



Tomasz M. Nowak

TRADYCJE MUZYCZNE
SPOŁECZNOŚCI POLSKIEJ NA WILEŃSZCZYŹNIE

OPINIE I ZACHOWANIA

Sygn. 48.031.4 (438) NOW

264657

Szt-48b-06

szt

Tomasz M. Nowak

TRADYCJE MUZYCZNE
SPOŁECZNOŚCI POLSKIEJ
NA WILEŃSZCZYŹNIE

OPINIE I ZACHOWANIA



Towarzystwo Naukowe Warszawskie
Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego
Warszawa 2005

Ło 3962/2006

33,80



Na okładce:
Józef Silko z Szyrwi w rej. sołeczniickim (fot. T. Nowak)

Sxt. 58 134

Wydanie publikacji finansowane przez:
Ministerstwo Edukacji i Nauki
Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

© Copyright by Towarzystwo Naukowe Warszawskie

ISBN 83-86747-944-3

Przygotowanie do druku i druk:
Wydawnictwo Wing
ul. Piłsudskiego 12, 90-051 Łódź
tel. 0-42 663 29 30
www.wydawnictwowing.eu

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	7
--------------------	---

Wstęp

STAN BADAŃ NAD TRADYCYJĄ MUZYCZNĄ WILEŃSZCZYZNY	9
Przegląd literatury przedmiotu. Podstawowe założenia	19.
Cel pracy. Podstawowe definicje	24
Źródła i metodyka badań	28
Przegląd tematyki	31

Rozdział 1

WILEŃSZCZYZNA JAKO REGION HISTORYCZNY

I GEOGRAFICZNY. DETERMINANTY SPOŁECZNE I KULTUROWE

1.1. Wileńszczyzna – teren badań a historyczne i psychospołeczne wyznaczniki regionu	33
1.2. Warunki naturalne Wileńszczyzny	37
1.3. Dzieje osadnictwa na terenie Wileńszczyzny – powstanie polskojęzycznego obszaru wokół Wilna	38
1.4. Wileńszczyzna dzisiaj	45
1.5. Sytuacja społeczna i ekonomiczna mieszkańców wsi podwileńskiej z perspektywy historycznej	49
1.6. Główne ośrodki kulturalne Wileńszczyzny	53
1.7. Kultura wsi podwileńskiej wobec przemian historycznych i społecznych	58

Rozdział 2

TRADYCJE SPOŁECZNOŚCI POLSKIEJ NA WILEŃSZCZYŹNIE. PRZEKAZ

POKOLENIOWY UTRWALONY PAMIĘCIĄ INFORMATORÓW

2.1. Spuścizna muzyczna Wilna w świetle przekazów i opracowań	63
2.2. Życie muzyczne szlachty na Wileńszczyźnie. Rzeczywistość zaborowa	70
2.3. Życie muzyczne wsi podwileńskiej w przekazach obserwatorów i spadkobierców – stan źródeł	74
2.4. Cykl doroczny na wsi podwileńskiej	75
2.5. Cykl rodzinny na wsi podwileńskiej	90
2.6. Okazje muzyczne poza cyklem zwyczajowym i obrzędowym	104

Rozdział 3

PRZEKAZ WOKALNY. SPUŚCIZNA WOBEC WSPÓŁCZESNOŚCI

3.1. Pojawienie się pieśni polskiej na Wileńszczyźnie. Pieśń religijna	107
3.2. Początki repertuaru świeckiego na Wileńszczyźnie	112
3.3. Zachowanie spuścizny muzycznej	114
3.4. Język pieśni	116
3.5. Pieśni i ich rodzaje	118

3.6. Repertuar wokalny i jego cechy muzyczne	135
3.7. Maniera wykonania	139
Rozdział 4	
PRZEKAZ INSTRUMENTALNY I TANECZNY	145
4.1. Instrumenty muzyczne na Wileńszczyźnie	145
4.2. Wizerunek muzykanta	158
4.3. Tańce obrzędowe	165
4.4. Tańce towarzyskie	168
4.5. Zabawy i gry taneczne	181
4.6. Społeczne uwarunkowania repertuaru tanecznego	187
Rozdział 5	
„MUZYKA” ZAPAMIĘTANA WOBEC „MUZYKI” WYKONYWANEJ	191
5.1. Tradycja śpiewana wobec granej i tańczonej	191
5.2. Przemiany tradycji muzycznej na Wileńszczyźnie	196
5.3. Tradycja muzyczna na Wileńszczyźnie dzisiaj	202
5.4. Tradycje muzyczne diaspory wileńskiej w Polsce	212
Zakończenie	
KULTURA TRADYCYJNA. ZNACZENIE DZIEDZICTWA. ODDZIAŁYWANIE WSPÓŁCZESNOŚCI	217
BIBLIOGRAFIA	223
Aneks 1	
KWESTIONARIUSZ	233
Aneks 2	
FRAGMENTY WYBRANYCH WYWIADÓW TERENOWYCH	236
Aneks 3	
PRZYKŁADY MUZYCZNE DOŁĄCZONE DO PRACY W FORMIE NAGRANIA (CD)	263
Aneks 4	
WYBÓR FOTOGRAFII	265
INDEKS GŁÓWNYCH INFORMATORÓW I MIEJSCOWOŚCI	273
SUMMARY	275

WPROWADZENIE

W każdym dobrem gospodarstwie powinien być spisany dokładny inwentarz wszelkich szczegółów to gospodarstwo składających, jeżeli chcemy, aby ono porządnem było; owoż i to wielkie gospodarstwo, które my krajem zowiemy, na podobieństwo tamtego ażeby było pełnem i porządnem, powinno mieć dostatecznie zebrane i spisane wszystkie szczegóły, z których się składa.

Konstanty hr. Tyszkiewicz

Niniejsza praca jest próbą omówienia tradycji muzycznych społeczności polskiej na Wileńszczyźnie w świetle badań terenowych oraz kwerend bibliotecznych, które przeprowadziłem w okresie pomiędzy wrześniem 1997 i październikiem 2001 r. Poruszone zagadnienie dotychczas nie doczekało się pełnego opracowania. Podejmowano jedynie próby ujęcia niektórych aspektów. Dla badacza szczególnie dotkliwy jest brak dokumentacji tradycji muzycznej z XIX wieku, a nade wszystko luki w zasobach fonograficznych i edycjach zbiorów muzyki instrumentalnej. Na takiej sytuacji zawazył głównie brak zainteresowania XIX-wiecznych badaczy wileńskich rodzimą kulturą, a także przerwanie z powodu wybuchu II wojny światowej intensywnych badań terenowych prowadzonych przez Uniwersytet Stefana Batorego. Zaginęło wiele nieopublikowanych materiałów terenowych z lat międzywojennych. W okresie istnienia litewskiej SRR uczeni polscy nie mogli prowadzić badań na terenie Wileńszczyzny. Innym czynnikiem był brak zainteresowania regionem ze strony badaczy litewskich czy białoruskich, wreszcie przemiany narodowo-społeczne, jakie zaszły na interesującym nas terenie na przestrzeni ostatnich sześćdziesięciu lat. Wymienione procesy przyczyniły się do powstania ogromnej luki uniemożliwiającej odtworzenie ciągłości studiowanych zjawisk.

Lata dziewięćdziesiąte XX w. przyniosły w tej części Europy szereg zmian politycznych, stwarzając nowe możliwości dla osób zainteresowanych kulturą dawnych ziem Rzeczypospolitej. Otwarcie granic, swoboda dyskusji i prowadzenia badań stały się źródłem prawdziwej erupcji zainteresowań ze strony różnych ośrodków naukowych w Polsce (jak też poza nią) i reprezentantów wielu dyscyplin akademickich, co miało swe odzwierciedlenie w mnogości podejmowanych zagadnień. Niczym po odkryciu nowej drogi do Indii na ziemię byłego Związku Radzieckiego wyruszyło wielu amatorów przygód naukowych, poszukujących odpowiedzi na niejednokrotnie od lat nurtujące ich pytania.

Badania, których wyniki przedstawiam, podjąłem w 1997 r. Dotychczasowe doświadczenia z badań nad polską tradycją muzyczną pozwoliły mi spojrzeć krytycznie na spuściznę pozostawioną przez przedstawicieli wcześniejszych generacji. Perspektywa podjęcia tematu słabo dotąd zbadanego nęciła możliwością pozyskania dla polskiego dorobku

naukowego nowego materiału i dokonania oceny materiałów zbieranych już w II Rzeczypospolitej. Pokusiłem się też o syntetyczne ujęcie problemu, która to próba, choć zapewne w niektórych punktach kontrowersyjna i niepełna, przysłuży się łatwiejszej orientacji w muzycznej tradycji Wileńszczyzny.

Mój entuzjazm badacza niejednokrotnie był wystawiony na próbę. W przewyżczeniu trudności wspierało mnie wiele osób, którym chcę w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowania.

Przede wszystkim pragnę podziękować prof. Annie Czekanowskiej-Kuklińskiej, która do tego tematu mnie przekonała i jako promotor czuwała nad jego realizacją. Doświadczyłem od Niej tyle troski i zainteresowania, że mój dług wdzięczności nigdy chyba nie zostanie spłacony.

Dziękuję wszystkim informatorom, którzy potrafili przełamać swoją nieufność, otworzyć swe podwoje i serce przed obcym człowiekiem, poświęcić czas, ofiarować schronienie i poczęstunek. Słowa te kieruję szczególnie do rodzin Silków z Szyrwi, Misiewiczów z Dukaszt, Sawlewiczów z Wobali i Gulbinowiczów z Podbrzezia. Bez ich pomocy i otwartości liczne fragmenty tej pracy byłyby niekompletne, a już zupełnie niemożliwe stałoby się postępowanie według przyjętych założeń metodologicznych.

Dziękuję wszystkim, którzy towarzyszyli mi w badaniach terenowych: prof. Bożenie Muszkalskiej, prof. Bogusławowi Linette, dr. Gustawowi Juzali-Deprati, mgr. Mirosławowi Nalaskowskiemu oraz studentom Zakładu Muzykologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza z Poznania. Dziękuję prof. Janowi Stęszewskiemu za zaproszenie do uczestnictwa w tej ekspedycji. Za wspólne wędrówki po Wileńszczyźnie dziękuję Andrzejowi Pileckiemu. Za pomoc i towarzystwo dziękuję również pracownikom Wydziału Kultury Urzędu Rejonowego w Solecznikach, a zwłaszcza pani Zofii Griażnowej. Nade wszystko jednak najszczerze podziękowania składam mgr Beacie Gulbinowicz, która nie tylko towarzyszyła mi w wyprawach na Wileńszczyznę, ale także razem ze mną przeprowadzała wywiady, pomagała w przygotowaniu opisu tańców i tłumaczeniach z języka litewskiego oraz służyła komentarzami i opiniami na temat kultury Wileńszczyzny. Dziękuję również moim wileńskim przyjaciołom, a więc całej rodzinie Gulbinowiczów z Wilna, Łucji Czepulonis, Teresie Daleckiej, Jurkowi Małyszce i Bożenie Bandalewicz. Ich sugestie, komentarze i wskazówki systematycznie organizowały moje badania. Za wszystkie uwagi dziękuję również dr Grażynie Dąbrowskiej, dr Marii Krupowies, prof. Rimantasowi Astrauskasowi, prof. Roderykowi Lange, prof. Rimantasowi Sliužinskasowi, prof. Janowi Stęszewskiemu oraz dr. Ewaldasowi Wiciunasowi.

Wreszcie bardzo serdecznie dziękuję prof. Piotrowi Dahligowi, który zawsze wspierał moje badania radą, pomocą organizacyjną i finansową. Bez tego wsparcia książka niniejsza prawdopodobnie nie ujrzałaby światła dziennego.

Bardzo dziękuję mojej Matce za Jej wyrozumiałość i cierpliwość. Nie do przecenienia jest także wsparcie Agnieszki Gołębiowskiej i Marty Kamińskiej.

Wszystkim, którzy udzielili mi jakiegokolwiek pomocy, bardzo serdecznie dziękuję!

Autor

Wstęp

STAN BADAŃ NAD TRADYCJĄ MUZYCZNĄ WILEŃSZCZYZNY

Nasze biblioteki, wieloletnie zbiory sztuki, przyrodnicze, archeologiczne, etnograficzne i historyczne zostały. Nie znamy ich losu. Wiemy, że część ich zginęła rozgrabiona w różnych latach wojny. Czy prawdziwa będzie historia tego okresu naszego życia?

Maria Znamierowska-Prüfferowa¹

Pierwsze oznaki zainteresowania kulturą ludową kresów północno-wschodnich datuje się na początek XIX w. Już w 1815 r. Jan Bogusław Rychter nawoływał do utrwalania z *polskiego postrzegania ludu pospolitego zwyczajów i obyczajów, gustów, upodobań i wstretów, sposobów życia i nałogów, zabaw i rozrywek, obrzędów weselnych, pogrzebowych i innych, na ostatek mniemań i ustnych podań, utrzymujących się przez opowiadanie lub pieśni*².

Z tego też okresu pochodzi odezwa biskupa wileńskiego Jana Nepomucena Kossakowskiego adresowana do Uniwersytetu Wileńskiego, której autor nawoływał do zbierania *starożytnych pieśni litewskich*³. Jak wynika z dokumentacji, arcybiskupstwo wileńskie starało się zachęcić do zbierania folkloru podległych mu kapłanów⁴. Fakt ten potwierdza opublikowana w 1816 r. w „Dzienniku Wileńskim” *Instrukcja do układania po gimnazjach i szkołach powiatowych zapisów*

¹ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno – miasto sercu najbliższe*, Białystok 1997, s. 286.

² J. B. Rychter, *Kilka słów o przesądach gminnych opisaniem złoczyństwa jednej mniemanej czarownicy*, „Dziennik Wileński” 1815, nr 2, s. 147, za: M. Olechnowicz, *Polscy badacze folkloru i języka białoruskiego w XIX wieku*, Łódź 1986, s. 28.

³ J. N. Kossakowski, *Odezwa do Uniwersytetu Wileńskiego*, Biblioteka Jagiellońska, rkps 976, k. 635, za: J. Maślanka, *Polska folklorystyka romantyczna*, Wrocław 1984, s. 8.

⁴ Wspomina o tym K. Tyszkiewicz (*Wilija i jej brzegi pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym*, Drezno 1871), pisząc o swoim zbieraniu pieśni: *W dyecezyi wileńskiej szło to jakoś łatwiej. Ksiądz biskup wileński danym okólnikiem do proboszczów tej dyecezyi zobowiązał ich do zbierania pieśni gminnych w parafiach: lud zatem śmieiej takowe śpiewał* (s. 320). W innym miejscu potwierdza to, relacjonując, iż ksiądz w Daniszewie: *miął przedpisanie od biskupa, ażeby zbierał pieśni ludowe; lecz że to jest rzeczą całkiem niepodobną, więc zaniechał tej czynności* (s. 97).

w przedmiocie różnych nauk⁵. Przegląd prasy wskazuje, iż apele te, będące echem działalności Komisji Edukacji Narodowej, spotkały się z dość dużym rezonansem społecznym, bowiem począwszy od 1817 r. właśnie na łamach „Dziennika Wileńskiego” publikowano opisy obrzędów i repertuaru mieszkańców Wielkiego Księstwa Litewskiego. I tak w 1817 r. Maria Czarnocka w artykule zatytułowanym *Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane* opisywała białoruskie wierzenia i obyczaje. Zawdzięczamy jej także charakterystykę obrzędu kupały, radawnicy i rusałek. W 1819 r. anonimowy autor prezentował białoruskie *Obrzędy weselne ludu wiejskiego w guberni mińskiej w powiecie borysowskim w parafii hajeńskiej, obserwowane w latach 1800, 1-szym, 2-gim z niektórymi piosnkami i ich zwyczajną nutą*. W kolejnych latach na łamach „Tygodnika Wileńskiego” poruszane były zagadnienia związane z folklorem litewskim⁶.

Badania, które przyniosły lata trzydzieste i czterdzieste XIX wieku, stanowią głównie dorobek filomatów. Mowa tu o pięciotomowej serii pieśni znad Niemna i Dźwiny, zebranej i opatrzonej komentarzem przez Jana Czeczota. Jest to zbiór dotyczący Wileńszczyzny i Nowogródziny w szerokim pojęciu regionalnym, nie obejmuje jednak interesującego nas terenu – ten znajduje się dokładnie pomiędzy obszarami, z których pochodzi materiał wskazanego zbioru. Wszystkie pieśni w wymienionym zbiorze zamieszczone są bez melodii, jedynie w oryginalnej wersji językowej, tzn. w miejscowych dialektach języka *prostego*, określanego przez autora zbioru jako *mowa słowiano-krewicka*.

Jak wynika ze wskazanych publikacji, Wilno w I poł. XIX w. było aktywnym ośrodkiem badań folklorystycznych. Jego badacze interesował jednak przede wszystkim (żeby nie powiedzieć wyłącznie) folklor ludu białoruskiego i litewskiego z terenów odległych od Wilna. To, co swojskie i bliskie, wyraźnie nie nęciło zbieraczy doby romantyzmu.

Pierwszy zbiorek polskich pieśni, jeszcze wyłącznie z repertuaru szlacheckiego, opracował w 1823 r. Jan Czeczot. Niepublikowany zbiór odnaleziony w tzw. „Małym Archiwum Filomatów” nosi tytuł *Zosine piosnki do nut narodowych i gminnych zastosowane z muzyką*⁷. Przemiany społeczno-narodowościowe sprawiły, że tego typu repertuar stał się przedmiotem zainteresowania badaczy następnych pokoleń.

Druga połowa XIX w. przyniosła szereg prac z zakresu etnografii lub poruszających tę problematykę przy okazji opisu Wileńszczyzny z perspektywy geografą, archeologą lub zbieracza opowiadań ludowych. Wśród ważniejszych au-

⁵ Instrukcja do układania po gimnazjach i szkołach powiatowych zapisów w przedmiocie różnych nauk, „Dziennik Wileński” 1816, t. 4, s. 124 i in., za: M. Ankudowicz-Bieńkowska, *Z dziejów folkloru kresowego doby romantyzmu*, Olsztyn 1999, s. 40.

⁶ S. Świrko, *Litwa i Białoruś: Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863*, Wrocław 1970, s. 169–229.

⁷ Za: M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie: Analiza filologiczna i etnomuzykologiczna: Antologia*, praca doktorska napisana pod kier. L. Bielawskiego, Instytut Sztuki PAN w Warszawie, 1999, s. 48.

torów tego okresu należy wymienić Michała Balińskiego, Tymoteusza Lipińskiego, Adama Honorego Kirkora, Władysława Syrokomlę i Konstantego Tyszkiewicza. Właśnie dzięki wyprawie tego ostatniego z biegiem nurtu Wilii możemy dziś ukształtować wizję sytuacji społeczno-narodowościowej na Wileńszczyźnie oraz obraz kultury tych ziem około 1857 r. Co więcej, wśród 161 zebranych przez podróżnika tekstów pieśni znajdujemy 34 polskie teksty (obok 124 białoruskich oraz 3 litewskich)⁸. Warto zaznaczyć, że część tekstów białoruskich również pochodzi z interesującego nas terenu.

W drugiej połowie XIX w. (najprawdopodobniej w 1858 r.) Litwę odwiedził Oskar Kolberg⁹. Zapisał 91 pieśni z różnych zakątków Litwy. Wśród nich znalazło się 15 pieśni polskich zebranych wśród szlachty (m.in. w Wilnie).

Prawdziwy rozkwit badań etnograficznych i etnomuzycznych datuje się na okres międzywojenny. Wiąże się to głównie z działalnością powstałego w 1924 r. Zakładu Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Pod kierownictwem takiego autorytetu w dziedzinie etnologii, jakim była Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa (później Jędrzejewiczowa), pracowali tu m.in.: Maria Znamierowska-Prüfferowa, Witold Dynowski, Olimpia Swianiewiczowa, Lucjan Turkowski. W połowie lat trzydziestych kierownictwo Zakładu objął Kazimierz Moszyński. W kręgu zainteresowań naukowych Zakładu znajdowały się głównie: kultura obrzędowa, etykieta ludowa, tkactwo, rybołówstwo, pszczelarstwo, meblarstwo, garncarstwo, magia ludowa itp. – w kontekście kulturowym przedwojennego województwa wileńskiego, nowogródzkiego, poleskiego, Podlasia i Lubelszczyzny¹⁰. W tym środowisku przygotowywano również monografię wsi Mieszkańce (gm. niemeczyńska, pow. wileńsko-trocki). Dla mnie istotny jest fakt, iż w 1933 r. Kazimiera Domaniewska, słuchaczka seminarium etnologicznego, zajmowała się sztuką ludową, gramami i zabawami. Był to jednak odosobniony przypadek. Kierująca Zakładem C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa stwierdzała, iż zbieranie zabytków literatury i muzyki ludowej nie zostało rozpoczęte w Zakładzie Etnologii, gdyż Zakład nie posiada jeszcze dostatecznie przygotowanych pracowników, (...) brak odpowiedniego fonografu i wykształcenia muzykologicznego uniemożliwia po prostu osiągnięcie właściwych rezultatów pracy przez zbieraczy¹¹. W pierwszej połowie lat trzydziestych Zakład Etnologii dysponował już jednak fonografem firmy „Schneider”¹², a w 1936 r. Lucjan Kamiński wspominał, iż od ubiegłego

⁸ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi* ...

⁹ O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 53, *Litwa*, Wrocław 1966, s. VIII.

¹⁰ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania*, „Balticoslavica”, 1933, t. 1. W opracowaniu tym mamy też wiele informacji na temat Muzeum Etnograficznego USB, które znajdowało się w dyspozycji Zakładu (zob. *idem*, *Wskazówki dla zbierających przedmioty dla Muzeum Etnograficznego Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*, Wilno 1926).

¹¹ *Idem*, *Zakład Etnologii* ..., s. 90.

¹² P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany: Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 539.

roku (tj. 1935) Muzeum Etnologiczne USB w Wilnie gromadzi fonogramy regionalne¹³.

Należy przypuszczać, że dwudziestowieczne początki zbierania muzyki ludowej na Ziemi Wileńskiej związane były z działalnością inspektora muzycznego kuratorium wileńskiego Bronisławy Gawrońskiej (autorki *Planów lekcji śpiewów dla szkół województwa wileńskiego* z 1931 r.). Możemy przypuszczać, iż o rozpoczęciu przez tę autorkę pracy zbieracza terenowego, poza zainteresowaniami osobistymi, zdecydowała potrzeba odnalezienia regionalnych pieśni ludowych, które mogłyby się znaleźć (zgodnie z zaleceniami ówczesnego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego) w repertuarze uczniów szkół z powierzonego jej okręgu kuratorskiego. Pieśni ludowe zajmowały też ważne miejsce w repertuarze prowadzonego przez B. Gawrońską chóru nauczycielskiego. Jednocześnie jako osoba wykształcona i praktykująca muzycznie (nauczycielka solfeżu oraz dyrygentka chóru Konserwatorium w Wilnie), a przy tym zainteresowana tradycją ludową, mogła lepiej niż inni zapewnić wskazaną przez C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzową lukę personalną w składzie współpracowników Zakładu Etnologii USB. Ożywiona działalność tej zbieraczki przypada na lata 1928–1936. Pierwszą datę wyznacza przedstawienie *Wesele na Wileńszczyźnie*, pokazane podczas II Ogólnopolskiego Zjazdu Kół Krajoznawczych Młodzieży w Wilnie¹⁴. Materiał muzyczny do jego realizacji gromadziła właśnie B. Gawrońska przy wydatnej pomocy biorących udział w spektaklu uczniów gimnazjum im. Adama Mickiewicza i uczennic Seminarium Nauczycielskiego Królowej Jadwigi. Materiał pochodził z powiatu wileńsko-trockiego (Porubanka), lidzkiego (Bieniakonie i Niemen) oraz święciańskiego¹⁵. Wykorzystując zgromadzone przez wileńskich gimnazjalistów materiały, B. Gawrońska przygotowała w 1933 r. przedstawienie *Żytnie żniwo na Wileńszczyźnie*¹⁶. Jak należy przypuszczać, uczniowie pełnili głównie rolę „szperaczy” terenowych, informujących Gawrońską o tradycji, repertuarze i wybitnych śpiewakach. Nie można też wykluczyć możliwości odtwarzania przez uczniów poznanego w terenie repertuaru. Rolę taką pełnić także mogli śpiewający w prowadzonym przez B. Gawrońską chórze pracownicy oświaty z prowincji. Najprawdopodobniej również z inicjatywy Gawrońskiej w 1935 r. Wileński Związek Teatrów i Chórów Ludowych ogłosił konkurs na pieśni weselne w Wileńskiem, Nowogródzkim i Białostockim (nie znamy jednak wyników tej akcji)¹⁷. Sama Gawrońska, nie dysponując fonografem, w pracy terenowej posługiwała się najpewniej zapisem ze słuchu. W 1935 r. część zgromadzonych przez nią zbiorów została opublikowana w zbiorze pieśni

¹³ Ł. Kamieński, *Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego*, „Balticoslavica” 1936, t. 2, s. 129–149.

¹⁴ [B. Gawrońska], *Żytnie żniwo na Wileńszczyźnie*, zebrała i ułożyła B.G., Wilno 1933.

¹⁵ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 321, 334–335.

¹⁶ „Teatr ludowy” 1934, nr 1–2, s. 17, za: P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 358–359.

¹⁷ „Teatr ludowy” 1935, nr 1–2, s. 96, za: P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 537.

regionalnych. Być może w tym samym roku zbieraczka rozpoczęła bliższą współpracę z Muzeum Etnologicznym USB w Wilnie przy wykonywaniu zdjęć fonograficznych, choć zdaje się to być już domeną późniejszych zbieraczy.

Muzykę ludową z terenu Wileńszczyzny i Nowogródzczyzny zbierali również Stanisław Jędrzychowski¹⁸, znany radiowiec Bronisław Rutkowski, wybitna etnografka Maria Znamierowska-Prüfferowa, muzykolog i kompozytor Roman Skorupka-Padlewski (współpracujący z Muzeum Etnologicznym USB oraz Bronisławą Gawrońską), kompozytor Tadeusz Szeligowski (prowadzący lektorat muzykologii USB oraz programy muzyczne w rozgłośni wileńskiej)¹⁹, Karol Mroszczyk oraz Zygmunt Nagrodzki. Zebrane materiały umieszczono w Muzeum Etnologicznym USB w Wilnie²⁰ oraz Centralnym Archiwum Fonograficznym w Warszawie²¹. Nie wiadomo, czy jakieś materiały trafiły do wileńskiej rozgłośni Polskiego Radia, choć obecność Szeligowskiego w gronie zbieraczy zdaje się za tym przemawiać.

Trudno dziś oszacować dorobek ośrodka wileńskiego. Jak wynika z kwerend przeprowadzonych w archiwach litewskich w Wilnie (Lietuvos Etnines Muzikos Archyvas, Lietuvią Literatūros ir Tautosakos Institutas, Lietuvos Istorijos Institutas) i Kownie (Čiurlionio Dailės Muziejaus), zbiory uległy rozproszeniu lub zniszczeniu, nie natrafiłem bowiem na ślady jakichkolwiek pozostałości po archiwum regionalnym. Piotr Dahlig rozmiary zbioru oszacował na kilkaset fonogramów²², do czego należy dodać zapisy ołówkowe.

Działalność zbieraczy okresu międzywojennego zaowocowała kilkoma wydanymi pozycjami. W pierwszym rzędzie należy wymienić zbiór *Pieśni ludowe ziemi wileńskiej i nowogródzkiej* B. Gawrońskiej²³, zawierający:

- dwanaście pieśni w języku polskim z terenu ówczesnego powiatu wileńsko-trockiego,
- po jednej pieśni polskiej z Nowogródzczyzny, Kowieńszczyzny i powiatu stołpeckiego,
- dwie pieśni skomponowane do wierszy Adama Mickiewicza,
- sporą liczbę pieśni białoruskich z ziem szeroko pojętej Wileńszczyzny i Nowogródzczyzny,
- pieśni litewskie ze śpiewników autorstwa litewskich folklorystów.

Dla prowadzonych przeze mnie badań szczególną wartość ma wspomniane dwanaście pieśni w języku polskim pochodzące z interesującego mnie regionu.

¹⁸ [S. Jędrzychowski], *Wesele na Wileńszczyźnie*, zebrał i ułożył S.J., Wilno 1929.

¹⁹ T. Szeligowski jest twórcą związanych tematycznie z Wileńszczyzną kompozycji z lat 1927–1928: *Suity na orkiestrę symfoniczną „Kaziuki”*, *Pieśni ludowych litewskich z towarzyszeniem fortepianu* oraz *Pieśni litewskiej na skrzypce i fortepian* (za: P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 144, 149). Rękopisy Szeligowskiego spłonęły w czasie wojny.

²⁰ Ł. Kamieński, *Z badań nad śpiewem i muzyką ...*, s. 129–149.

²¹ „Muzyka Polska” 1938, nr 11, s. 518, za: P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 598.

²² P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 524.

²³ B. Gawrońska, *Pieśni ludowe ziemi wileńskiej i nowogródzkiej*, Wilno 1935.

Część z nich ukazała się w pracy Bronisławy Gawrońskiej i Wandy Dobaczewskiej pt. *Kupała (noc świętojańska). Uroczystość ludowa z czasów dawnych w ziemi nowogródzko-wileńskiej obchodzona*²⁴. Ta ostatnia publikacja przeznaczona była dla szkolnych zespołów amatorskich, stąd też pieśni znane nam z poprzedniej pracy jako litewskie czy białoruskie zostały w niej przetłumaczone na język polski. Co istotne, pojawia się w tym zbiorze jedna niepublikowana wcześniej pieśń w języku polskim pochodząca z powiatu wileńsko-trockiego.

Materiał z badań terenowych ośrodka wileńskiego znalazł się również w opracowanym w ramach wielkiej serii zeszytów regionalnych śpiewniku *Wileńskie* pod redakcją Karola Hławiczki. Autorką tej części serii była Alicja Janiszewska-Nebelska²⁵. Był to drobny zbiór zawierający przeważnie przedruki ze zbioru Gawrońskiej w opracowaniu na chór jedno-, dwu- i trzygłosowy, wskazujące na znaczną ingerencję redakcyjną autorki, zacierającą charakter repertuaru i jego całościowy obraz. Podobnie traktować należy: *16 pieśni ziemi wileńskiej na 1, 2, 3 gł. w opracowaniu Jadwigi Wierzbńskiej*, pieśń litewską z *Solfeggio* Stanisława Kazury²⁶, cytowaną za wydawnictwem Kazury pieśń *W zielonym gajku* opublikowaną w *Solfeżu polskim* Karola Hławiczki²⁷ oraz tuzin pieśni zapisanych, opracowanych, a wydanych po wojnie (bez adnotacji dotyczącej regionu pochodzenia) przez Witolda Rudzińskiego²⁸. W drugiej połowie lat trzydziestych materiały z Wileńszczyzny publikowano również w serii wydawniczej *Wieczory Świetlicowe*²⁹, wśród tematyki regionalnej z innych województw ówczesnej Polski.

Źródło do repertuaru muzycznego danego regionu stanowią również modlitewniki związane z lokalnymi ośrodkami kultu. W 1938 r. w Wilnie ukazał się *Przewodnik po Kalwarii ułożony przez ks. Piotra Bartnikowskiego, przejrzany, poprawiony i uzupełniony przez ks. Tadeusza Makarewicza*, zawierający *Pieśni o Męce Pańskiej* (s. 65–85) czyli pieśni pasyjne (7), suplikacje (pieśń ósma), psalm 45 (pieśń dziewiąta) i parafrazę psalmu 90. Całość repertuaru religijnego jest dowodem na powszechne stosowanie języka polskiego w liturgii kościoła katolickiego na Wileńszczyźnie, wskazuje również na pewne utrwalone odmiany lokalne obiegowego repertuaru, a jest rzeczą wielce prawdopodobną, że przynajmniej część repertuaru powstała na tym terenie³⁰.

Polskie pieśni na Wileńszczyźnie po wojnie zbierał Gustaw (Gienadij) Cytowicz (w latach międzywojennych współpracujący z Kazimierzem Moszyńskim),

²⁴ B. Gawrońska, W. Dobaczewska, *Kupała (noc świętojańska) : Uroczystość ludowa z czasów dawnych w ziemi nowogródzko-wileńskiej obchodzona*, Wilno 1935.

²⁵ *Wileńskie pieśni na 1, 2 i 3 głosy*, wybrała i ułożyła A. Janiszewska-Nebelska, Biblioteczka Pieśni Regionalnych, pod red. K. Hławiczki, Katowice 1936.

²⁶ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 167–168, 185.

²⁷ K. Hławiczka, *Solfeż polski*, cz. 1, Warszawa 1929, przykład 79.

²⁸ W. Rudziński, *Muzyka w Wilnie i na Wileńszczyźnie : Lata międzywojenne*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, t. 1, Białystok 1992, s. 132.

²⁹ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 327.

³⁰ T. Friedelówna, *Tradycje Kalwarii Wileńskiej*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, Białystok 1996, z. 18.

który w 1962 r. opublikował w Mińsku zbiór zatytułowany *Polskija narodnyja piesni. Wybranaje (Polskie pieśni ludowe. Wybór)*³¹. Niestety, spośród zebranych pieśni z rejonu wileńskiego – opublikował zaledwie kilka.

W latach siedemdziesiątych XX w. około dwustu pieśni polskich na terenie Litwy zebrał Czesław Hernas. Zbiór ten nie doczekał się publikacji do dziś.

W ostatnich latach opublikowany został dość obszerny śpiewnik *Pieśni Wileńszczyzny* przygotowany przez Jana Mincewicza³². Autorowi, który osobiście zbierał materiał podczas samodzielnych poszukiwań terenowych w latach 1981–1985, przyświecał cel popularyzatorski, zatem nie jest to kompletny zbiór, lecz raczej dość autorytatywnie dokonany wybór pieśni, zapisanych bez zachowania norm transkrypcji muzycznej, często w autorskim opracowaniu na chór. Podobne zastrzeżenia budzą przedstawione w śpiewniku teksty.

Bardzo dobrze przygotowany został natomiast wydany w 2000 r. zbiór *Polskie pieśni ludowe na Litwie* autorstwa Marii Krupowies³³. Zbiór ten jest wynikiem dokonanych przez autorkę w latach dziewięćdziesiątych XX w. badań archiwalnych (archiwa polskie i litewskie) oraz terenowych prowadzonych na Litwie wśród ludności polskiej. Prócz tekstów i zapisów nutowych wydawnictwo to zawiera krótką charakterystykę pieśni polskiej na Litwie. Jest to najbardziej aktualne, dokładne i pełne wydanie repertuaru pieśniowego Wileńszczyzny.

Pojawienie się na stałe tematyki kresowej na przeglądach, biesiadach, turniejach i konkursach folklorystycznych w Polsce w latach dziewięćdziesiątych zaowocowało wieloma okazjonalnymi publikacjami w formie śpiewników oraz zbiorów tekstów. Publikacje te mają zazwyczaj charakter popularyzatorski, w związku z czym zapis nutowy nie uwzględnia cech manieri wykonawczej, tekst nie odzwierciedla cech gwarowych, zaś wybrane pieśni charakteryzują się *żywym tempem, wpadającą w ucho melodią czy zabawnymi, opowiadającymi o ciągle aktualnych sprawach tekstami*³⁴. Ze względu na brak dystansu czasowego trudno jeszcze o właściwą ocenę nowych zbiorów, choć dla zilustrowania warto się w tym miejscu posłużyć wydawnictwem pt. *Śpiewnik. Pieśni ludowe i popularne ziemi wileńskiej i nowogródzkiej* zebranych i opracowanych przez Edwarda Mojsaka³⁵.

³¹ G. I. Cytowicz, *Polskija narodnyja piesni : Wybranaje*, Minsk 1962. Gustaw Cytowicz współpracował w okresie międzywojennym z T. Szeligowskim oraz L. Pulikowskim, już wtedy zbierając pieśni wśród ludności białoruskiej oraz starowierów w powiatach: postawskim, brasławskim i dziśnieńskim (zob. P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 539, 600).

³² J. Mincewicz, *Pieśni Wileńszczyzny*, Olsztyn 1992.

³³ M. Krupowies, *Polskie pieśni ludowe na Litwie*, Warszawa 2000.

³⁴ B. Matłowski, *Wstęp, w: Śpiewnik : Pieśni ludowe i popularne ziemi wileńskiej i nowogródzkiej*, red. E. Mojsak, Szczecin 1998.

³⁵ *Śpiewnik : Pieśni ludowe i popularne ziemi wileńskiej i nowogródzkiej ...* Łącznie opublikowano 50 pieśni, wśród których znajdujemy też skomponowane przez J. Mincewicza: *Polonez wileński* i *Nad Wilią* oraz pieśń *Wilia naszych strumieni rodzica* do słów A. Mickiewicza i muzyki M. Szymanowskiej. Popularność tych pieśni współcześnie na Wileńszczyźnie, jak również pojawianie się ich w repertuarze zespołów repatriantów w Polsce, a co za tym idzie w śpiewnikach kresowych, wskazuje na specyficzne przemiany repertuaru określonego przez wykonawców jako *ludowy* lub *tradycyjny*.

W tej publikacji znajdujemy materiały wydane wcześniej w zbiorach K. Hławiczki, B. Gawrońskiej, O. Kolberga, J. Mincewicza, jak również siedem pieśni zebranych przez E. Mojsaka na Pomorzu Zachodnim wśród powojennych repatriantów z terenu Wileńszczyzny. Innym przykładem jest towarzyszące Festiwalowi Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym wydawnictwo *Kazimierskie nuty*. Ta ostatnia publikacja przedstawia również zapisy muzyki przesiedleńców z Kresów zamieszkujących obecnie Ziemię Odzyskaną – uczestników festiwalu lub występujących w charakterze gości wykonawców mieszkających po dziś dzień na Wileńszczyźnie³⁶.

Badany region doczekał się również wydawnictwa dźwiękowego zatytułowanego *Kresy I. Wileńszczyzna – Grodzieńszczyzna* – w ramach serii płytowej *Muzyka Źródeł*³⁷.

Jak wynika z przeglądu literatury, dotychczasowe badania koncentrowały się głównie na tekście i funkcji pieśni. Wspomnieć tu można głównie o artykułach Franciszka Sielickiego, które jednak dotyczyły obszarów szeroko rozumianej Ziemi Wileńskiej (nazywanych nawet przez Sielickiego dla odróżnienia od Wileńszczyzny właściwej i ściślejszego umiejscowienia **Wilejszczyzną**), niewchodzących w zakres niniejszego opracowania³⁸. Pracą dotyczącą interesującego mnie terenu była natomiast *Polska pieśń ludowa na Litwie. Analiza tekstów z lat siedemdziesiątych* Ireny Fedorowicz, wykorzystująca materiały zebrane przez Cz. Hernasa³⁹. Studium to koncentrowało się głównie na poszczególnych wątkach tekstu poetyckiego, nie dając jednak panoramy całości zagadnienia, w związku z czym wydaje się mało użyteczne dla podjętych przeze mnie badań.

³⁶ Zob. *Kazimierskie nuty*, Kazimierz Dolny 1997.

³⁷ M. Baliszewska, A. Borucka-Szotkowska, *Kresy I : Wileńszczyzna – Grodzieńszczyzna*, Radiowe Centrum Kultury Ludowej, Warszawa 1998, *Muzyka Źródeł*.

³⁸ F. Sielicki dosyć często podejmował zagadnienie pieśni ludowej na Wileńszczyźnie, wymienię tu artykuły: *Ballady polskie śpiewane na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Lud” 1987, t. 71; *Białoruskie obrzędy i pieśni weselne we wsi Mikulino*, „Slavica Wratislaviensia” 1979, z. 18; *Folklor dziecięcy i młodzieżowy na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1992, z. 71; *Muzyka i tańce na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1987, z. 44; *Pieśni białoruskie i rosyjskie śpiewane na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1992, z. 60; *Pieśni pogrzebowe i dziadowskie śpiewane w b. powiecie wileńskim*, „Slavica Wratislaviensia” 1982, z. 22; *Pieśni polskie śpiewane na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1992, z. 60; *Pieśni wojskowe śpiewane na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1989, z. 48; *Polskie ludowe pieśni miłosne śpiewane na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1990, z. 53; *Polskie ludowe pieśni żartobliwe, rodzinne i różne śpiewane na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1991, z. 56; *Wojskowe pieśni marszowe śpiewane na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1989, z. 50.

³⁹ I. Fedorowicz, *Polska pieśń ludowa na Litwie : Analiza tekstów z lat siedemdziesiątych*, praca magisterska napisana pod kier. Cz. Hernasa, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993.

Bardziej dogłębne opracowania dotyczące polskiej pieśni ludowej na Litwie wyszły spod pióra M. Krupowies. Przede wszystkim wymienić trzeba napisaną pod kierunkiem Ludwika Bielawskiego pracę doktorską *Polska pieśń ludowa na Litwie. Analiza filologiczna i etnomuzykologiczna. Antologia*⁴⁰. Praca ta stanowi tradycyjną i bardzo szczegółową analizę poszczególnych elementów pieśni wileńskich, rozpatrywanych w kontekście procesu nakładania się przyjętego z ziem polskich adstratu kulturowego na autochtoniczny substrat litewsko-białoruski⁴¹. Jak się jednak wydaje, autorka, słusznie dostrzegając niegdysiejsze znaczenie drobnej szlachty litewskiej dla rozpowszechnienia się pieśni polskiej, przypisuje tej tradycji zbyt dużą wagę dla kultury czasów współczesnych.

Bardzo interesującą pracą dotyczącą problematyki tradycji muzycznych na Wileńszczyźnie jest dysertacja Gustawa Juzali-Deprati pt. *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*⁴². Jej tematem są wybrane aspekty ludowej kultury muzycznej (a w szczególności związane z obrzędową kulturą wokalną) pograniczy polsko-litewskich rozpatrywane w kontekście obyczajowości i tradycji tychże pograniczy. Celem jest próba ujawnienia semiotycznego, symbolicznego wymiaru muzyki pogranicza, czemu służyć ma zastosowana metoda semiotyczno-analityczno-porównawcza. Praca nie rozpatruje muzyki instrumentalnej (ze względu na zły stan zachowania) oraz pieśni religijnej (ze względu na żywotność i bogactwo tej tradycji, przez co problem ten jest *wart specjalnych studiów*⁴³). Choć nie zostało to wyrażone w tekście rozprawy, to jednak łatwo daje się zauważyć, iż autor nie podejmuje również tematyki pieśni popularnej, patriotycznej i żołnierskiej. Rozpatrywany materiał pochodzi nie tylko z terenu Wileńszczyzny, lecz również Suwalszczyzny i Kowieńszczyzny. Istotną cechą odróżniającą omawianą pracę od niniejszego opracowania jest łączne traktowanie materiału rozpatrywanych pograniczy, bez względu na poczucie odrębnej tożsamości i języka badanych.

Wśród najnowszych prac wykorzystujących materiał z terenu Wileńszczyzny jest praca magisterska Bogusławy Marszałik pt. *„Pieśń drogę pokazuje do nie-*

⁴⁰ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...* Zob. *idem: Teksty iz d'erewni Popiszki (Litwa); L'egenda o jasnovidce Ole (podborka t'ekstow na pol'szczizn'e bil'enskoj)*, w: *Studia nad polszczyzną kresową*, t. 6, Warszawa 1991, s. 165–185; *Eišiškių apylinkių sociolingvistinė situacija*, w: *Rytu Lietuva*, Vilnius 1992, s. 68–79; *Ludzie, język, obyczaje w okolicach Ejszyszek*, w: *Studia nad polszczyzną kresową*, t. 7, Wrocław 1993, s. 113–120; *Interferencje w folklorze śpiewanym Wileńszczyzny: Tekst i melodia*, w: *Granice i pogranicza: Język i historia: Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*, red. S. Dubisz, A. Nagórko, Warszawa 1994; *Polska pieśń na Litwie na tle sytuacji socjolingwistycznej i etnokulturowej*, „Kalbotyra”, Vilnius 1998, nr 46 (2), s. 145–153.

⁴¹ Ten sposób spojrzenia na przedmiot badania autorka przejęła z badań dialektologiczno-folklorystycznych Haliny Turskiej (zob. *idem, O powstaniu polskich obszarów językowych na Wileńszczyźnie*, w: *Studia nad polszczyzną kresową*, t. 1, Wrocław 1982, s. 19–121).

⁴² G. Juzala-Deprati, *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*, praca doktorska napisana pod kier. R. Kantora, Instytut Etnologii UJ w Krakowie, 1999.

⁴³ *Ibidem*, s. 8.

ba". Znaczenie śpiewu w obrzędowości pogrzebowej na Wileńszczyźnie⁴⁴. Praca stanowi bardzo wartościowe opracowanie monograficzne dotyczące jednego z najżywo-
niejszych w obecnych czasach zachowań obrzędowych na omawianym terenie. Jest oryginalnym opracowaniem w kontekście polskiej tradycji badawczej – w kontek-
ście regionu Wileńszczyzny, w którym w ogóle nie badano pieśni o tematyce reli-
gijnej, jest pracą pionierską. Jej wartość podnosi obszerny aneks zawierający trans-
krypcje stosowanych współcześnie śpiewów pogrzebowych.

Wspomnieć chcę też o prowadzonych na szeroką skalę badaniach terenowych
Muzykologii Poznańskiej (Uniwersytet Adama Mickiewicza) koordynowanych
obecnie przez Jana Stęszewskiego. Dotąd w Poznaniu nie opublikowano jednak
opracowań dotyczących interesującego mnie terenu, choć należy mieć nadzieję, iż
badania te zaowocują w przyszłości całościowym spojrzeniem na obszar Kresów.

Niedocenionymi naukowo tematami wydają się muzyka instrumentalna i ta-
nec. Brak tu jakichkolwiek zbiorów mogących służyć analizie, a przekazane
uwagi są raczej lakoniczne. Jedynymi znanymi mi opracowaniami dotyczącymi
zagadnienia muzyki instrumentalnej na Wileńszczyźnie są prace Piotra Dahliga
dotyczące materiału zebranego wśród repatriantów z Kresów Wschodnich: *Das
Hackbrett im Nordosten Polens*⁴⁵, *Music Tradition in Individual Interpretation: A Case
Study of Resettled Dulcimer Players in Poland*⁴⁶ i jej znacznie poszerzona wersja
polskojęzyczna: *Z badań nad tradycjami muzycznymi na ziemiach zachodnich i północ-
nych. Cymbaliści z kresów wschodnich*⁴⁷. W zakresie tańca wspomnieć należy o za-
interesowaniu się tą problematyką w okresie międzywojennym przez Zakład Et-
nologii Uniwersytetu Stefana Batorego. Głównym celem prowadzonych badań było
wówczas ukazanie zasięgu występowania pewnych zjawisk tanecznych na tere-
nie ówczesnej Polski⁴⁸. Z opracowań dotyczących omawianego regionu mogę
wymienić tu jedynie pracę A. Molickiego zatytułowaną *Gry i zabawy ruchowe
dzieci Wileńszczyzny*⁴⁹, która dla realizowanego tematu jest tylko częściowo przy-
datna, dotykając kwestii zabaw przy muzyce.

⁴⁴ B. Marszałik, „Pieśń drogę pokazuje do nieba”: Znaczenie śpiewu w obrzędowości pogrzebowej na Wileńszczyźnie, praca magisterska napisana pod kier. S. Żerańskiej-Kominek, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2002. Skrót pracy opubl. pt. „Uprosz śmierć dobrą...”: Śpiewy pogrzebowe na Wileńszczyźnie, „Przegląd Muzykologiczny” 2003, nr 3.

⁴⁵ P. Dahlig, *Das Hackbrett im Nordosten Polens*, w: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, pod red. E. Emsheimer i E. Stockmann, Stockholm 1985.

⁴⁶ Idem, *Music Tradition in Individual Interpretation: A Case Study of Resettled Dulcimer Players in Poland*, w: VII European Seminar in Ethnomusicology, Berlin 1990, s. 127–143.

⁴⁷ Idem, *Z badań nad tradycjami muzycznymi na ziemiach zachodnich i północnych: Cymbaliści z kresów wschodnich*, „Lud” 1998, t. 82, s. 133–155.

⁴⁸ Rolę tego ośrodka dla badań nad tańcem właściwie ocenił R. Lange (*Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, pod red. A. Czekanowskiej, Kraków 1995, s. 155), wskazując, iż było to *ewenementem na skalę światową*. Z ośrodkiem współpracowała Z. Kwaśnicowa (koordynator badań nad tańcem) oraz J. Seńkiwa, K. Krahelska i I. Karpińska (badania terenowe).

⁴⁹ A. Molicki, *Gry i zabawy ruchowe dzieci Wileńszczyzny*, Studium Wychowania Fizycznego Uniwersytetu Poznańskiego 1935/36 (zob. spraw. w „Wychowanie Fizyczne” nr 12, s. 441).

Scharakteryzowane powyżej opracowania stały się źródłem podstawowych odniesień dla przeprowadzonych przeze mnie badań.

Przegląd literatury przedmiotu. Podstawowe założenia

Podstawą współczesnej etnomuzykologii są założenia sformułowane po wielkim przełomie metodologicznym lat pięćdziesiątych XX w. Ta nowa orientacja ograniczała podejście autonomiczne, w którym postępowanie badacza koncentrowało się na analizie i opisie muzyki jako zjawisku wyłącznie dźwiękowym. W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku przeniesiono na grunt etnomuzykologii doświadczenia antropologii kulturowej i społecznej, zajmującej się kulturą pojmowaną holistycznie. Stąd ówcześni etnomuzykolodzy przyjęli zasadę opisu muzyki uwzględniającego kontekst kultury⁵⁰ – wartości, opinii i zachowań społecznych⁵¹. Taka orientacja metodologiczna znamionuje prace Alana P. Merriama (*Ethnomusicology of the Flathead Indians*⁵², *Basongye Musicians and Institutionalized Social Deviance*⁵³), wykorzystujące również opinie i poglądy zawarte w wypowiedziach przedstawicieli badanych grup etnicznych (zatem *discourse about music*), w wyniku czego zarówno opis, jak i interpretacja wydaje się być w znacznej mierze rozwinięciem pojęć i sądów badanych. W pracach tego autora materiał muzyczny, pozostający w związku z zachowaniem muzycznym oraz funkcjonującymi pojęciami i sądami zostaje niejako przesunięty na uboczne rozważań, jako że autor wydaje się być zafascynowany raczej procesem twórczym oraz zachowaniami właściwymi badanym.

Więcej uwagi materiałowi muzycznemu poświęcają inni autorzy, np. John Blacking. W studiach *Venda Children's Songs*⁵⁴ oraz *Musicians in Venda*⁵⁵ autor w sposób szczególny penetruje związki między strukturami muzycznymi a wzorami tkwiącymi w umysłach badanych, a zwłaszcza respektowanymi przez nich wartościami estetycznymi, procesem przekazu tradycji oraz zdobywaniem umiejętności muzycznych.

Tradycja muzyczna i postawy estetyczne były również przedmiotem badań uczonych słowiańskich, ograniczających się niekiedy do badania kultury jednej wsi. Zinajda Możejko pracę *Pies'ennaja kultura Bielaruskawo Pol'es'ja*⁵⁶ poświęciła badaniu wokalnejszej kultury muzycznej wsi Toneż. W postępowaniu badawczym autorka wykorzystała zachowane materiały z lat trzydziestych XX w. z eks-

⁵⁰ Zob. A. P. Merriam, *Ethnomusicology, discussion and definition of the fields*, w: „Ethnomusicology” 1959, t. 4, nr 3, s. 109.

⁵¹ Zob. D. P. McAllester, *Whither ethnomusicology?*, „Ethnomusicology” 1958, t. 3, nr 2, s. 103.

⁵² A. P. Merriam, *Ethnomusicology of the Flathead Indians*, Chicago 1967.

⁵³ *Idem*, *Basongye Musicians and Institutionalized Social Deviance*, „Yearbook of IFMC” 1979, t. 11, s. 1–26.

⁵⁴ J. Blacking, *Venda Children's Songs*, Johannesburg 1967.

⁵⁵ *Idem*, *Musicians in Venda*, „The World of Music”, Berlin 1979, nr 2.

⁵⁶ Z. J. Możejko, *Pies'ennaja kultura Bielaruskawo Pol'es'ja*, Minsk 1971.

pedycji prowadzonej przez Zinajdę Ewald. Dzięki temu możliwe stało się ukazanie badanej kultury z perspektywy przeszłości oraz współczesności, uwzględniające główne kierunki przemian na przestrzeni blisko 40 lat. Ten ostatni aspekt był szczególnie inspirujący dla niniejszego opracowania, choć nie bez echa pozostała również lektura pracy *Kal'endarno-p'es'ennaja kultura Bielarusii*⁵⁷ tej samej autorki.

W Polsce jednym z pierwszych autorów wykorzystujących opinie badanych był Jan Stęszewski⁵⁸, poddający analizie terminologię stosowaną przez górali żywieckich i górali podhalańskich, a także Kurpiów z Puszczy Zielonej, Sandomierzan, Lasowiaków z Puszczy Sandomierskiej oraz lubelskich Poborzan. Specyficznym sposobem badania opinii i wiadomości społeczności regionalnej było też zastosowanie ankiety skategoryzowanej w badaniu preferencji muzycznych górali podhalańskich przez Zbigniewa Przerembskiego⁵⁹.

Opinie licznej grupy (543 informatorów – instrumentalistów oraz wokalistów z terenu całego kraju) zostały wykorzystane w pracy *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce* Piotra Dahliga⁶⁰. Autor zwrócił szczególną uwagę na ogólne pojęcia funkcjonujące w ludowej praktyce muzycznej, jak też na motywacje wykonywania muzyki i jej funkcje, społeczny wymiar praktyki muzycznej oraz związki ludowych ocen estetycznych z praktyką muzyczną.

Sławomira Żerańska-Kominek w pracy *Muzyka w przemianach tradycji etnicznej Litwinów w Polsce*⁶¹ rozpatrzyła kulturę muzyczną mniejszości litewskiej na Suwalszczyźnie jako główną płaszczyznę realizacji jej aspiracji kulturalnych. Podstawą opisu i analizy badanej kultury (zarówno w odniesieniu do jej dziejów, przemian, jak i stanu współczesnego) stały się opinie badanych wyrażone podczas wywiadów. Pomocniczo autorka zastosowała kwestionariusz muzyczny (zwany również ankietą dźwięczną⁶²), choć – jak się wydaje – wykorzystany instrument w badanym środowisku przyniósł dość ograniczone rezultaty.

⁵⁷ Z. J. Możejko, *Kal'endarno-p'es'ennaja kultura Bielarusii*, Minsk 1985.

⁵⁸ J. Stęszewski, *Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych (na przykładzie polskiego folkloru)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1974, t. 10, s. 39–55.

⁵⁹ Z. J. Przerembski, *Preferencje muzyczne górali podhalańskich*, praca magisterska pod kier. A. Czekanowskiej-Kuklińskiej, Instytut Muzykologii UW, 1979. Fragmenty pracy opublikowano jako artykuł *Z badań nad preferencjami muzycznymi górali podhalańskich*, „Muzyka” 1981, nr 3–4, s. 85–112.

⁶⁰ P. Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*, Warszawa 1993. Książka ta jest publikacją rozprawy doktorskiej Piotra Dahliga (promotor A. Czekanowska-Kuklińska) zatytułowanej *Świadomość muzyczna wykonawców ludowych w Polsce: Pojęcie wartości, formy i funkcji muzyki*, Instytut Muzykologii UW, 1983.

⁶¹ S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w przemianach tradycji etnicznej Litwinów w Polsce*, w: *Kultura muzyczna mniejszości narodowych w Polsce: Litwini, Białorusini, Ukraińcy*, Warszawa 1990, s. 13–97.

⁶² Zob. A. Czekanowska, *Akt wykonania muzycznego a tożsamość etniczna*, w: *Muzykolog wobec dzieła muzycznego: Zbiór prac dedykowanych doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę jej urodzin*, Kraków 1999, s. 400.

Wynikiem badań prowadzonych nad relacjami pomiędzy świadomością wykonawców a wykonywanym przez nich repertuarem są prace: *Świadomość Polaków na Białorusi a kształt folkloru muzycznego* Doroty Frasunkiewicz⁶³ oraz *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie* Renaty Banasińskiej⁶⁴. Bliskość geograficzna eksplorowanego przez obydwie badaczki terytorium (Grodzieńszczyzna) w stosunku do badanej przez mnie Wileńszczyzny sprawia, iż zarówno w zakresie kształtu repertuaru, jak też niektórych zjawisk muzycznych prace te wiążą się z podejmowaną przeze mnie tematyką. Jednakże znaczne różnice pomiędzy charakterem obydwu społeczności sprawiają, iż trudno doszukiwać się większych podobieństw tak w zakresie funkcji, zachowań, wykonania, jak i kierunków przemian repertuaru obydwu regionów. Z tezami zawartymi w opracowaniu D. Frasunkiewicz polemizuje zresztą prowadząca również badania terenowe na Grodzieńszczyźnie Dorota Niemczyk w pracy *Ustna tradycja muzyczna a świadomość narodowa mniejszości polskiej na zachodnich obszarach Białorusi na przykładzie wsi Mikiańce i Narkuny*⁶⁵.

Podobnie wygląda zagadnienie badań nad tańcem. Współcześnie w choreologii⁶⁶ ustaliło się **kontekstualne, holistyczne** i jednocześnie **diachroniczne podejście do przedmiotu badania**⁶⁷, a polska choreologia dorobiła się szeregu

⁶³ D. Frasunkiewicz, *Świadomość Polaków na Białorusi a kształt folkloru muzycznego*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian ...*, s. 329–371.

⁶⁴ R. Banasińska, *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie: Z badań nad społecznościami lokalnymi Grodzieńszczyzny – rejon lidzki i woronowski*, praca magisterska napisana pod kier. A. Czekanowskiej-Kuklińskiej, Instytut Muzykologii UW, 1998.

⁶⁵ D. Niemczyk, *Ustna tradycja muzyczna a świadomość narodowa mniejszości polskiej na zachodnich obszarach Białorusi na przykładzie wsi Mikiańce i Narkuny*, praca magisterska napisana pod kier. J. Stęszewskiego, Zakład Muzykologii UAM w Poznaniu, 1997.

⁶⁶ Początki choreologii jako dyscypliny naukowej przypadły na lata dwudzieste i trzydzieste XX w. W 1928 r. R. Laban opublikował pracę, w której zostały zawarte podstawy teorii ruchu i systemu jego notacji – *Schrifttanz (Methodik, Orthographie, Erläuterungen)*, Wien 1928. W 1930 r. Victor Junk zdefiniował choreologię jako wiedzę o tańcu (*idem, Handbuch des Tanzes*, Stuttgart 1930). W Polsce początki choreologii przypadają na lata trzydzieste XX w. i wiążą się z osobą C. Baudoin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej (*O tańcach ludowych w Polsce*, „Teatr Ludowy” 1935, r. 27, nr 8 oraz *Folk Dances and Wedding Customs in Poland*, Paris 1937). Po wojnie badania nad tańcem były prowadzone przez Langego w latach 1954–1967 w Toruniu (w 1959 r. dzięki poparciu M. Znamierowski-Prüfferowej utworzono Dział Tańca przy Muzeum Etnograficznym) oraz przez G. Dąbrowską w latach 1968–1981 w ramach Sekcji Folkloru Instytutu Sztuki PAN. Od 1988 r. wiodącym ośrodkiem badań nad tańcem jest Poznań, z którym po powrocie do kraju związał się R. Lange. Od 1989 r. działa również założone przez G. Dąbrowską Polskie Towarzystwo Etnochoreologiczne.

⁶⁷ Zob. „szkoła choreologiczna Roderyka Langego” scharakteryzowana przez D. Kubinowskiego w pracy: *Działalność naukowa Profesora Roderyka Langego*, w: *Taniec, choreologia, humanistyka: Tom jubileuszowy dedykowany profesorowi Roderykowi Langemu*, Poznań 2000, s. 33.

prac dotyczących kultury tanecznej w różnych regionach Polski, spełniających powyższe kryteria⁶⁸.

Wobec odmiennego dziś pojmowania przedmiotu badania, zgodnie z którym na plan pierwszy wysuwa się nie artefakty kulturowe, a mechanizmy nimi sterujące, centralnym punktem zainteresowań stała się świadomość czy nawet podświadomość badanego. Jednocześnie należy pamiętać, iż badacz współczesny staje wobec faktu zaniku kultury tradycyjnej i dynamicznych przemian polityczno-społecznych, w wyniku których doznaje odczucia, iż muzyka utraciła swe uwarunkowania czasowe i przestrzenne, a anonimowy wytwór ludowy poddany umasowieniu w wielu przypadkach stracił swoją tożsamość⁶⁹. Nie sposób nie wspomnieć jednak, iż często zauważamy próby „powrotu do tradycji” wyrażające się w różnego rodzaju re-inwencjach⁷⁰, drugich bytach⁷¹ czy próbach ożywienia. Musiało to pociągnąć za sobą zmianę zainteresowań współczesnych etnomuzykologów. Współczesnemu badaczowi łatwiej jest nawiązać kontakt ze spotykanym człowiekiem (muzykiem), aniżeli badać i oceniać zachowane relikty kultury, bowiem w przypadku pamięci i zachowań ludzkich łatwiej jest o trwałość i stabilność⁷².

Alan P. Merriam w pracy *The Anthropology of Music*⁷³ postulował rozpatrywanie zmiany z perspektywy przeszłości (związane z tym pojęcie dyfuzji – rezultatu osiągniętej transmisji kulturowej), jak i terażniejszości (rozumiejąc akulturację jako dynamiczny proces transformacji). Autor ten wprowadził również rozróżnienie na zmianę zewnętrzną (bliską procesowi akulturacji) i zmianę we-

⁶⁸ Możemy wymienić tu takie prace, jak: A. Glapa, A. Kowalski, *Tańce i zabawy wielkopolskie*, Wrocław 1961 (z dwoma kinetogramami R. Langego); G. Dąbrowska, *Tańce Kurpiów Puszczy Zielonej*, Warszawa 1967; J. Marcinkowa, *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego*, Warszawa 1969; J. Marcinkowa, K. Sobczyńska, *Pieśni, taniec i obrzędy Górnego Śląska*, Warszawa 1973; G. Dąbrowska, *Folklor Mazowsza : Mazowsze nad Świdrem*, Warszawa 1974; J. P. Dekowski, Z. Hauke, *Folklor regionu opoczyńskiego*, Warszawa 1974; L. Michalikowa, Z. Chrzastowska, S. Chrzastowski, *Folklor Lachów Sądeckich*, Warszawa 1974; W. Pawłowski, A. Cieślińska, H. Krużycka, *Folklor Ziemi Lubuskiej*, Warszawa 1975; M. Drabecka, *Folklor Warmii i Mazur*, Warszawa 1978; M. Romowicz, *Folklor górali żywieckich*, Warszawa 1978; R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, *Folklor Kujaw*, Warszawa 1979; G. Dąbrowska, *Taniec ludowy na Mazowszu*, Warszawa 1980; J. Marcinkowa, K. Sobczyńska, K. Byszewski, *Folklor Zagłębia Dąbrowskiego*, Warszawa 1983.

⁶⁹ A. Czekanowska, *W poszukiwaniu tożsamości źródła : Dyskurs muzyczny czy komentarz na jego temat (uwagi etnomuzykologa)*, w: *Affectti musicologici : Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, Kraków 1999, s. 521–523.

⁷⁰ E. Hobsbawm, *An Introduction : Inventing Tradition*, w: *The Invented Tradition*, Cambridge 1983.

⁷¹ W. Wiora, *Der Untergang des Volkslieds und sein Zweites Dasein*, „Musikalische Schriften”, Kassel 1958, t. 7.

⁷² A. Czekanowska, *W poszukiwaniu tożsamości źródła...*, s. 529.

⁷³ A. P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.

Zat. 58134

wewnętrzna (innowację). Zdaniem Merriama wszelkie zmiany są procesem fazowym, który możemy podzielić na:

- fazę innowacji,
- fazę akceptacji społecznej,
- fazę selektywnej eliminacji w zmaganiu o przetrwanie,
- fazę integracji przyjętego elementu z innymi, a co za tym idzie powstanie zmodyfikowanej całości.

Wśród założeń dyskusji o przeobrażeniach kulturowych autor umieszcza stwierdzenie, iż muzyka wykazuje wewnętrzną stabilność, a głównym powodem zmiany stają się fakty historyczne, choć i w tym wypadku przed gwałtowną zmianą muzykę chroni podświadomy sposób przenoszenia. Założenie to zdaje się być szczególnie adekwatne w odniesieniu do przemian tradycji na Wileńszczyźnie.

Ciekawe wydaje się spojrzenie na zagadnienie zmiany kulturowej Bruno Nettla⁷⁴. Stwierdza on stałą obecność przeobrażeń (*Change is the norm*) oraz fakt, iż etnomuzykologia z braku danych historycznych niejako skazana jest na badanie procesu zmiany, a nie jego treści. Prezentuje również dwie koncepcje ewolucji: koncepcję wielokierunkową oraz koncepcję dwukierunkową (ogólną, skierowaną w stronę wyższych poziomów organizacji i złożoności oraz specyficzną, zmierzającą w stronę przystosowania się do swojego szczególnego otoczenia). Założeniem nawiązującym (być może nawet nieświadomie) do koncepcji Merriama staje się wyróżnienie przez Nettla ciągłości niektórych elementów jako punktów odniesienia, na tle których może zachodzić zmiana innych elementów.

Bruno Nettl zakłada następujące rodzaje przemian:

- całkowite zastąpienie istniejącego systemu innym systemem,
- radykalną zmianę przy zachowaniu czytelności poprzedniego systemu,
- zmianę stopniową, warunkującą trwanie,
- zmianę powierzchowną i chwilową w ramach stałych wzorów.

Przedmiotem rozważań Nettla stała się również dynamika procesu zmian.

W Polsce kwestia przemian tradycyjnej kultury ludowej była przedmiotem badań m.in. Jadwigi i Mariana Sobieskich, Włodzimierza Kotońskiego, Jana Stęszewskiego, Anny Czekanowskiej, Ludwika Bielawskiego i Bogusława Linette⁷⁵. Najpełniejszym w tym względzie opracowaniem jest studium *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*⁷⁶ autorstwa P. Dahliga. W zakresie tańca istotne jest opracowanie pt. *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni* R. Langego⁷⁷.

Jak wynika z powyższego przeglądu, przedmiotem badania staje się obecnie przekaz (akt przesłania) zarówno twórcy sięgającego do własnej pamięci i konwencji kulturowych determinujących jego wybór, jak też utrwalony pamięcią

⁷⁴ B. Nettl, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana & Chicago 1983, s. 172-186.

⁷⁵ Szczegółowe omówienie w pracy P. Dahliga, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 33-45.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ R. Lange, *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Londyn 1978.



innych. Fascynujący przedmiot studiów stanowi również krąg inspiracji, zakres improwizacji, jak też relacje do tradycji i jej specyficznych cech, decydujących o trwałości tak nacechowanego przesłania⁷⁸.

We współczesnej metodologii, zdaniem Anny Czekanowskiej, najistotniejsza wydaje się *umiejętność kształtowania przez badacza wizji badanej kultury (...) w wyniku obcowania badającego z badanym i długiego procesu wzajemnego ich poznawania się i porozumienia (...)*. Podstawowym założeniem współczesnej metodologii jest więc *badanie kultury jako manifestacji badanego, a głównym zadaniem badacza stało się ustalenie swojej relacji do niego przy jednoczesnym zdawaniu sobie sprawy z wzajemnych ograniczeń i uwarunkowań*⁷⁹.

Cel pracy. Podstawowe definicje

Celem podejmowanych przeze mnie badań jest możliwie pełny opis kultury muzycznej, wykorzystujący zachowane opracowania źródłowe oraz pamięć żyjących dziś informatorów terenowych. Interesują mnie szczególnie przejawy życia muzycznego, kształt repertuaru i instrumentarium, stosunek społeczności do spuścizny muzycznej poprzednich pokoleń, a w konsekwencji przemiany świadomości społecznej, języka i kultury Wileńszczyzny i współczesny kształt kultury muzycznej.

Kluczowym słowem dla niniejszej pracy, wymagającym zdefiniowania, jest pojęcie **tradycji**. Podstawowe dla tradycji jest odniesienie do przeszłości. Przeszłość – możemy powtórzyć za Władysławem Stróżewskim⁸⁰ – nie jest sumą przeszłych faktów czy procesów, których realnie już nie ma. Przeszłość, wchłaniając terażniejszość, w każdej chwili jest realnie obecna. Patrząc daleko w przyszłość, dostrzegamy wiele możliwych zdarzeń, których liczba w miarę przybliżania się do terażniejszości maleje. Terażniejszość jest tylko momentem, w którym w mgnieniu oka rozbłyśnie zdarzenie, by zostać wchłonięte przez przeszłość. W miarę upływu czasu pole naszej świadomości poszerza się i zdajemy sobie sprawę z coraz większej liczby zdarzeń równoległych do zdarzeń będących naszym udziałem.

Przyjęcie zaprezentowanego przez Stróżewskiego sposobu postrzegania czasu ma duże znaczenie dla badań nad tradycją. Każdy twórca ma przed sobą wiele możliwych sposobów działania, z których wybiera tylko jeden, będący wynikiem preferencji wypływających z jego osobowości twórczej. To jednostkowe działanie pojawia się tylko na moment, by po chwili stać się dorobkiem twórcy. W miarę upływu czasu twórca poznaje inne zdarzenia lub zdarzenia mające miejsce w bardzo odległej przeszłości. Powstaje pytanie: które z nich uzna za istotne?

W tym miejscu dochodzimy do podstawowego rozróżnienia pomiędzy spuścizną a tradycją. Pojęcia tradycji *nie utożsamia się wszakże z pojęciem dziejowości*⁸¹.

⁷⁸ A. Czekanowska, *W poszukiwaniu tożsamości źródła...*, s. 531.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 524.

⁸⁰ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 42–44.

⁸¹ *Ibidem*, s. 122.

Gdyby chcieć określić jednym terminem wszystko, co przeszłe, należałoby raczej mówić o **spuściznie** albo o **diedzictwie**⁸². Natomiast odnosząc zakres spuścizny (diedzictwa) do zakresu tradycji, musimy pamiętać, że to, co minęło bez echa, nie ma dla tradycji żadnego znaczenia, jeśli nie zostanie odkryte, przypomniane i uznane za istotne. Tradycja bowiem jest zaktualizowanym przekazem historycznym, dziejami zapamiętanymi, utrwalonymi i ważnymi do dziś. Innymi słowy, **tradycja to przekaz przeszłości współkształtujący terażniejszość** (podkr. T.N.)⁸³.

Aby pojęcie tradycji sformułować w sposób pełny, należy rozważyć jeszcze możliwość istnienia społeczności w zupełnym oderwaniu od dziedzictwa, spuścizny. Taką ewentualność przewiduje wybitny socjolog angielski Eric Hobsbawm. Według jego opinii tzw. „społeczeństwo tradycyjne” bazuje na podtrzymywaniu wielu zwyczajów przejętych z przeszłości, będących *motorem i kołem zamachowym życia społecznego*⁸⁴. Każde społeczeństwo potrzebuje takiego motoru stymulującego więzi społeczne – zwłaszcza w sytuacji stałego zagrożenia własnej tożsamości – dlatego, jeśli zapomniane zostaną wzorce wynikające z dziedzictwa, społeczeństwo próbuje oprzeć swe funkcjonowanie na przynajmniej kilku niezmiennych „**przypomnianych**” bądź nawet „**wymyślonych**” **tradycjach**.

Pisząc o spuściznie czy tradycji muzycznej, nie mam na myśli jedynie repertuaru muzycznego utrwalonego przez źródła pisane, ale również przekaz oralny przy szczególnym uwzględnieniu relacji do osobliwości codziennego języka mówionego, a także w odniesieniu do muzyki instrumentalnej w relacji tego zapisu do zachowań tanecznych i atmosfery zabawy. Przy takim założeniu niezmiernie istotna pozostaje maniera i kontekst wykonania repertuaru muzycznego.

By pozostać w zgodzie z przyjętą definicją tradycji, konieczne staje się badanie jej odbioru wśród słuchaczy, a przede wszystkim ustalenie ich preferencji muzycznych. W regionie podlegającym tak dynamicznym przemianom społecznym i historycznym nie sposób nie zapytać o stosunek tradycji do spuścizny, odnosząc wyniki badań do dziejów tych terenów. Warto w końcu zapytać o czynniki sprzyjające zachowaniu, jak też te wpływające na dezaktualizację tradycji w następnych pokoleniach. Należy zatem uwzględnić działalność szkół, Kościoła, domów kultury, związków i organizacji, prasy, radia, telewizji itd.

Ważne staje się odniesienie tak określonych tradycji muzycznych do ogólnie pojętej kultury. John Blacking stwierdza, iż: *każda ludzka istota jest genetycznie niepowtarzalna i aby przetrwać, musi stale przystosowywać się do zmieniającego się środowiska: takie są prawa natury i muzyka podlega tym samym prawom w tym sensie, że musi być za każdym razem na nowo wykonywana i na nowo odczuwana przez każdą jednostkę. Prawo ludzkiej natury polega na tym, że człowiek staje się jednostką ludzką jedynie poprzez związek z drugim człowiekiem i że **głównym adaptacyjnym instrumentem człowieka jest kultura**. Kultura istnieje zaś tylko wtedy, gdy pojedyncze*

⁸² K. Dobrowolski, *Studia nad życiem społecznym i kulturą*, Wrocław 1966, s. 77.

⁸³ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości ...*, s. 122–123.

⁸⁴ E. Hobsbawm, *An Introduction ...*, s. 2.

organizmy mogą przekraczać jednostkowe doznania i dzielić uczucia i pojęcia z innymi. Istotną cechą kultury jest powtórzenie, odtworzenie i transmisja idei oraz sekwencji czynności⁸⁵. Za Blackingiem uznaję więc muzykę za jeden z instrumentów przystosowania do permanentnie zmieniającego się środowiska, pamiętając jednocześnie, iż muzykę uznać można za środek służący podtrzymywaniu systemu pojęć i koncepcji. Przy tak przyjętym założeniu możemy więc określić spuściznę muzyczną jako środek przystosowywania się do otaczającego środowiska i zachowanie systemu pojęć oraz koncepcji z przeszłości. Tradycję muzyczną rozumiem zaś jako pomoc do wypełnienia tych samych ról w teraźniejszości.

Tak odniesiona do kultury tradycja muzyczna może zostać wyartykułowana w opiniach oraz zachowaniach. Władysław Jacher twierdzi, iż *zachowanie jest zawsze reakcją organizmu* (podkr. T.N.), człowieka jako jednostki lub części zbiorowości społecznej, na podniety zewnętrzne i wewnętrzne, mającą charakter odruchowy, nieświadomy lub też świadomy, intencjonalny, sensowny i racjonalny⁸⁶. Prezentowane opracowanie przez wzgląd na swój temat dotyczyć będzie, rzecz jasna, zachowań muzycznych składających się na całość aktu wykonawczego. Pragnę jednak zastrzec, że opis zachowania muzycznego nie będzie tu traktowany jako zbiór subiektywnych uwag wynikających z moich obserwacji. Najważniejszy dla mnie pozostaje zapis zachowania utrwalony w formie transkrypcji muzycznej czy też tanecznej, uzupełniony przez komentarz wykonawców. Ten zespół danych przyjmuję jako podstawę wnioskowania naukowego. Ważne pozostają zarówno moje transkrypcje, będące dokumentem zachowań, których byłem świadkiem, jak i transkrypcje znajdujące się w materiałach i opisach zebranych przez innych, będące świadectwem zachowań z przeszłości. Najszerzej jednak, wobec wszelkich omawianych przeze mnie zagadnień, będę wykorzystywał materiał zebrany podczas własnych badań, który udało mi się udokumentować w naturalnym kontekście.

Należy również pamiętać, iż każde z opisywanych i interpretowanych zachowań muzycznych obrazuje zarówno tradycje całej omawianej społeczności, jak i indywidualne doświadczenia poszczególnych wykonawców, uwzględniające reakcje badanych na sytuacje zaistniałe współcześnie i doświadczenia z przeszłości, zwłaszcza w odniesieniu do osób starszych. Bowiem, jak pisze cytowany już W. Jacher, *na konkretne zachowania człowieka mają wpływ zarówno aktualnie działające na niego bodźce, jak i wcześniejsze jego doświadczenia, czerpane z praktyki życia z innymi ludźmi, z nabytej kultury, z preferowanych systemów wartości, z wpływów środowiska społecznego i sytuacji społecznej*.

Opinia – zdaniem C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowej – *jest tworem życia zbiorowego, kształtuje się bowiem w zależności od różnych czynników ideologicznych i gospodarczych, jest rezultatem różnych nawarstwień i pokrzyżowań*

⁸⁵ J. Blacking, *Some problems of theory and method in study of musical change*, „Yearbook for Traditional Music”, 1977, t. 9, s. 5, za: S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 23.

⁸⁶ W. Jacher, *Zachowanie zbiorowe*, w: *Encyklopedia psychologii*, Warszawa 1998, s. 1060.

etnicznych⁸⁷. Z tego też powodu wypowiedź każdego z informatorów możemy traktować jako zbiorową opinię danej społeczności lub przynajmniej jego części, uwzględniającą całość doświadczeń nie tylko osobistych, ale poprzez wspólnotę dziejów i kultury również całokształt doświadczeń społeczności na danym etapie jej historii. Opinia taka jest uzewnętrznieniem konglomeratu nie zawsze spójnych logicznie czy też treściowo elementów ideologicznych oraz doświadczeń kulturowych mogących mieć różne pochodzenie etniczne wynikające z dynamicznych przemian wewnętrznych i kontaktów zewnętrznych społeczności. Do tego może ona dawać różne odmiany i odchylenia w związku ze środowiskiem społecznym, wśród którego ją znajdujemy⁸⁸, co zależne jest od poziomu wykształcenia, miejsca zamieszkania (wieś, miasto, dwór, okolica szlachecka) i stanu danego środowiska. Zastrzec jednak należy, iż w procesie badania każda opinia przedstawia istotną wartość.

C. Baudouin de Courtenay, pisząc o opinii, wskazuje też, iż uzewnętrzniać się może ona, jak i inne wykładniki twórczości życia zbiorowego, w formach przekazywanych przez tradycję, wyrażać się za pomocą środków ekspresji, którymi rozporządza dane środowisko ludzkie⁸⁹. Stąd duże znaczenie przyznaje zarówno opiniom zawartym w zapiskach hr. Tyszkiewicza, opracowaniom naukowym środowiska Uniwersytetu Stefana Batorego, zapiskom pamiętnikarskim mieszkańców Wileńszczyzny, słownym komentarzom współczesnych informatorów terenowych i poglądom mniej lub bardziej związanym z wykonywaniem danego repertuaru.

W przedstawionym opracowaniu postanowiłem nie komentować szerzej pojęcia narodu, a zwłaszcza pojęcia narodu polskiego. Wynika to stąd, że sami mieszkańcy Wileńszczyzny z pewnością nie używaliby tego terminu, nazywając siebie raczej *Pol'akami* lub *tutejszymi*. Dlatego w pracy tej będę stosował określenie „społeczeństwo polskie na Wileńszczyźnie”, przez co rozumiem ukształtowaną historycznie zbiorowość, określoną przez system interakcji pomiędzy jednostkami i grupami społecznymi, a zajmującą dziś terytorium Wileńszczyzny, społecznie wytwarzającą i uczestniczącą we wspólnocie kulturowej i definiującą samą siebie na zasadzie poczucia odrębności pod względem takich elementów, jak: język (polski – znany w różnym stopniu członkom grupy), świadomość (*Pol'aki*), religia (katolicy), wielopokoleniowa więź z regionem (*nasze dziaduczki tu żył' i i my tu tak żyjem*)⁹⁰. Ranga tego zagadnienia skłoniła mnie natomiast do poświęcenia tej problematyce osobnego rozdziału. Prawidłowa ocena świadomości narodowej Polaków na Wileńszczyźnie jest bowiem zadaniem bardzo odpowiedzialnym. Należy zdawać sobie sprawę z jednej strony z oddziaływań niszczących te doznania polityki zaborców, okupantów i niezbyt życzliwie ustosunkowanych

⁸⁷ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego*, cz. I, *Forma dramatyczna obrzędowości weselnej*, Wilno 1929, s. 11.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 11.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 11.

⁹⁰ Zob. *Społeczeństwo*, w: K. Olechnicki, P. Załęcki, *Słownik socjologiczny*, Toruń 1997, s. 198.

Litwinów tak w przeszłości, jak i w dniu dzisiejszym, z drugiej strony z faktu obecności ugruntowanego mitu narodowego Kresów.

Źródła i metodyka badań

Metody i techniki ich przeprowadzania określają rodzaj źródeł, które badający obiera jako przedmiot swych studiów. W wyniku badań terenowych powstają źródła tworzone drogą styczności badacza z informatorami, a więc obserwacji zachowań badanego, często wywołanych przez badającego⁹¹.

Podstawową techniką stosowaną w pracy terenowej był wywiad (wywołanie źródła). Badania zasadnicze zostały poprzedzone badaniami wstępnymi, przeprowadzonymi we wrześniu 1997 r. wspólnie z grupą studentów pracujących pod kierunkiem prof. Bogusława Linette oraz prof. Bożeny Muszkalskiej. Przeprowadzone badania, jak również przekazane doświadczenie ośrodka poznającego z badań nad kulturą społeczności polskich na Kresach umożliwiły mi wyłonienie szeregu zagadnień oraz wstępne rozeznanie w materiale muzycznym. Rozszerzenie doświadczeń terenowych o studia źródłowe i kwerendy biblioteczne, a także doświadczenia wiodących ośrodków badawczych w naszym kraju (Muzeum Etnograficzne w Toruniu⁹², Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Katedra Muzykologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu) umożliwiły mi skonstruowanie kwestionariusza (zob. aneks 1) obejmującego głównie, szczególnie istotne zagadnienia.

Zastosowanie kwestionariusza pozwoliło na zapanowanie nad materiałem, wywiady jednak prowadzone były w formie swobodnej rozmowy z informatorami. To umożliwiło uzyskanie danych specyficznych dla badanego środowiska oraz osoby, do których nie dotarłbym, posługując się jedynie wywiadem skategoryzowanym. Zresztą według J. Stęszewskiego wywiad dotyczący norm, pojęć i opinii z *natury rzeczy nie może być skategoryzowany*⁹³. Dlatego zastosowana technika jest raczej tym, co w etnologii określa się mianem otwartego wywiadu pogłębionego⁹⁴.

Zadawane pytania polegały bardziej na pobudzaniu informatora do wypowiedzi, niż na wymuszaniu potwierdzeń lub zaprzeczeń dla proponowanych sformułowań. Jednakże w zakresie materiału muzycznego, gdy informator miał kłopoty z przypomnieniem sobie pieśni czy tańca lub gdy niezbyt efektywnie współpracował ze mną, pytałem o jakiś szczegół, który w moim przekonaniu

⁹¹ K. Dobrowolski, *Studia nad życiem społecznym i kulturą*, Wrocław 1966, s. 53–55.

⁹² R. Lange, *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu : metoda pracy i kwestionariusz*, Toruń 1960.

⁹³ J. Stęszewski, *Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych ...*, s. 42.

⁹⁴ Zob. A. Wyka, *Badacz społeczny wobec doświadczenia*, Warszawa 1993. Nieprzydatność bardziej ścisłych metod badawczych na terenie pogranicza wschodniego zdają się potwierdzać badania I. Kabzińskiej (*Wśród „kościelnych Polaków” : Wyznaczniki tożsamości etnicznej (narodowej) Polaków na Białorusi*, Warszawa 1999, s. 16–20).

mógł wywołać skojarzenie, w ostateczności zaś podsuwałem nazwę tańca lub intonowałem incipit melodii. Biorąc pod uwagę fakt, iż większość informatorów była w podeszłym wieku, nie uważam tego typu „podpowiedzi” za manipulowanie informatorem, lecz raczej za wywołanie źródła, tym bardziej, że za potwierdzenie nie uznawałem werbalnej wypowiedzi, a jedynie włączenie się informatora w akcję muzyczną lub taneczną w postaci konkretnego zachowania.

Wywiady były jawne – każdy informator został poinformowany o celu rozmowy. Często rozpoczynałem badania w nowym terenie od większej zbiorowości – zespołu, rodziny – jednakże po spotkaniu w większym gronie starałem się umawiać i spotykać indywidualnie z informatorami, co zawsze pozwala na uzyskanie zaufania, nawiązanie bezpośrednich kontaktów i większą otwartość informatora. Nie uważam jednak spotkań grupowych za mniej istotne – dzięki wzajemnej kontroli informatorów uzyskany z takich wywiadów zintersubiektywizowany materiał pozwala na swoistą krytykę źródła, jakim jest wywiad indywidualny.

Zagadnienie krytyki źródła okazywało się skomplikowane, tym bardziej, że jako osoba z *Polski, z Warszawy* postrzegany byłem zdecydowanie jako *outsider*. Tę barierę starałem się niwelować przez częste zapraszanie do udziału w mojej pracy terenowej zaprzyjaźnionych osób z Wileńszczyzny, jak też poprzez dużą intensywność kontaktów z badanymi w życiu codziennym. Nie unikałem stosowania w moich pytaniach regionalizmów⁹⁵. Jednak należy pamiętać, iż informatorzy posługiwali się językiem lokalnym, w którym znane mi określenia mogły mieć inne znaczenie. Dlatego zarejestrowane wywiady odsłuchiwałem po raz pierwszy w obecności osoby z Wileńszczyzny, prosząc o komentarz wyjaśniający, co pozwoliło mi (czego dziś jestem świadomy) na uniknięcie wielu uproszczeń oraz błędów w zrozumieniu wypowiedzi informatora. Nie wolno też zapominać, iż badacz w terenie podlega różnorodnym czynnikom zewnętrznym, np. pogodowym, zależny jest od dobrej woli informatorów, gospodarzy przyjmujących go w gościnę, dostępnych środków komunikacyjnych itp. Różnorodnym czynnikom podlega też informator. Z tego powodu konieczne stało się wielokrotne powracanie do tych samych informatorów, co za każdym razem owocowało rozwinięciem kształtowanej wizji tradycji oraz zmianami we wzajemnym nastawieniu badacza i badanego. Moje kontakty z informatorami są doskonałą ilustracją dla twierdzenia Anny Czekanowskiej, iż *badany staje się inny w wyniku porozumiewania się z badającym, tak jak i badający zmienia się w konsekwencji tego procesu*⁹⁶. W moim wypadku proces ten nie miał końca, choć miał za każdym razem inną, zmienną dynamikę wewnętrzną, zależną od etapu badań, predyspozycji i nastawienia wewnętrznego obydwu stron.

⁹⁵ Nawiązuję tu do myśli B. Malinowskiego: *Znajomość języka tubylców umożliwia etnografowi zadawanie zrozumiałych pytań i uzyskiwanie stosownych odpowiedzi* (zob. *idem, Dzieła*, t. 5, *Ogrody koralowe i ich magia*, Warszawa 1987).

⁹⁶ A. Czekanowska, *W poszukiwaniu tożsamości źródła ...*, s. 524.

Wywiad, dostarczający już sam w sobie wielu zarejestrowanych opinii i zachowań, w moim przekonaniu nie był wystarczającym źródłem dla podjętego przeze mnie tematu. Staralem się w miarę możliwości dużo czasu spędzać z indywidualnymi informatorami (w czasie wolnym, podczas prac gospodarskich, zakupów), zespołami (próby, wyjazdy na koncerty, spotkania towarzyskie), jak też przemieszkować u badanych w domu (w Wilnie, Wobalach, Awżeniach, Solecznikach, Turgielach itd.). Nie bez znaczenia pozostają nawiązane znajomości i korespondencja prowadzona z niektórymi informatorami⁹⁷.

Zdecydowanie większą część wywiadów, a materiał muzyczny w całości, rejestrowałem na taśmie magnetofonowej, jakkolwiek podczas pierwszego mojego pobytu na Wileńszczyźnie wywiadów nie nagrywałem wcale, co wynikało z podporządkowania się standardom rejestracji przyjętym przez ośrodek poznański. Czasami dokonywałem wyboru podczas wywiadu, gdy informator nazbyt rozwodził się nad sprawami dotyczącymi zagadnień, które nie miały znaczenia dla niniejszego opracowania. Zdarzyło się też, że kilku informatorów nie zezwoliło mi na rejestrację wywiadu, a jedynie na utrwalenie wykonania muzycznych i to też po uprzednim starannym przygotowaniu. Czyniłem zadość woli informatorów, gdyż ukryta rejestracja, w moim przekonaniu, byłaby przejawem braku lojalności wobec badanych.

Prócz opinii i wykonania w warstwie audialnej interesował mnie też cały zespół zachowań postrzeganych jedynie na drodze percepcji wizualnej. Stąd starannie notowałem wiele zachowań zaobserwowanych w terenie w brulionach terenowych, wykorzystywałem również aparat fotograficzny i kamerę wideo, która oddała mi nieocenione usługi, zwłaszcza w zakresie rejestracji tańca.

Najlepsze metody i techniki badania zawodzą przy nieodpowiednim doborze informatorów, z których każdy powinien być kompetentny, wiarygodny i reprezentatywny⁹⁸, co przy założonym stanowisku metodologicznym i metodycznym warunkuje autentyczność, wierność i pełność materiału⁹⁹. To zadanie było chyba najtrudniejsze. Ogromny obszar badania (ponad 10 tys. km²), a także postępujący zanik tradycyjnych form kultury muzycznej sprawiły, iż trudno było założyć z góry dobór informatorów. Zresztą dopiero poznanie specyfiki poszczególnych obszarów badanego regionu pozwoliło na dokonanie wyboru punktów badania. W praktyce dobrym kluczem okazało się docieranie do zespołów śpiewaczych i muzycznych za pośrednictwem rejonowych wydziałów kultury. Zespoły te dość równomiernie pokrywają obszar całej Wileńszczyzny, a ich członkowie potrafili wskazać publicznie *uważanego* (kompetentnego i reprezentatywnego) śpiewaka lub muzykanta. Często takich informatorów spotykałem wśród uczestników zespołów. Zaowocowała również współpraca z nauczycielami szkół polskich na Wileńszczyźnie, którzy pomagali przy poszukiwaniu muzykantów.

⁹⁷ Ścisły kontakt z badanym był postulowany w polskiej etnomuzykologii m.in. przez Jana Stęszewskiego (*Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych ...*, s. 41).

⁹⁸ *Ibidem*, s. 41.

⁹⁹ A. Czekanowska, *Etnografia muzyczna: Metodologia i metodyka*, Bydgoszcz 1988, s. 54.

Powroty do tych samych informatorów i konfrontacja materiału pochodzącego z różnych punktów badania służyły spełnieniu postulatów wiarygodności i reprezentatywności w kontekście całego regionu.

Przegląd tematyki

Analizę tradycji muzycznej badanego regionu poprzedziłem gruntownym omówieniem pełnego (w moim przekonaniu) kontekstu kulturowego Wileńszczyzny¹⁰⁰. Punktem wyjścia stało się więc omówienie dziejów tych ziem, wraz ze złożonymi procesami polityczno-społecznymi zachodzącymi na przestrzeni wieków. Skoncentrowałem się szczególnie na odtworzeniu procesu kształtowania się polskojęzycznego obszaru wokół Wilna. Nie zrezygnowałem z omówienia środowiska geograficznego oraz przemian ekonomicznych wsi podwileńskiej, których konsekwencje leżą u podstaw kształtu współczesnej kultury społecznej na Wileńszczyźnie. W celu przybliżenia osobowości badanych opisałem ich światopogląd zarówno w świetle badań własnych, jak i wyników badań socjologów litewskich oraz etnologów polskich. Zapewnieniu materiału porównawczego do badań nad tradycją muzyczną służyć winno krótkie omówienie najbardziej dystynktywnych cech kultury ludowej z terenu Wileńszczyzny.

Rozdział 2 niniejszej pracy koncentruje się na ogólnym opisie tradycji muzycznej Wileńszczyzny. Bardzo szeroko wykorzystane zostały tu źródła historyczne. Przedmiotem opisu stały się tradycje muzyczne Wilna (ze szczególnym uwzględnieniem XIX i XX w.), dworów, zaścianków szlacheckich oraz włościan. Całość zmierza do ogólnego opisu tradycji wywołanego z pamięci informatorów i skonfrontowanego z wynikami badań z początków XX w.

Rozdział 3 w całości został poświęcony muzyce wokalne, postrzeganej zarówno z perspektywy synchronicznej, jak i diachronicznej. Szczególny nacisk położyłem na omówienie problemu pojawienia się pieśni polskiej, pełnego omówienia kształtu repertuaru oraz kwestii samego zachowania muzycznego – wykonania. Rozdział ten częściowo wykorzystuje wyniki badań wcześniejszych badaczy.

¹⁰⁰ Dokonanie takiego omówienia wydaje się konieczne wobec faktu, iż na naszym rynku wydawniczym dominuje – wg opinii Jana Widackiego – *wcale bogaty zbiór współczesnej polskiej literatury o kresach, porażającej swym infantylizmem przyprawionym hurrapatriotycznym sosem. Książek i reportaży, których autorzy, podróżując od Dniestru po Dźwinę, widać tylko polskie pamiątki, spotykają tylko patriotycznych Polaków ostańców, z których każdy jest jeśli nie współczesnym Skrzetuskim, to co najmniej współczesnym Ślimakiem, obowiązkowo wnukiem legionisty lub prawnikiem powstańca styczniowego (...). Nikt tu, na całym tym obszarze, w pokotchozowym krajobrazie nie bełkocze po pijanemu, tylko śpiewną kresową mową w uniesieniu recytuje „Pana Tadeusza”, wieczorami nikt nie słucha tutejszego disco polo, tylko śpiewa „Rotę”. Ci Polacy ostańcy, wzór cnót wszelakich, żyjąc we wrogim zwykle otoczeniu litewskim (...), które nie wiadomo, skąd się nagle wzięło, trawają w oczekiwaniu. J. Widacki, *Kresy – nasza miłość, nasz kłopot*, „Gazeta Wyborcza”, 27–28 kwietnia 2002.*

Rozdział 4 koncentruje się na muzyce granej i tańczonej. To pierwsza w literaturze badanego terytorium próba omówienia tych zagadnień. Po przedstawieniu dziejów instrumentarium muzycznego w Wilnie, mającym charakter wprowadzający, następuje szczegółowe omówienie instrumentarium wiejskiego, osoby muzyka w świadomości wiejskiej oraz form tanecznych i obyczajowości tanecznej.

Rozdział 5 stanowi syntezę podjętych zagadnień. Omówiony został więc wzajemny stosunek tradycji śpiewanej, granej i tańczonej. W kontekście poczynionych założeń metodologicznych i metodycznych niezbędne staje się wskazanie dzisiejszego kształtu tradycji oraz charakteru przemian, jakie zaszły na przestrzeni udokumentowanego okresu. Konieczne jest wskazanie najbardziej znaczących cech badanej kultury. Interesujące zdaje się też odniesienie spostrzeżeń poczynionych w badanym środowisku do wyników badań nad przesiedleńcami z terenu Wileńszczyzny. W charakterze materiału porównawczego występują wyniki badań nad innymi współczynnikami kultury ludowej Wileńszczyzny.

Zakończenie zamieszczone po Rozdziale 5 pozwala przedstawić najistotniejsze rysy tradycji muzycznych badanego regionu.

Dołączone do pracy aneksy nie przedstawiają całości materiału pozyskane podczas badań – materiał ten wielokrotnie przekracza objętość pracy. W aneksie 1 zamieściłem kwestionariusz, jakim posługiwałem się w trakcie samodzielnych badań, a w aneksie 2 znalazły się fragmenty kilku wywiadów terenowych, które z jednej strony uzupełniają treści występujące w tekście zasadniczym, z drugiej zaś prezentują osobowość badanych i specyfikę prowadzenia z nimi wywiadu. Całość uzupełniają zdjęcia i indeks głównych informatorów.

W pracy umieszczono transkrypcje muzyczne według norm postulowanych przez Jadwigę Sobieską¹⁰¹. Praca ta jednak nie jest antologią – transkrypcje służyć mają głównie ilustracji rozważanych zagadnień. W przypadku transkrypcji wokalnych chodzi także o uzupełnienie materiału zamieszczonego w dysertacji M. Krupowies oraz dostarczenie materiału porównawczego. Transkrypcje instrumentalne z badanego terenu (w części zamieszczone w tekście głównym) są pierwszą prezentacją tego typu i dlatego staram się przedstawić wszelkie występujące tu tańce wykonywane na różnych instrumentach i w różnych stylach indywidualnych. Do pracy załączam również ich wersje dźwiękowe.

¹⁰¹ J. Sobieska, *Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych*, w: J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, pod red. L. Bielawskiego, Kraków 1973, s. 477–497.

Rozdział 1

WILEŃSZCZYZNA JAKO REGION HISTORYCZNY I GEOGRAFICZNY. DETERMINANTY SPOŁECZNE I KULTUROWE

Terytorialne określenie obszaru kulturowego jest bardziej złożone niż rejonu administracyjnego czy ekonomicznego. Nie można określić go granicą liniową. Obszary sąsiadujących kultur rozdzielone są pasami zaniku elementów własnej kultury i przyswajania elementów kultury obcej. Na pograniczu oddziaływania różnych kultur wytwarza się często nowa kultura, oparta na przyswojonych i uznanych za własne elementach kultur zapożyczonych. Takim pograniczem jest Wileńszczyzna, region, w którym rodzima kultura litewsko-ruska splotła się z kulturami: polską, żydowską, karaimską, tatarską, niemiecką i rosyjską.

Bernard Rzeczyński¹⁰²

1.1. Wileńszczyzna – teren badań a historyczne i psychospołeczne wyznaczniki regionu

Zadając informatorom pytania dotyczące definicji i zasięgu Wileńszczyzny, najczęściej uzyskiwałem następujące odpowiedzi: *tam, gdzie się po polsku mówi, gdzie Polacy żyją* oraz *tam, gdzie Wilno i tam wsie*. Zebrawszy te odpowiedzi, najtrafniej można Wileńszczyznę określić jako położony wokół Wilna region zwartego zamieszkania ludności polskojęzycznej.

Pomimo zwartości zamieszkania, trudno jest doszukać się obecnie lub w przeszłości jednostki administracyjnej odpowiadającej wyodrębnionemu terenowi. Wiąże się to z dynamiką wielowiekowego procesu przemian historyczno-demograficznych. Do 1413 r. możemy mówić o Księstwie Wileńskim oraz o wchodzącym również w zakres terytorialny Księstwie Trockim. Wielkość tych księstw, znaczenie oraz dość często związki między nimi zależne były od aktualnej sytuacji politycznej i militarnej pomiędzy spokrewnionymi ze sobą książętami litewskimi. Później, aż po II rozbiór Polski, w obrębie podziału administracyjnego Wielkiego Księstwa Litewskiego funkcjonowały: województwo wileńskie i wojewódz-

¹⁰² B. Rzeczyński, *Kultura urbanistyczna Wileńszczyzny*, w: *Wilno i Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, Białystok 1992, s. 187.

two trockie, które odpowiadały dawnym dzielnicom książęcym. Na przestrzeni dziejów wydarzeniem znaczącym dla kształtu tych województw był podział administracyjny Wielkiego Księstwa Litewskiego z 1566 roku, w wyniku którego w miejsce małych powiatów utworzono powiaty większe. Województwo wileńskie podzielone zostało na pięć powiatów: wileński (6 825 km²), wiłkomierski (8 970 km²), brasławski (5 525 km²), oszmiański (15 925 km²) i lidzki (5 200 km²). Województwo trockie podzielono na cztery powiaty: trocki (8 740 km²), kowieński (6 045 km²), upicki (9 100 km²) i grodzieński (11 505 km²)¹⁰³. Interesujący mnie teren znalazł się głównie w składzie powiatu wileńskiego i powiatu trockiego.

W okresie zaborów ustanowiono gubernię wileńską, która podobnie jak województwo podlegała licznym zmianom terytorialnym. W 1794 r. Litwę podzielono na dwie części: wileńską i kowieńską, ale już rok później obie części złączono w jedną gubernię wileńską. W latach 1796–1797 gubernię wileńską połączono z gubernią słonimską, tworząc gubernię litewską. Ostatecznie jednak w 1801 r. wydzielono ziemie litewskie w osobną gubernię wileńską, na którą składało się 11 dawnych (w granicach z 1566 r.) powiatów: wileński, trocki, kowieński, szawelski, rosieński, telszewski, upicki, brasławski, wiłkomierski, oszmiański i święciański, czyli zawilejski¹⁰⁴. Podział ten przetrwał do 1843 roku, kiedy to gubernię litewską podzielono na dwie: kowieńską i wileńską (powiaty: wileński, trocki, oszmiański, święciański vel zawilejski i lidzki)¹⁰⁵. Jak widać, teren, na którym prowadziłem badania, w okresie zaborów zawsze znajdował się na obszarze guberni wileńskiej, choć stanowił tylko jej część.

Dla wyznaczenia zakresu terytorialnego Wileńszczyzny za istotny można uznać okres międzywojenny. Jak się wydaje, termin „Wileńszczyzna” pojawiał się już w końcu XIX wieku, ale do powszechnego użycia wszedł dopiero w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Znamienny jest fakt, iż geograf Stanisław Lencewicz, posługujący się nieścisłym terminem „Poniemnia”, stwierdzał: *Unikamy nowo powstałej nazwy Wileńszczyzny (podkr. T.N.) z tego powodu, iż nie ma za sobą uzasadnienia historycznego, a ponadto nie jest sprecyzowana; stosują ją bądź do województwa wileńskiego, bądź do obydwu województw północno-wschodnich, które są zresztą tylko tworami tymczasowymi*¹⁰⁶. Także w latach trzydziestych XX w. spotykamy się z województwem wileńskim – tworem zupełnie sztucznym, którego granice wyznaczono na podstawie przesłanek polityczno-strategicznych. Okazuje się jednak, iż teren odpowiadający wymienionym na wstępie tego rozdziału sformułowaniom informatorów mieścił się niemal w całości w obszarze województwa wileńskiego.

Zupełnie nowe granice wyznaczył powojenny radziecki system administracyjny. Było to rezultatem zajęcia tych terenów przez Armię Czerwoną, a następnie przekazania 10 października 1939 r. ich części (tzw. Obwodu Wileńskie-

¹⁰³ J. Ochmański, *Historia Litwy*, Wrocław 1982, s. 131.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 192.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 208.

¹⁰⁶ S. Lencewicz, *Polska*, Warszawa 1935, s. 224.

go o pow. 6 880 km²) Republice Litewskiej¹⁰⁷. W czasach Litewskiej SRR historyczny podział administracyjny na powiaty zastąpiono podziałem na małe regiony.

Jak wynika z tego krótkiego zarysu, podziały administracyjne z całą pewnością nie sprzyjały stagnacji procesów społecznych, wręcz przeciwnie – stymulowały dynamizm przemian społeczno-narodowościowych. Wydaje się jednak, iż pewną stabilizację wykazał okres zaborów, a najistotniejszym czasem formowania się pojęcia „Wileńszczyzna” była pierwsza połowa XX wieku, a w szczególności okres międzywojenny.

Można przypuszczać, iż w świadomości społeczeństwa radzieckiego zarówno sam termin „Wileńszczyzna”, jak i jej zakres terytorialny rozumiano jeszcze podobnie jak w latach międzywojennych. Różnice gospodarcze, a także odmienna sytuacja religijna po obydwu stronach granicy litewsko-białoruskiej wpływały na pewne zmiany świadomościowe. Współcześnie, w miarę oddalania się od epoki wspólnoty „Kraju Rad”, przy jednoczesnym narastaniu społecznych, ekonomicznych i politycznych różnic życia po obydwu stronach pilnie strzeżonej granicy, terminem tym zwykło się określać już tylko ziemie polskojęzyczne w najbliższym otoczeniu Wilna, mieszczące się w granicach obecnej Republiki Litewskiej. Dlatego też wschodni kres terenu objętego przeprowadzonymi badaniami stanowi granica Republiki Litewskiej. Jednocześnie należy zaznaczyć, iż nie jest to granica etniczna ani językowa, lecz raczej granica polityczna, determinująca rozdział tworzący się obecnie w świadomości badanych¹⁰⁸. Nawiązując do wyników przeprowadzonych przeze mnie badań, mogę stwierdzić, że przybliżona granica terenu, na którym większość stanowi ludność uważająca się za społeczność polską, przebiega w okolicach miejscowości: Orany, Rudziszki, Dukszty, Podbrzezie, Podbrodzie. Pewnym potwierdzeniem tak zakreślonej linii granicznej na jej północnym odcinku jest linia wytyczona w 1972 r. przez Z. Slaviunasa. Jest to południowa granica występowania typowych dla litewskiego regionu Auksztoty pieśni wielogłosowych zwanych *sutartinies*¹⁰⁹. Dodać też warto, iż już w 1857 r. podróżujący Wilią Konstanty hr. Tyszkiewicz podobnie zarysowywał ten obszar¹¹⁰.

Badany obszar reprezentują następujące jednostki administracyjne: rejon wileński i solecznicki, część rejonu święciańskiego, trockiego, szyrwincckiego i molackiego. Tak zakreślone terytorium staje się najbliższe historycznej jednostce terytorialnej określanej mianem Wileński Kraj (lit. *Vilniaus Kraštas*). Termin ten

¹⁰⁷ G. Błaszczuk, *Litwa współczesna*, Warszawa 1992, s. 13. Część terenu objętego przeze mnie badaniami (Soleczniki-Dziewieniszki) przekazano Litewskiej SRR później, na mocy porozumienia z Białoruską SRR z 3 sierpnia 1940 r.

¹⁰⁸ Potwierdzają to badania świadomości Polaków mieszkających po obydwu stronach granicy litewsko-białoruskiej, prowadzone przez I. Kobzińską-Stawarz (*The frontier between Lithuania and Belarus in the Social Perception: The Consequences of its Demarcation for the Polish Community Living in the Borderland*, w: *Borderlands, Culture, Identity*, Kraków 1996, s. 145–149).

¹⁰⁹ Z. Slaviunas, *Sutartinies – mnogogłosnyje piesni litowskowo naroda*, Leningrad 1972, s. 25.

¹¹⁰ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi ...*, s. 159–160, 221.

*Nowa encyklopedia powszechna PWN*¹¹¹ charakteryzuje jako *litewską nazwę zachodniej części Wileńszczyzny (czyli województwa wileńskiego) do września 1939 r. należącej do Polski i przekazanej 10 X 1939 r. przez rząd sowiecki Republice Litewskiej jako obszar wyłączony z terytoriów okupowanych przez Armię Czerwoną po 17 IX 1939 r.* Od 1940 r. obszar ten określany był również jako Litwa Wschodnia. Co ciekawe – Witold Dynowski podczas swoich badań terenowych z lat trzydziestych XX w. ten właśnie obszar wyznaczył jako istotny dla określenia oddziaływania centrum regionu – Wilna – w zakresie wzorców stosowanych w wytwórczości ludowej¹¹². Stanowi to dla mnie dowód najważniejszy, iż próby utożsamienia Wileńszczyzny z dawnymi województwami lub guberniami nie odpowiadają rzeczywistości, chociażby z braku zachowania ścisłego kontaktu pomiędzy centrum i peryferiami, a wytyczane granice podporządkowane jednostkom administracyjnym są sztuczne i narzucone arbitralnie.

Podsumowując: określając obszar Wileńszczyzny, przyjmuję definicje informatorów terenowych, podkreślających fakt zwartej zamieszkania obszaru przez społeczność posługującą się językiem polskim, jak również społeczność uważającą się za polską, utrzymującą wewnątrz stałe kontakty (choćby poprzez centrum – Wilno), a przez to nawiązującą do podobnych wzorców i pozostającą na podobnym poziomie kulturowym. Zakres tak rozumianej Wileńszczyzny najbardziej odpowiada historycznej jednostce administracyjnej określanej jako Wileński Kraj (lit. *Vilniaus Kraštas*), ograniczonej współcześnie do jednostek administracyjnych: rejonu wileńskiego i solecznickiego, części rejonu święciańskiego, trockiego, szyrwinckiego i molackiego. Tak określone i wyznaczone terytorium możemy też uznać za *Terra Vilnensis propria*, czyli Wileńszczyznę właściwą¹¹³, w odróżnieniu od szeroko rozumianej Wileńszczyzny¹¹⁴ – terytorium o słabszych, dziś już wyłącznie historycznych związkach ekonomicznych, administracyjnych i kulturowych¹¹⁵. Jednakże stosowany przeze mnie termin „Wileńszczyzna” nie odnosi się do szeroko rozumianej Wileńszczyzny.

Przyjęcie tak zakreślonych granic ma swoje konsekwencje badawcze: Po pierwsze odpowiada świadomości społecznej Polaków na terenie obecnej Republiki Litewskiej, na którym dokumentowałem współczesne rozumienie tradycji muzycznej przez samych jej dziedziców. Po drugie przyjęty wyznacznik językowy jest istotny dla współczesnego kształtu tradycji muzycznej okresu tworzenia się polskojęzycznego obszaru wokół Wilna. Po trzecie granice historycznej jednostki terytorialnej, najbardziej odpowiadającej badanemu przeze

¹¹¹ *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Warszawa 1997, s. 785.

¹¹² W. Dynowski, *Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia*, Wilno 1934, mapa III, s. 43.

¹¹³ Zob. B. Rzczyński, *Kultura urbanistyczna Wileńszczyzny...*, s. 188.

¹¹⁴ Podobne stopniowanie pojęć spotykamy w okresie międzywojennym w innych regionach naszego kraju – przykładem może tu być termin „Podhale” (por. Podhale – Skalne Podhale).

¹¹⁵ A więc np. ziemie zawarte w granicach wszelkich historycznych guberni i województw wileńskich.

mnie terenowi, określone zostały przez początek i koniec okresu międzywojennego. Stąd niezmiernie ważne wydaje się odtworzenie spuścizny muzycznej społeczności polskiej tamtego okresu.

1.2. Warunki naturalne Wileńszczyzny

Obszar Wileńszczyzny leży w części tzw. Wielkiej Litwy określanej mianem Aukštota (*Aukštaitija*) – odpowiednikiem polskiego określenia „wysoki kraj”. W etnografii litewskiej na przestrzeni XIX stulecia przyjęto dla tego południowo-wschodniego obszaru określenie Dzūkija. Odnosi się ono zarówno dla określenia grupy etnograficznej, jak też używanego tu w XIX w. dialektu języka litewskiego. Nie tak dawno przyjmowano jeszcze, iż dorzecze środkowej Wilii wraz z Wilnem stanowiło granicę pomiędzy obszarem zamieszkiwanym przez Dzūków posługujących się dialektem zachodnim (na poł. zachód od Wilna – zwanym inaczej dialektem południowoaukstoekim) i wschodnim (na półn. wschód od Wilna – określanym mianem dialektu wschodnioaukstoekowo-wileńskiego)¹¹⁶. Jak łatwo zaobserwować, od wschodu Wileńszczyzna sąsiaduje z obszarem gwar białoruskich.

Wileńszczyznę można przypisać następującym jednostkom fizycznym: Nizinie Wilejsko-Żejmiańskiej – dorzecze środkowego biegu Wilii (Neris) i jej dopływu Żejmiany (*Žeimena*); północno-wschodniej części Niziny Dajnowskiej (dorzecze Mereczanki) oraz zachodniej części Wyżyny Oszmiańskiej (*Ašmenos aukštume*) określanej mianem Wyżyny Miednickiej. Najniższy punkt położony jest na wysokości 60 m n.p.m. (Wilia w okolicach Dukszt), najwyższy zaś – góra św. Józefa (*Juozapines*) na Wyżynie Miednickiej – na wysokości 294 m n.p.m.¹¹⁷.

Krajobraz Wileńszczyzny w przeważającej części można określić jako pagórkowato-dolinowo-morenowy¹¹⁸, odznaczający się dużą liczbą jezior, zagłębień i gęstą siecią dolin przecinającą rozliczne wzniesienia. Szczególnie miejsce zajmuje tu samo Wilno *położone nad Wilią, w rozległej dolinie, otoczonej z trzech stron łańcuchem wyniosłych wzgórz, lasem porośłych*¹¹⁹. Ku południowi przechodzi on w krajobraz równin sandrowych – teren ten jest mniej pofałdowany, za to lesisty (Puszcza Rudnicka, wschodni kraniec Puszczy Dajnowskiej) z częstymi nieużytkami. Ku zachodowi (Pojezierze Trockie) i północy (Pojezierze Dubińskie) przybywa jezior, dzięki czemu teren wydaje się bardziej urozmaicony. Uzupełniając informacje krajobrazowe, warto wspomnieć o zagospodarowaniu terenu – przykładowo w centralnie położonym rejonie wileńskim 53% terenu przypada na uprawy rolnicze, 38% na lasy, 3% na obszary zabudowane (ponad 1000 wsi), a 2,4% na zbiorniki wodne¹²⁰.

¹¹⁶ G. Błaszczyk, *Litwa współczesna ...*, s. 16–17.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 26–27. Góra *Juozapines* jest jednocześnie najwyższym punktem Litwy.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 32–35.

¹¹⁹ J. Kłós, *Wilno*, Wilno 1937, s. 48.

¹²⁰ Dane opublikowane w „Kalendarzu Wileńskim na rok 1999”.

Wileńszczyzna pozbawiona jest niemal zupełnie bogactw naturalnych. Poza obfitością lasów wymienić możemy tu jedynie złoża żwiru w okolicach Trok oraz eksploatowane na dużą skalę torfowiska w Białej Wacie (ok. 25 km na południe od Wilna)¹²¹. To zdecydowało, iż poza Wilnem niemal wcale nie spotykamy dużych zakładów przemysłowych, a podstawowym źródłem utrzymania ludności wiejskiej po dzień dzisiejszy pozostaje rolnictwo.

Gleby Wileńszczyzny należą do ubogich. Na Wyżynie Miednickiej występują wymagające zabiegów agrotechnicznych gleby darniowo-bielicowe. Znaczny obszar Wileńszczyzny zajmują nieurodzajne gleby bielicowe, porośnięte w dużej części lasami sosnowymi. Żyzne gleby aluwialne (mady rzeczne) znajdują się jedynie w dolinie Mereczanki i Żejmiany. Dlatego też na Wileńszczyźnie na ogół plony z pól uprawnych i łąk mimo dużych nakładów sił nie są wysokie¹²².

Również klimat – niestały, ostry, gwałtownie zmieniający się w ciągu roku – nie sprzyja rolnictwu. Wprawdzie średnia suma opadów na Wileńszczyźnie, jak również okres wegetacyjny roślin są wystarczające dla wielu podstawowych gatunków, jednak istnieje też wiele niesprzyjających czynników, spośród których wymienię te najczęściej występujące: wiosenne i jesienne przymrozki, wiosenne posuchy, przypadające na czas żniw letnie deszcze, silne wiatry i gwałtowne zmiany pogody. Porównanie tych warunków z warunkami panującymi w Polsce wypada zdecydowanie na niekorzyść tych pierwszych¹²³. Dlatego najczęściej spotykane obecnie uprawy to: ziemniaki, buraki pastewne, żyto, jęczmień, pszenica (choć w niewielkim stopniu), len. Czasami jednak i przy tych uprawach – szczególnie zbożowych – niesprzyjające warunki pogodowe powodują poważne straty.

Wszystkie te czynniki wywarły wpływ (i wywierają nadal) zarówno na sytuację ekonomiczną, jak i społeczną zamieszkującej to terytorium społeczności. Warunki naturalne mają też niebagatelny wpływ na indywidualne doświadczenia, przeżycia i sposób postrzegania świata poszczególnych mieszkańców Wileńszczyzny, co z kolei znajduje odzwierciedlenie w tworzonej przez nich kulturze.

1.3. Dzieje osadnictwa na terenie Wileńszczyzny – powstanie polskojęzycznego obszaru wokół Wilna

Na podstawie badań Jerzego Ochmańskiego¹²⁴ możemy przypuszczać, iż interesujący nas obszar na przełomie III i II tys. p.n.e. zamieszkiwała nieliczna ludność ugrofińska, wyparta w XVIII w. p.n.e. przez indoeuropejski odłam Wenedów. W XII w. p.n.e. rozpoczął się na teren Litwy napływ Bałtów, którzy jednak-

¹²¹ G. Błaszczuk, *Litwa współczesna ...*, s. 28.

¹²² *Ibidem*, s. 28–29.

¹²³ *Ibidem*, s. 29–30. Z. Nałkowska, porównując pod tym względem Warszawę z Wilnem, pisała: *Warszawa ... Gdy w jej utraconych ogrodach kwitły już bzy, tutaj trzeba było czekać na nie jeszcze przynajmniej dwa tygodnie*. Z. Nałkowska, *Klamra*, w: *idem, Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 305.

¹²⁴ J. Ochmański, *Dawna Litwa*, Olsztyn 1986, s. 16–17.

że ulegli Wenetom lub przejęli ich kulturę, co znalazło potwierdzenie w znaleziskach archeologicznych datowanych na okres pomiędzy II i V w. n.e. Ostatecznie jednak, począwszy od VI w. n.e. teren ten był zajęty przez uchodzących pod naporem Słowian Bałtów, którzy zdołali sobie podporządkować lub wyprzeć i wchłonąć żywioł wenetyjski. Interesujące nas dorzecze środkowej Wilii i górnej Mereczanki zajęły w tym czasie plemiona litewskie. Teren ten u schyłku epoki plemiennnej, który u Litwinów przypadł na XII wiek, stanowił południowo-wschodnie pogranicze obszaru Bałtów.

Począwszy od X w. w dziejach ziem litewskich występuje ożywienie kontaktów etnicznych. Od tego czasu obszar Wileńszczyzny (silnie powiązany gospodarczo i handlowo z Wilnem) należy traktować jako terytorium przejściowe, bałtosłowiańskie, na którym łaćski Zachód spotykał się z bizantyjskim Wschodem i miejscowym pogaństwem, a na ścierające się elementy kultury litewskiej, ruskiej i niemieckiej nakładały się elementy kultury polskiej, tatarskiej, karaimskiej i żydowskiej.

Już w XIII w. Wilno stanowiło ważne centrum polityczne i gospodarcze pogańskiej Litwy, która utrzymywała rozliczne kontakty handlowe – głównie z Rusią (Połockiem, Mińskiem, Nowogrodem), a także z kupcami niemieckimi (z Rygą, później również kupcami gdańskimi reprezentującymi związek miast hanzeatyckich – czego pamiątką jest ul. Niemiecka w Wilnie). Nie bez znaczenia był handel z Polską, gdyż już w 1383 r. (czyli jeszcze przed unią w Krewie) Jagiełło zachęcał mieszczan lubelskich do podróży na Litwę, zapewniając im wolny handel¹²⁵. Jak można przypuszczać, równolegle z handlarzami działał ruch rzemieślniczy.

Już w XII w. zaczęły się kontakty z Niemcami (Zakon Kawalerów Mieczowych oraz Zakon Najświętszej Marii Panny), Rusinami i Polakami, a przede wszystkim z Mazowszem. W XIV w. w granicach Wielkiego Księstwa Litewskiego znajdowały się ogromne połacie ziem ruskich. Już wtedy kultura ludów podbitych stała się udziałem zwycięzców, zaś język staroruski w regionalnych odmianach kancelaryjnych pełnił rolę języka państwowego¹²⁶.

Od XIV w. na teren Litwy napływali Żydzi, choć prawo osiedlania się w Wilnie uzyskali dopiero w XVI wieku. W 1397 r. w okolicach Trok i Wilna Wielki Książę Witold osadził Tatarów mających zapewnić obronę terytorium przed zbrojnymi rejmami rycerzy z etnicznie niemieckiego Zakonu NMP, a w 1398 r. tworzących swoistą gwardię wielkoksiażęcą – Karaimów¹²⁷. W końcu po latach zbrojnych konfliktów rozpoczął się okres wielowiekowej współpracy politycznej Polski i Litwy otwierający drogę wzajemnym wpływom kulturalnym.

Jak wspominałem wcześniej, już w XIII i XIV w. miały miejsce migracje kupieckie i rzemieślnicze z terenu Lubelszczyzny i Mazowsza w głąb Wielkiego Księstwa Litewskiego. Miały one pewne znaczenie kulturalne, jednakże bez więk-

¹²⁵ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 95.

¹²⁶ Z. Kurzowa, *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI–XX*, w: *Encyklopedia PWN*, Warszawa 1993, s. 33.

¹²⁷ J. Tyszkiewicz, *Tatarzy na Litwie i w Polsce*, Warszawa 1989, s. 144–170.

szych konsekwencji osadniczych. Trudno też zgodzić się z opinią Władysława Abrahama, który przypuszcza, iż ważnym elementem było osadnictwo jeńców polskich uprowadzonych w znacznej liczbie w latach 1201–1382 podczas dużych najazdów na Polskę (było ich około dwudziestu)¹²⁸, tym bardziej, że w wyniku unii krewskiej (1385–1386) do kraju powróciła większość jeńców osiedlonych głównie na obszarze dzisiejszej Białorusi. Właśnie ten podpisany przez Wielkiego Księcia Jagiełłę akt krewski rozpoczął intensyfikację kontaktów polsko-litewskich.

Na mocy aktu Polacy powołali na tron polski Jagiełłę, oddając mu za małżonkę królową Jadwigę, w zamian za co Wielki Książę obiecał się ochrzcić wraz z całym ludem, uwolnić polskich jeńców, odzyskać utracone przez Polskę tereny oraz wcielić (łac. *applicare*) Litwę do Polski¹²⁹. Pośrednim wynikiem podpisania tegoż aktu (potwierdzanego w 1400 r. w Grodnie, w 1401 r. w Wilnie, w 1413 r. w Horodle i w 1432 r. znów w Grodnie) stało się mianowanie Polaków wysokimi urzędnikami na Litwie, z urzędem pierwszego biskupa i starosty wileńskiego na czele, okresowe obsadzanie części grodów litewskich polskimi załogami, a także stworzenie płaszczyzny kontaktów polskiej szlachty i litewskiego bojarstwa przy okazji wspólnych działań wojennych oraz zjazdów polsko-litewskich¹³⁰. Z kolei obwołanie bez porozumienia z Polakami w 1440 r. Kazimierza Jagiellończyka księciem litewskim spowodowało zerwanie unii, a tym samym zahamowało rozwój kontaktów etnicznych Polaków i Litwinów. Wskrzeszana kolejno w 1447, 1499 i 1501 r. unia miała charakter personalny i dotyczyła wyłącznie osoby panującego, wspólnej dla obydwu niezależnych organizmów państwowych.

Nie można przy tym zapominać, że wciąż istniały stare kontakty dworskie. Z dworu niejednokrotnie czerpano wzorce, również językowe. Jego oddziaływanie było też istotne dla kontaktów handlowych i rzemieślniczych. Znacząca wydaje się liczna obecność Litwinów na Akademii Krakowskiej, która aż po rok 1544, kiedy to Albrecht Hohenzollern otworzył protestancki uniwersytet w Królewcu, stanowiła niemal wyłączne ognisko kształcenia elit Wielkiego Księstwa Litewskiego¹³¹. Najistotniejszym czynnikiem wydaje się jednak rozkład feudalny Wielkiego Księstwa Litewskiego, postępujący dynamicznie w pierwszej połowie XVI w. Szlachta litewska, oderwana od swego naturalnego podłoża etnicznego (chłoptwa, a po części również mieszczaństwa), nie znajdowała atrakcyjnych wartości w kulturze swych poddanych. Chętnie natomiast sięgała po kulturę braci szlacheckiej sojuszniczej Polski, zapoczątkowując tym samym proces polonizacji szlachty litewskiej. Potwierdzają to relacje Macieja Miechowity, który

¹²⁸ W. Abraham, *Polska a chrzest Litwy*, w: *Polska i Litwa w dziejowym stosunku*, Kraków 1914, s. 12–14.

¹²⁹ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 75.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 75, 79–80 i 114. Inni autorzy wśród ludności napływającej w tamtym czasie na ziemię Wielkiego Księstwa Litewskiego wymieniają duchownych, żołnierzy, kupców, dyplomatów, personel administracyjny oraz dworzan (zob. G. Błaszczuk, *Litwa współczesna ...*, s. 317).

¹³¹ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 119.

w 1517 r. donosił, że: *na wsiach mówią po litewsku, ale w większości używają języka polskiego, gdyż sami księża mówią im kazania w kościołach po polsku*. Podobny wydzźwięk ma również stwierdzenie historiografa Litwy, Augustyna Rotundusa z 1576 roku¹³².

Dalsze nasilenie procesu polonizacji Litwy zaznaczyło się w następstwie unii lubelskiej z 1569 roku, podpisanej w obliczu zagrożenia moskiewskiego. Prócz wspólnoty osoby panującej unia ta wprowadzała wspólną politykę zagraniczną oraz sejmu wydającego uchwały obowiązujące w obydwu krajach¹³³. W konsekwencji unii nastąpiło poważne ograniczenie suwerenności Litwy i częściowe uzależnienie jej od Korony („koroniarze” stanowili zdecydowaną większość zarówno w sejmie, jak i senacie)¹³⁴. Unia Lubelska umożliwiła polskiej szlachcie nabywanie ziemi na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego. Coraz częstsze stały się migracje na Litwę w poszukiwaniu podstaw do utrzymania się, choć jednocześnie częstymi powodami do migracji było małżeństwo, służba wojskowa, duszpasterstwo, spadek, służba u magnata lub na dworze wielkoksiążęcym, poszukiwanie przygody, a wreszcie ucieczka przed karą lub uciążliwymi powinnościami.

Kolejnym krokiem było utworzenie w Wilnie Kolegium Jezuickiego (1569), przekształconego w 1579 r. w Akademię Wileńską¹³⁵. Co prawda powstanie tej uczelni wiązało się z zapewnieniem ludowi litewskiemu świadomego i wykształconego duchowieństwa władającego językiem litewskim jako przeciwwagi do działalności protestanckiego uniwersytetu w Królewcu, nie mniej jednak Akademia Wileńska stanowiła ognisko kultury polskiej promieniujące na całą Wileńszczyznę¹³⁶. Nie należy też bagatelizować znaczenia unii brzeskiej (1596).

Proces polonizacyjny doskonale ilustruje zestawienie języka dokumentów cechowych Wilna z lat 1495–1754¹³⁷. Jak widać z tabeli 1, polonizacja Wilna, rozpoczęta pod koniec XVI wieku, dokonała się głównie w I poł. XVII w. Podobnie, choć nieco później i znacznie wolniej przebiegała polonizacja szlachty. Pierwszym jej ogniwem było pojawienie się języka polskiego (obok niemieckiego) w drukach protestanckich używanych przez zamożniejszą szlachtę litewską.

Lata	Jęz. staroruski	Jęz. łaciński	Jęz. polski
1495–1550	50%	50%	–
1551–1600	17%	63%	20%
1601–1650	5%	30%	65%
1651–1754	–	10%	90%

Tabela 1. Język dokumentów cechowych Wilna w latach 1495–1754

¹³² *Ibidem*, s. 138–139.

¹³³ G. Błaszczuk, *Litwa współczesna ...*, s. 318.

¹³⁴ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 135–136.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 150.

¹³⁶ H. Wisner, *Litwa – dzieje państwa i narodu*, Warszawa 1999, s. 71.

¹³⁷ Z. Kurzowa, *Język polski Wileńszczyzny ...*, s. 34.

Obok polonizacji szlachty litewskiej dla powstania polskojęzycznych obszarów wokół Wilna niebagatelne znaczenie miało spustoszenie tych terenów w II poł. XVII w. i I poł. XVIII w. przez wojska moskiewskie. Latem 1655 r. wojska te pokonały wojska litewskie i zajęły Wilno wraz z okolicznymi terenami na okres ponad sześciu lat. W następstwie działań wojennych oraz klęsk głodu i mroowego powietrza w latach 1655, 1657, 1658, 1660, 1668 i 1669 ludność województwa trockiego zmniejszyła się o 37%, a województwa wileńskiego aż o 41%¹³⁸. Kolejne spustoszenie dokonało się wskutek wojen północnych, które ciągnęły się z górą dwadzieścia lat (1698–1719). Długotrwały proces wyniszczania kraju stał się powodem licznych ruchów migracyjnych ludności. Na niezamieszkałych terenach zaczęła się osiedlać słowiańska ludność, głównie z terenu Rusi Białej i Czarnej, jak również ze zrujnowanego wojnami szwedzkimi Mazowsza i Podlasia (przeważnie drobna szlachta, ale również chłopstwo)¹³⁹. W opinii Jerzego Ochmańskiego był to okres *wielkich wędrówek ludności w poszukiwaniu znośniejszych warunków życia*, w wyniku których *Wileńszczyzna, niegdyś (do XIII w.) niemal całkowicie litewska, została zalana morzem osadnictwa słowiańskiego i tylko w nazwach osad i wód przetrwały do dziś ślady po jej dawnych mieszkańcach, Litwinach. Litwa etniczna cofnęła się daleko od średniego Niemna, opuściła nawet okolice Wilna, gdzie w powodzi Gudów (Białorusinów) ocalały tylko nieliczne wsie litewskie. Doszło do tego, że w 1737 r. w Wilnie u św. Jana zaprzestano kazań litewskich, bo nie było do kogo mówić*¹⁴⁰.

W 1846 r. autorzy monumentalnego dzieła pt. *Starożytna Polska* – Michał Bałiński i Tymoteusz Lipiński¹⁴¹ – uważali, iż dość szybko omawiane tereny uległy białorusyficacji, co dotyczyło również stosunkowo nielicznej autochtonicznej ludności bałtyckiej. Miejscowa ludność, zdaniem cytowanych tu autorów, posługiwała się głównie językiem *prostym*, będącym dialektem białoruskim z licznymi polskimi i litewskimi naleciałościami. Językiem *prostym* często posługiwała się także drobna szlachta¹⁴², choć to właśnie za jej przyczyną oraz z pomocą

¹³⁸ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 162, 165–166.

¹³⁹ W. Wielhorski, *Polska a Litwa : Stosunki wzajemne w biegu dziejów*, Londyn 1947, s. 53.

¹⁴⁰ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 168–169.

¹⁴¹ Za: P. Eberhardt, *Przemiany narodowościowe na Litwie*, Warszawa 1997, s. 25.

¹⁴² Ze względu na wagę tej warstwy społecznej dla procesów kulturowych na Wileńszczyźnie konieczne staje się wyjaśnienie podstawowych pojęć. III Statut Litewski wyróżniał następujące warstwy szlacheckie: magnaterię, szlachtę folwarczną, czynszową (płacącą czynsz za ziemię skarbową), okoliczną (zaściankowa, osiadła, zagrodowa, cząstkowa) oraz służebną i bezrolną (gołotę zajmującą się rzemiosłem lub służbą we dworach). Analizujący to zagadnienie Komitet Guberni Zachodnich, powołany przez cara Mikołaja I, wyróżnił następujące warstwy drobnej szlachty: czynszowa, okoliczna (osiadła), nieosiadła (służebna), szlachta przywłaszczająca sobie bezprawnie tytuły i przywileje, bobyle (bezrolni zajmujący się rzemiosłem). Rewizja z 1816 r. wykazała w guberni wileńskiej 26 434 osoby płacące podatki będące obowiązkiem szlachty, choć należy pamiętać, iż nie uwzględniła ona osób utrzymujących się z pracy najemnej (L. Zasztowt, *Koniec przywilejów – degradacja drobnej szlachty polskiej na Litwie historycznej i prawobrzeżnej Ukrainie w latach 1831–1868*, w: „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1, z. 3, s. 620–629).

dworu i miasta dokonała się w XIX w. polonizacja wsi. Poglądy Balińskiego i Lipińskiego wydają się przekonujące, choć prawdopodobnie nie była to jedyna droga polonizacji terenów Wileńszczyzny. W dziesięć lat po ukazaniu się dzieła wspomnianych autorów podróżujący Wilią Konstanty hr. Tyszkiewicz wytyczył istniejącą jeszcze wówczas granicę językową pomiędzy „narzeczem rusińskim” i językiem litewskim. Granicę tę stanowiła linia rzek: Oszmianka-Wilia-Żejmiana. Teren Wileńszczyzny wraz z Wilnem stanowił lingwistycznie terytorium litewskie, choć sam autor *Wilii i jej brzegów* twierdził, że: *mnogość małych miasteczek znajdujących się na tej przestrzeni, w których zwykle, nie jak w wioskach, lud miejscowy się trzyma, lecz przybywsze obcy, różnej narodowości ludzie osiadający, swoim językiem gdy mówić zaczną, powoli i znacznie, przez zamianę ciągłych stosunków z ludem wiejskim mieszać zaczynają narzecz; bo jako duże miasta tak i małe miasteczka na swoją skalę stają się głównym i centralnym punktem życia i ruchu tej okolicy, w której są położonemi; do nich się zbiega wiejski lud sąsiedni ze swojemi potrzebami do codziennego życia przywiązanymi nie, aby im narzucić swoje prawa i zwyczaje, lecz ażeby się zastosować do obyczajów miasta (...)* Z tego, jak mi się zdaje, głównie powodu, w tej części nadbrzeżnej naszej rzeki na prawym jej brzegu narzecz rusińskie ustaje prawie zupełnie, a język polski staje się przeważnym. Tutaj każdy z włościan, mniej czy lepiej go umiejący, sili się, aby z przybywającym mówić po polsku; zawsze kaleczoną mową...¹⁴³. Prócz miast podobne znaczenie mogły mieć również, w przekonaniu Tyszkiewicza, zaścianki szlacheckie, szczególnie liczne na półn. zachód od Wilna, które zamieszkiwała *czynszowa szlachta, która jako niemająca ziemnej własności, zwykle u nas koczujące życie prowadząc, z miejsca na miejsce się przenosi*¹⁴⁴.

Duże znaczenie polonizacyjne miały zainicjowane przez Stanisława Augusta Poniatowskiego reformy w ostatniej ćwierci XVIII w. Najistotniejsza wydaje się działalność Prowincji Litewskiej Komisji Edukacji Narodowej (1773–1803), pokrywającej terytorium Litwy siecią świeckich szkół początkowych i średnich. W większości tworzonych szkół językiem nauczania nie była już łacina, lecz język polski. Krótki czas obowiązywania postanowień Konstytucji 3 maja (1791–1795) nie pozwolił wprowadzić w życie praw znoszących całkowicie odrębność pań-

¹⁴³ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi ...*, s. 159–160.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 169, 217–218, 221. Trzeba jednak zauważyć, że były to ostatnie lata funkcjonowania tej warstwy szlacheckiej. Już w 1772 r. odbyło się pierwsze legitymowanie szlachty z posiadania dowodów szlachectwa (powtarzane w latach następnych), a *gramoty i ukazy* z lat 1785, 1798, 1810 odbierały drobnej szlachcie kolejne przywileje. Następnie wprowadzono czasowo kategorię *jednodworców* (dawniej szlachta okoliczna, częściowo czynszowa) oraz *grazdan* (dawniej szlachta nieposiadająca własności ziemskiej), dla których podniesiono podatki przy jednoczesnym wprowadzeniu ulg dla przesiedlających się w głąb Rosji oraz zwiększono powinności wojskowe (2–4-krotnie częstszy pobór). Ludność tę przypisano do miejsca. Ostatnim krokiem ze strony władz carskich była likwidacja *ukazami* z lat 1866 i 1868 tych kategorii i wcielenie: *grazdan* do warstw miejskich, a *jednodworców* do warstw wiejskich (L. Zasztoft, *Koniec przywilejów ...*, s. 615–640). Oczywiście miało to dalsze poważne konsekwencje kulturowe, szczególnie widoczne na badanym obszarze.

stwową Litwy i czyniących z niej prowincję Rzeczypospolitej. Entuzjastyczne przyjęcie artykułów ustawy zasadniczej przez szlachtę litewską stanowi dla nas świadectwo stopnia jej spolonizowania¹⁴⁵.

Polonizacji ulegała zarówno ludność litewsko- jak i białoruskojęzyczna. Za-
możni włościanie oraz katolicy chętnie przyjmowali język polski jako język
warstw wyższych oraz język modlitwy pozaliturgicznej (do dziś informatorzy
określają język polski jako *kulturalniejszy*). Wiązać można to również z przemia-
nami społeczno-ekonomicznymi w następstwie aktu uwłaszczeniowego z 1864 r.,
kiedy to – zdaniem Sławomiry Żerańskiej-Kominek – *uwalniana z więzów trady-
cjonalizmu integralnego kultura stała się sferą wyjątkowo chłonną na nowe treści*¹⁴⁶.
Jak wskazała Halina Turska, na przestrzeni trzech pokoleń dokonano się całko-
wite przejście od biernej znajomości języka polskiego do jego znajomości czyn-
nej w kontaktach domowych¹⁴⁷. Odciskało się to na świadomości społeczno-na-
rodowościowej mieszkańców Wileńszczyzny, którzy przestali się już określać
jako *tutejsi*, a coraz częściej zaczęli mówić o sobie *Polacy*. Proces polonizacji obra-
zuje poniższa tabela, wykorzystująca wyniki spisów ludności, tzw. rewizji pomię-
dzy 1857 i 1909 r. w samym tylko powiecie trockim. Zastrzec należy, iż w tabeli nie
uwzględniono bardziej izolujących się narodowości (Karaimów, Żydów, Tata-
rów), największym jednak uchybieniem z perspektywy współczesnego badacza
jest fakt, iż osoby prowadzące spis nie uwzględniły kategorii *tutejszy*, dokonując
autorytatywnie kwalifikacji narodowościowej.

Rok	Nazwisko	Ogółem	Litwini	Polacy	Rosjanie	Białorusini
1857	Lebiedkin	106,7 tys.	91,1 tys.	4,1 tys.	1,0 tys.	1,3 tys.
		100%	85,3%	3,9%	0,9%	1,2%
1858	de Erkert	b.d.	b.d.%	b.d.	b.d.	b.d.
		100%	80–90%	1–5%	1–5%	b.d.
1867	Rittich	116,9 tys.	89,3 tys.	9,3 tys.	2,0 tys.	b.d.
		100%	76,4 %	8,0%	1,7%	b.d.
1890	Plater	136,4 tys.	91,9 tys.	9,0 tys.	3,0 tys.	20,4 tys.
		100%	67,4%	6,6%	2,2%	15,0%
1897	spis	203,4 tys.	118,2 tys.	22,9 tys.	9,3 tys.	32,0 tys.
		100%	58,1%	11,3%	4,6%	15,7%
1909	spis	239,6 tys.	124,7 tys.	52,8 tys.	11,6 tys.	22,4 tys.
		100%	52,0%	22,0%	4,9%	9,4%

Tabela 2. Wyniki spisów ludności powiatu trockiego w latach 1857–1909¹⁴⁸

¹⁴⁵ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 184–188.

¹⁴⁶ S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w przemianach tradycji ...*, s. 22.

¹⁴⁷ Z. Kurzowa, *Język polski Wileńszczyzny ...*, s. 37.

¹⁴⁸ P. Gaučas, *Trakų rajonu gyventojų nacionalinė sudėtis*, „Lietuvos TSR Aukštųjų Mokyklų Mokslo Darbai“, Vilnius 1973, Geografija ir Geologija, t. 10, s. 70.

Spis ludności z 1931 r. wykazał, iż Wileńszczyznę zamieszkują: Polacy w 70,5%; Żydzi – 12,5%; Litwini – 12%; Rosjanie – 3,7%, Białorusini – 1%; Niemcy – 0,2% (inne narodowości – 0,1%)¹⁴⁹. Należy pamiętać, że wyniki tego spisu mogą być częściowo zniekształcone pod presją ówczesnych władz Rzeczypospolitej, które starały się uzasadnić przynależność państwową tego wielonarodowego obszaru. Powszechnie przyjmuje się jednak, iż zniekształcenia te nie są zbyt znaczące. Dlatego też na podstawie powyższych wyników możemy stwierdzić, iż na terenach wokół Wilna w początku XX w. powstał zwarty obszar zamieszkiwany przez ludność polskojęzyczną.

Cały proces, jako proces kulturowy, można w myśl przyjętej definicji uznać za przystosowywanie się społeczności do otaczającego środowiska: szlachty litewskiej do znajdującej się na wyższym poziomie kulturalnym szlachty polskiej; mieszczan wileńskich do napływowych rzemieślników i kupców, a przede wszystkim do głównych odbiorców usług – zamożnej szlachty; drobnej szlachty litewskiej do przybywającej na te tereny drobnej szlachty z Mazowsza oraz Podlasia, jak również do zamożnej szlachty z dworów wokół Wilna, u której najczęściej znajdowała oparcie i zatrudnienie; w końcu chłopów do szlachty i mieszczan wileńskich. Nie bez znaczenia pozostaje również rola oddziałującego z terenu Polski kościoła katolickiego, do którego należało się w pewien sposób dostosować.

1.4. Wileńszczyzna dzisiaj

Wileńszczyzna jest regionem, w którym na przestrzeni ostatnich sześćdziesięciu lat zaszły bardzo dynamiczne procesy społeczno-polityczne. Zapoczątkował je wybuch II wojny światowej, kiedy interesujący nas obszar został włączony początkowo w skład Republiki Litewskiej (1939), następnie anektowany przez Związek Radziecki (1940), by w końcu znaleźć się pod okupacją niemiecką (1941–1944). Polityka lituanizacyjna rządu litewskiego, masowe przesiedlenia ludności cywilnej w głąb Związku Radzieckiego czy wreszcie planowa eksterminacja w okresie okupacji niemieckiej miała swoje konsekwencje społeczne na terenie Wileńszczyzny. Najistotniejszym jednak czynnikiem były dwie fale repatriacyjne ludności polskiej do Polski i Związku Radzieckiego w latach 1944–1948 i 1956–1957, po włączeniu Wileńszczyzny w skład Litewskiej SRR. Podczas pierwszej fali z zapisanych na Wileńszczyźnie do wyjazdu 360 tys. do Polski wyjechało 195 tys. osób (w tym ponad 2 tys. Żydów). W drugiej fali, w akcji pod hasłem łączenia rodzin, repatriowało się 46,6 tys. osób. W sumie więc z interesującego nas obszaru w latach powojennych wyjechało ponad 240 tys. osób wywodzących się z rodzin o co najmniej kilkupokoleniowej polskiej świadomości narodowej (ponad połowę tej liczby stanowili mieszkańcy Wilna)¹⁵⁰. Dodatkowymi zjawiskami demograficznymi komplikującymi pracę badacza były ruchy migracyjne lud-

¹⁴⁹ P. Eberhardt, *Przemiany narodowościowe na Litwie ...*, s. 52.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 170–173.

ności polskojęzycznej z terenu innych republik radzieckich¹⁵¹, zachęconej stosunkowo dobrym położeniem mniejszości polskiej dysponującej m.in. własnym szkolnictwem i czasopiśmiennictwem¹⁵², jak też ludności rosyjskojęzycznej szukającej na Litwie lepszych warunków bytowych. Bardzo istotna była migracja na teren Wileńszczyzny ludności litewskiej, przybierająca szczególnie na sile w ciągu ostatniego dziesięciolecia. Obecnie, w świetle najnowszych badań demograficznych, struktura ludności na Wileńszczyźnie przedstawia się następująco:

Rejon	Polacy	Litwini	Inni
Wileński	63,0%	20,8%	16,2%
Solecznicki	79,6%	9,4%	11,0%
Trocki	23,8%	57,6%	18,6%
Szyrwinski	11,1%	85,5%	3,4%
Święciański	28,8%	57,4%	13,8%
Molacki	10,1%	86,0%	3,9%

Tabela 3. Mieszkańcy rejonów Wileńszczyzny wg narodowości¹⁵³

Trzeba zastrzec, że tylko rejon wileński i solecznicki należą do omawianego obszaru w całości, pozostałe rejonory należą do niego jedynie częściowo. Warto również zaznaczyć, iż cytowane źródło nie wyróżnia kategorii *tutejszy*, co w pewnym stopniu upraszcza obraz tożsamości mieszkańców Wileńszczyzny. W sumie bada-

¹⁵¹ Np. jeszcze w latach 1985–1989 tylko do rejonu solecznickiego przeniosły się 3 874 osoby z Białorusi, a pamiętać należy, iż takie ruchy migracyjne miały miejsce przez ponad 50 lat. O tej „przygranicznej” emigracji wspomina również B. Muszkalska, prowadząca wśród Polaków na Białorusi badania terenowe (zob. *idem*, *Z badań nad kulturą muzyczną Polaków na Białorusi i Litwie*, maszynopis w posiadaniu A. Czekanowskiej-Kuklińskiej, Wrocław 1998, s. 2–5). Obserwacje te potwierdzają badania I. Kobzińskiej-Stawarz (*The frontier between Lithuania and Belarus in the Social Perception...*, s. 145–149).

¹⁵² Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. mniejszość polska na Litwie stała się instrumentem w rękach władzy radzieckiej, dążącej do likwidacji oporu narodu litewskiego przeciwko nowemu porządkowi politycznemu, społecznemu i ekonomicznemu. Naród litewski w tym czasie poddawany był nieustannym represjom w następstwie wykazywanego oporu biernego i czynnego (partyzanci litewscy określani jako „leśni bracia” działali do 1957 r.). Dlatego stosunkowo bardziej uległa społeczność polska (po pierwszej repatriacji pozostała głównie warstwa chłopska) stanowić miała wzór i przykład funkcjonowania grupy narodowej w warunkach społeczności radzieckiej. We wczesnych latach pięćdziesiątych 367 szkół litewskich zastąpiono polskimi, powstał Polski Instytut Nauczycielski w Nowej Wilejce (obecnie w ramach Państwowego Instytutu Pedagogicznego), Wyższa Szkoła Rolnicza w Białej Wacie, Polski Ludowy Zespół Pieśni i Tańca „Wilia”, Polski Teatr Dramatyczny, pojawiła się polskojęzyczna prasa, podręczniki szkolne, literatura piękna (w 1956 r. 93 pozycje, m.in. A. Mickiewicza, W. Reymonta, T. Konwicięgo, K. Koźniewskiego, L. Kruczkowskiego).

¹⁵³ *Litwini w Polsce – Polacy na Litwie*, Warszawa 1995, s. 60.

ny obszar osiąga niemal 10 tys. km² i na ogół jest zamieszkały przez ludność uważającą się za polską. Ma ona pochodzenie głównie chłopskie, zaludnia przede wszystkim tereny wiejskie, a jej liczba maleje w miarę przesuwania się z południowego wschodu na północny zachód. Poziom wykształcenia jest raczej niski, a inteligencja stosunkowo nieliczna¹⁵⁴.

Niemal wszyscy podający się za Polaków na Wileńszczyźnie są katolikami. Odróżnia ich to od ludności rosyjskiej (prawosławni, staroobrzędowcy lub niewierzący), ukraińskiej (w większości grekokatolicy, choć też prawosławni) oraz częściowo od ludności białoruskiej (rzymskokatolicka, w niewielkiej części prawosławni). Polacy nie odbiegają w tej dziedzinie od ludności litewskiej, również niemal w całości katolickiej. Czynnikiem wyróżniającym jest natomiast język modlitwy – litewski u Litwinów, u Polaków i Białorusinów polski (nigdy – białoruski!)¹⁵⁵. Typowym dla Polaków z Wileńszczyzny zachowaniem jest deprecjonowanie wiary Litwinów, wynikające z traktowaniem wiary katolickiej jako właściwej tylko dla własnej grupy etnicznej¹⁵⁶. Niejednokrotnie opinie wypowiedane przez mieszkańców polskojęzycznych wsi podwileńskich mówią o *pogańskim*, powierzchownym charakterze wiary Litwinów. Jednocześnie szczegółowe badania etnologiczne dowodzą, iż wiedza religijna wypowiadających te opinie Polaków jest nikła – nie znają doktryn wiary, swobodnie modelują na własny użytek nawet podstawowe historie biblijne, stosują zaledwie kilka modlitw¹⁵⁷.

Istotnym czynnikiem jest również język codziennej rozmowy – według badań socjologicznych 88,7 % Polaków mówi w domu po polsku (językiem polskim posługuje się również 18,2% Białorusinów, 1,3% Rosjan oraz 0,1% Litwinów). 5,2% Polaków posługuje się językiem litewskim i tyleż samo rosyjskim. Dla porównania warto przytoczyć, że 90,4% Rosjan posługuje się własnym językiem i tylko 63% Białorusinów językiem innym niż polski lub litewski w domu. W mieście wszystkie narodowości posługują się niemal wyłącznie językiem litewskim (7,7% Ukraińców w mieście posługuje się językiem polskim)¹⁵⁸.

W tym miejscu warto wskazać, iż używanie niemal wyłącznie języka polskiego charakterystyczne jest dla okolic szlacheckich (Podbrzezie, Niemenczyn, Bujwidze, Ejszyszki, Butrymańce) i obszarów na północ i zachód od Wilna. Na

¹⁵⁴ J. Kuśnierz, *Między „wschodem” a „zachodem” : Stosunki etniczne na Wileńszczyźnie w wypowiedziach jej mieszkańców*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1, s. 509.

¹⁵⁵ Ciekawy jest fakt, iż funkcjonujący jeszcze na Wileńszczyźnie *zamawiacze* najczęściej posługują się *mową prostą* (zob. B. Czech, A. Wróblewska, *Różnice w obrzędach i zwyczajach Białorusinów, Polaków i Litwinów na wschodniej Litwie*, „Polska Sztuka Ludowa : Konteksty” 1993, nr 3–4, s. 82–83).

¹⁵⁶ A. Halemba, *Katolicyzm Litwinów w oczach Polaków na Wileńszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa : Konteksty” 1993 nr 3–4, s. 69–75. Zob. też Ł. Smyrski, *Chrzest Litwy w świadomości polskiej społeczności wiejskiej na Wileńszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa : Konteksty” 1993, nr 3–4, s. 66–68.

¹⁵⁷ M. Zawczak, *Kultura religijna polskiej wsi na Litwie : Raport z badań prowadzonych w rejonie wileńskim w lipcu 1990 r.*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1, z. 3, s. 549.

¹⁵⁸ N. Kasatkina, *Multi-ethnic Lithuania Composition*, w: *Lithuanian Society in Social Transition*, Vilnius 1995, s. 60.

pograniczu językowym, w rejonie trockim i molackim, ludność jest dwujęzyczna: posługuje się zarówno językiem polskim, jak i litewskim i to nieraz w ramach jednej wypowiedzi. Mieszkańcy okolic Rzeszy, jak również terenów na południe i wschód od Wilna (w kierunku na Ławaryszki i Soleczniki), mówią *po prostu* lub też *po polsku* i *po prostu*¹⁵⁹. Z kolei na terenie *posiołków*, czyli osiedli robotniczych zamieszkiwanych przez znaczną liczbę mieszkańców napływowych z innych republik byłego Związku Radzieckiego, spotkać się możemy z językiem rosyjskim, powszechnie znanym przez przedstawicieli wszystkich narodowości¹⁶⁰.

Częstym problemem badacza staje się określenie narodowości informatorów, którzy wskazują po prostu na adnotacje paszportowe. Ciekawych obserwacji dostarczyły badania Lorety Kuzmickaitė¹⁶¹, wg których do polskości poczuwa się 78,2% obywateli Republiki Litewskiej, którzy w dokumencie tożsamości są określani jako Polacy (2% osób jako Litwini, 1% Rosjanie i aż 25% Białorusini). Na tak niski procent przyznających się do narodowości polskiej może mieć wpływ utożsamianie obywatelstwa z narodowością. Może o tym decydować różna narodowość rodziców lub też zarzucenie języka polskiego. O przyznawaniu się do polskości badanych z odmienną adnotacją mogą decydować uwarunkowane sytuacją polityczną zmiany wpisów w dokumentach tożsamości i zawieranie mieszanych małżeństw. Potwierdzają to badania Kuzmickaitė, na podstawie których wiadomo, iż za główne wyznaczniki narodowości Polacy uważają narodowość rodziców, język, kulturę, a zwłaszcza religię (21,6% ankietowanych Polaków; inne narodowości średnio 16,9%). Te trzy ostatnie czynniki wydają się szczególnie istotne dla prowadzonych badań – powszechnie obserwowane jest dominujące znaczenie religii i języka na obszarze o silnie mieszanych wpływach kulturowych¹⁶².

Utożsamianie się z regionem jest też czynnikiem bardzo istotnym. Ma szczególne znaczenie dla Polaków i Białorusinów. Podczas gdy Litwini wyróżniają się wśród innych narodowości, identyfikując się z państwem (71,8%; a tylko 48,9–58% przedstawicieli innych narodowości), Białorusini – identyfikują się najczęściej z własną wsią (17,8%; inni od 2,29,8%), Rosjanie – z całym światem (14,7%; inne narody średnio 6,6%), Polacy – z własnym regionem (13,7%, gdy inni średnio 7,1%)¹⁶³.

¹⁵⁹ Zob. W. Piłat, *Kulturotwórcza rola folkloru białoruskiego na Wileńszczyźnie w dwudziestolecium międzywojennym*, w: *Folklor i pogranicza*, Olsztyn 1998, s. 136–139.

¹⁶⁰ Zob. dość żywo dyskutowany artykuł V. Čekmonasa, *Nad etniczną i językową mapą Polaków litewskich – o teraźniejszości i przyszłości*, „Lithuania” 1991, t. 4, nr 3, s. 44–51, wraz z komentarzem tłumaczki A. Nagórko.

¹⁶¹ L. Kuzmickaitė, *Ethnic and Territorial Identities*, w: *Changes of Identity in Modern Lithuania*, Vilnius 1996, s. 243.

¹⁶² Podobne wyniki przyniosły prowadzone przez Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego badania nad świadomością narodową i społeczną mieszkańców gmin: Bujwidze, Suderwy, Majszażoła, Wojdaty, Troki (zob. L. Mróz, *Problemy etniczne w Litwie wschodniej*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1, z. 3, s. 487–506; J. Kuśnierz, *Między „wschodem” a „zachodem”...*, s. 507–525; M. Zawczak, *Kultura religijna...*, s. 527–554; L. Mróz, *Syndrom pogranicza: Uwagi na temat badań świadomości etnicznej*, „Polska Sztuka Ludowa: Konteksty” 1993, nr 3–4, s. 51–57).

¹⁶³ L. Kuzmickaitė, *Ethnic and Territorial Identities ...*, s. 248.

Sądze, że powyższe dane doskonale charakteryzują główne grupy etniczne na Wileńszczyźnie. Tak więc Litwinów, u których świadomość wolnego narodu budzi się na nowo, charakteryzują rysy typowe dla małego narodu, którego istnienie zagrożone jest nieustannie przez liczne mniejszości narodowe. Jest też ciekawe, iż Rosjan, przybyłych na Litwę głównie po 1940 roku, pomimo silnego poczucia własnej odrębności charakteryzuje brak silnych więzów wewnątrzgrupowych oraz brak przywiązania do kraju pochodzenia, a Litwa jest dla nich tak samo dobrym miejscem zamieszkania, jak każde inne terytorium na świecie. Najbardziej tradycyjni Białorusini stanowią doskonały przykład *ludzi tutejszych* o silnych związkach wspólnoty lokalnej i zdolności łatwej asymilacji wpływów kultur sąsiednich grup etnicznych. Na tym tle Polacy stanowią grupę o silnym poczuciu odrębności, zwartości, mocnych związkach z krajem pochodzenia oraz ze swoim regionem zdefiniowanym w *polskich czasach* (okresie międzywojennym), której konstytutywnym elementem jest język rodziców, modlitwy i codziennej domowej rozmowy.

1.5. Sytuacja społeczna i ekonomiczna mieszkańców wsi podwileńskiej z perspektywy historycznej

Dzieje powstania polskojęzycznego obszaru kulturowego wokół Wilna, jak również historia przemian demograficznych społeczeństwa polskiego na Wileńszczyźnie wskazują, iż ważną warstwą, stanowiącą obecnie trzon społeczności polskiej, są rolnicy, będący potomkami dawnych chłopów i szlachty zagrodowej. Wydaje się zatem istotne przyjrzenie się wszelkim czynnikom, które mogły wpłynąć na ukształtowanie się świadomości tej grupy oraz zbadanie kultury warunkującej zachowania zaobserwowane w trakcie prowadzonych badań. Dlatego też w rozdziale tym poświęcam nieco miejsca formowaniu się relacji kulturowych na Wileńszczyźnie z uwzględnieniem czynników społecznych i ekonomicznych.

Pierwszą próbą uregulowania stosunków społecznych i ekonomicznych na wsi podwileńskiej była rozpoczęta w 1547 r. reforma włóczna polegająca na komasacji i przemierzeniu wszystkich ziem uprawnych, przy jednoczesnym ujednoliceniu i unormowaniu powinności chłopskich. W konsekwencji przeprowadzonej reformy osadnictwo litewskie zmieniło charakter: rozproszone dawniej zagrody i „okolice” przestoczyły się we wsie typu „ulicówki” i „zaścianki”¹⁶⁴. Towarzyszyło temu powstawanie pierwszych folwarków.

Efekty XVI-wiecznych reform w miarę upływu czasu zaczęły zacierać się na skutek różnego rodzaju przemian demograficznych i gospodarczych. Pierwszym poważnym procesem było znaczne wyludnienie Wileńszczyzny w XVII w. Jeszcze w połowie tego stulecia gęstość zaludnienia w województwie wileńskim i województwie trockim wynosiła 14 osób na km². Po najeździe kozacko-moskiewskim i klęskach żywiołowych spadła do 10 osób w woj. trockim i 9 w woj.

¹⁶⁴ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 127–128.

wileńskim¹⁶⁵. Napływające fale osadników, zwłaszcza z terenów Rusi, szybko uzupełniły te straty. W 1790 r. gęstość zaludnienia w woj. wileńskim sięgała już 17 osób, w woj. trockim – 12 osób na km²¹⁶⁶. Zmieniło się jednak ukształtowanie istniejących wsi, powstał też cały szereg nowych. Zmianie uległa również ich struktura etniczna.

Po III rozbiorze Polski tereny Wileńszczyzny znalazły się w całości pod zaborem rosyjskim. Jeszcze w 1795 r. część dóbr została przekazana urzędnikom rosyjskim. Wraz z przybyciem nowych właścicieli nastąpiło pogorszenie sytuacji chłopstwa ze zwiększeniem obowiązków pańszczyźnianych na czele. W wyniku wprowadzenia nowego prawa – dotyczącego uznawania wolnej ludności zamieszkałej na danym terenie powyżej 10 lat za ludność poddaną – odsetek tej pierwszej w stosunku do ludności niewolnej pomiędzy rokiem 1795 i 1858 uległ zmniejszeniu z 28,4% do 5,6%. Najbardziej jednak chłopom doskwierał obowiązek dawania rekruta na potrzeby armii carskiej. *Wzięci w rekruty* mieli przed sobą 25 lat nieludzkiej służby, w której przychodziło wycierpieć głód, choroby, kary cielesne i trudne warunki koszarowe¹⁶⁷. Te losy znalazły odbicie w pieśniach niedoli śpiewanych na Wileńszczyźnie. Nieznaczną poprawę losu chłopów na Litwie przyniosły reformy z lat 1840–1857. W majątkach państwowych zniesiono wówczas folwarki i pańszczyznę, a także obniżono podatki. W majątkach prywatnych natomiast wprowadzono obowiązkowe inwentarze majątkowe, dzięki czemu ustalono górną granicę ciężarów chłopskich, stanowiącą trzecią część dochodów¹⁶⁸.

19 lutego 1861 r. car Aleksander II ogłosił reformę, na mocy której chłop mógł wykupić użytkowane grunty, uzupełnioną w obliczu udziału chłopstwa w powstaniu styczniowym dodatkowym ukazem znoszącym wszelkie powinności chłopskie i obniżającym cenę wykupu ziemi o 20%. Dzięki temu własność chłopska w latach 1861–1867 wzrosła w Guberni Wileńskiej o 29,3%. W rezultacie zakupu ziemi przez bogate chłopstwo wzrosło też znaczenie warstwy wiejskiej burżuazji: w 1877 r. w Guberni Wileńskiej odnotowano 2 022 gospodarzy z 48 221 dziesięcinami kupnymi, a w 1893 r. 132 014 kupnych dziesięcin było w posiadaniu 5 485 właścicieli¹⁶⁹. Jak się wydaje, właśnie te przemiany miały kluczowe znaczenie dla procesów polonizacyjnych i przemian tradycji ludowej na Wileńszczyźnie. Również na innych obszarach Wielkiego Księstwa Litewskiego wskazane przemiany miały istotne znaczenie dla kultury ludowej, na co wskazała badająca kulturę muzyczną Litwinów z okolic Puńska S. Żerańska-Kominek¹⁷⁰.

Kolejnym etapem poprawiania się sytuacji chłopstwa była przeprowadzona w 1874 r. reforma służby wojskowej. Pobór rekrutów zastąpiono powszech-

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 165.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 170.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 194–195.

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 209–210.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 216–224.

¹⁷⁰ S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w przemianach tradycji ...*, s. 22.

nym obowiązkiem służby wojskowej mężczyzn do lat 20 i odtąd służba wynosiła 6 lat służby czynnej i 9 lat rezerwy (marynarze odpowiednio 7 i 3)¹⁷¹.

Następne przemiany zaszły po burzy wojennej lat 1914–1922¹⁷². Mieszkańcy Wileńszczyzny stali się wówczas ostatecznie obywatelami kraju o ustroju demokratycznym. Mężczyźni podlegali już tylko dwuletniej powszechnej służbie wojskowej, a dzieci w wieku szkolnym objęto bezpłatną nauką. Dodatkowo przeprowadzono reformę rolną, która w części dotyczyła wielkiej własności ziemskiej.

Najpoważniejsze przemiany, których skutki do dziś są wyraźnie odczuwalne, nastąpiły wraz z przybyciem władzy radzieckiej. Pierwsze reformy z 1940 r. nie miały większego znaczenia, bowiem po wybuchu wojny niemiecko-radzieckiej w 1941 r. powrócono do sytuacji z lat poprzednich. Jednak system społeczno-ekonomiczny narzucony przez reformy z lat powojennych przetrwał do 1990 r.

W 1947 roku, tuż po zakończeniu akcji repatriacyjnej Polaków, na wsi litewskiej utworzono pierwsze spółdzielnie produkcyjne. Akcja ta nabrała tempa jednak dopiero po przyjęciu przez Radę Ministrów i KC Komunistycznej Partii Litwy uchwały *O organizacji kołchozów w Litewskiej Republice Radzieckiej* – do 1951 r. kołchozy skupiły ponad 94% wszystkich gospodarstw chłopskich¹⁷³. Kolektywizacji towarzyszyły częste zsyłki chłopstwa w głąb ZSRR, z których wielu już nie powróciło¹⁷⁴. Ponadto dokonywano również zmian w zagospodarowaniu przestrzennym: mniejsze przysiółki likwidowano, podczas gdy przy siedzibach większych kołchozów powstawały osiedla pracownicze. W latach osiemdziesiątych do kołchozów (spółdzielni produkcyjnych) należało 66% pól uprawnych, do sowchozów (państwowych gospodarstw rolnych) 33%, a zaledwie ok. 1% przypadało na działki przyzagrodowe pracowników sowchozów i kołchozów. Działki nie stanowiły własności pracujących na nich rolników. Co więcej, ich wielkość była ograniczona administracyjnie do 60 arów¹⁷⁵ gruntów ornych i 0,5 hektara pastwisk lub łąk. W gospodarstwach tych można było utrzymywać tylko jedną krowę, jedno cielę, dwie świnie, jedną maciorę z prosiakami oraz drób i pszczoły¹⁷⁶. Pomimo tego działki stanowiły ważne źródło utrzymania dla uprawiających, ratując niejednokrotnie kołchoźników przed ubóstwem i nędzą.

Rok 1990 zapoczątkował czas przemian, trwających w zasadzie do dziś. Takim ciągłym procesem jest prywatyzacja mienia zagarniętego w latach czterdziestych XX w. Miejsce kołchozów i sowchozów zajęły spółki rolne (w 1998 r.

¹⁷¹ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 226.

¹⁷² Dopiero w 1922 r. skryształizowała się sytuacja polityczna Wileńszczyzny. Wtedy to, po słynnym „buncie gen. Żeligowskiego” i dwuletnim okresie istnienia tzw. Litwy Środkowej, nowo wybrany sejm Ziemi Wileńskiej zdecydował o połączeniu z Polską.

¹⁷³ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 349.

¹⁷⁴ G. Błaszczuk, *Litwa współczesna ...*, s. 47.

¹⁷⁵ Przydzielane grunty orne były dwukrotnie większe niż na Białorusi, co również stanowiło istotną motywację dla dość licznych ruchów migracyjnych na terenach przygranicznych (zob. V. Čekmonas, *Nad etniczną i językową mapą Polaków litewskich ...*, s. 49).

¹⁷⁶ G. Błaszczuk, *Litwa współczesna ...*, s. 46–47.

w rejonie wileńskim działało 115 spółek rolnych)¹⁷⁷. Wiele gospodarstw trafiło w ręce potomków dawnych właścicieli, choć najczęściej odzyskanie zagarniętego pięćdziesiąt lat temu majątku jest niezmiernie trudne. Prywatyzowany majątek często trafia w ręce ludności napływowej, zarówno z pozostałej części Litwy, jak i dawnych republik Związku Radzieckiego. Sytuację dodatkowo komplikują nowe uregulowania administracyjne terenów znajdujących się w bezpośrednim sąsiedztwie Wilna. Ich następstwa niejednokrotnie są dla mieszkańców podwileńskich wsi niekorzystne. Dlatego też temat ten, bardzo żywotny we współczesnej świadomości społeczności polskiej, staje się zarzewiem konfliktów narodowościowych i politycznych oraz powodem częstych utyskiwań informatorów terenowych. Atmosferę tej trudnej sytuacji najlepiej obrazują *Przyśpiewki gorzkie* ludowej poetki i śpiewaczki ze wsi Suderwa – Heleny Subotowicz:

*Latają jaskółki koło mego domu,
 Oddali mą ziemię, sam ja nie wiem komu.
 Przydzielają ziemię dla Wielkiego Miasta,
 Niech zamiast pszenicy dziki chwast wyrasta.
 Dzikimi chwastami dziki wiatr kołysze,
 Naszego wołania nikt w rządzie nie słyszy.
 Kiedy słońce wschodzi, to go tulą zorze,
 A któż nam swą ziemię odzyskać pomoże?
 Zajaśniło słońce w wiosennym momencie,
 Wróć nam ziemię ojców, panie prezydencie!
 My ciebie pragnęli, myśmy wybierali,
 A żadnej pociechy i tak nie doznali.
 Panie prezydencie, myśmy cię wybrali,
 A ty chcesz, by rejon do Wilna oddali.
 Biegnie konik polem, ni pług a ni brony,
 Czemu nam rabują ojcowskie zagony?!
 Gospodarz wychodzi, kiedy pies zaszczeka,
 Gdy my coś żądamy – przepędzą z daleka.
 Kiedy pies zawyje, gospodarz się stropi,
 To pod parlamentem podwileńskie chłopy.
 Słyszałem przysłowie, że jak świat jest światem,
 Litwin Polakowi nigdy nie był bratem.
 Chociaż tak się mówi, jednak w to nie wierzę,
 Litwa nam Ojczyzną, kochamy ją szczerze!
 Biegnie psisko dołem, ogonem wywija,
 Oddali mu ziemię, cieszy się bestyja.
 Na wileńskim rynku, gdzie palmy sprzedają,
 To tylko o ziemi baby wciąż gadają¹⁷⁸.*

¹⁷⁷ Dane opublikowane w „Kalendarzu Wileńskim na rok 1999”.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

1.6. Główne ośrodki kulturalne Wileńszczyzny

Pierwsze, najstarsze i największe dziś centrum Wileńszczyzny stanowi Wilno, od którego pochodzi nazwa całego regionu. Ośrodek ten – jak pisałem już wcześniej – rozpoczął swój dynamiczny rozwój w XIII w. Jego motorem, prócz ważnego handlowo i strategicznie położenia (szlaki komunikacyjne z Rusi ku Wybrzeżu Bałtyckiemu, bród na rzece Wilii, możliwość spławu Wilią) był również otwarty, wieloetniczny charakter miasta. Do dziś w zabytkach architektonicznych, toponomastyce miejskiej i przekazach źródłowych zachowały się świadectwa odmienności etnicznej poszczególnych dzielnic. Tak więc wzdłuż ul. Niemieckiej (*Vokiečių g.*) osiedlali się obywatele miast hanzeatyckich. Dawną dzielnicę ruską wyznaczają ulice: Wielka (*Didžioji g.*), Ostrobramska (*Aušros Vartų g.*) i Bakszta (*Bokšto g.*). Pomiedzy ul. Niemiecką, Wielką i Dominikańską (*Dominikanų g.*) wciśnięte było getto żydowskie. Do tego dodać należy tatarskie Łukiszki (*Lukiškij*) i Sołtaniszki (*Saltoniškių*) czy w końcu młode, ale tak bardzo polskie – Kolonię Wileńską (*Pavilnys*) i Nową Wilejkę (*Naujoji Vilnia*). Wszystkie te dzielnice silnie powiązane były z obejmującym 2,5 km² litewskim Starym Miastem (*Senamiestis*), bronionym przez trzy zamki: Wysoki, Niski i legendarny dziś zamek Krzywy.

Istotna dla rozwoju miasta stała się II poł. XVI i I poł. XVII wieku, okres sukcesów politycznych i militarnych Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a jednocześnie pokoju i rozwoju dla województwa trockiego i wileńskiego. Ważnym faktem było też ustanowienie Akademii Wileńskiej. Skutkiem powyższego mocno rozwinęły się handel i rzemiosło, a także budownictwo sakralne i świeckie. W połowie XVII w. Wilno miało 26 cechów i 120 rzemiosł (rzemieślnicy stanowili 30–40% ogółu mieszkańców), 37 świątyń różnych wyznań, 839 różnych kramów, ławek, klatek i jatek¹⁷⁹. Rozwój ten został zahamowany przez wspomniany już najazd kozacko-moskiewski. Miał ów atak nie tylko poważne konsekwencje gospodarcze, lecz również, co jest szczególnie istotne dla tematu podjętego w niniejszej pracy, społeczne i kulturowe. Dalszy ciąg pasma nieszczęść stanowiły liczne zarazy oraz najazdy w czasach wojny północnej. Lepsze czasy nastały wraz z epoką stanisławowską, która zaowocowała ożywieniem społecznym, naukowym i kulturalnym.

W okresie zaborów zmiana ustroju pozbawiła stolicę Wielkiego Księstwa Litewskiego wszelkich dotychczasowych przywilejów, sprowadzając ją do roli podrzędnego miasta gubernialnego. Zniesiono fortyfikacje miejskie, pałace i klasztory zamieniano na koszary i szpitale, a kościoły na cerkwie. W 1832 r. zamknięty został również uniwersytet. Miasto zapełniło się carskimi urzędnikami i wojskiem. To wszystko sprawiło, że kwitnące niegdyś Wilno stało się prowincjonalnym miasteczkiem, liczącym 60 tys. mieszkańców (1860 r.)¹⁸⁰. Dalsza degradacja miasta nastąpiła po stłumieniu powstania styczniowego, w okresie wzmożonej rusyfikacji oraz podczas I wojny światowej.

¹⁷⁹ J. Ochmański, *Historia Litwy ...*, s. 156.

¹⁸⁰ *Ibidem*, s. 210.

Ponowne ożywienie Wilna nastąpiło po przyłączeniu Litwy Środkowej do Polski w 1922 r. Był to okres szczególnie ważny dla oświaty i kultury, które stały się narzędziami związania tych ziem z Polską. Z kolei okres powojenny był czasem ożywienia gospodarczego. W czasach radzieckich Wilno stało się dużym ośrodkiem przemysłowym, głównie w zakresie przemysłu elektromaszynowego, chemicznego, spożywczego i lekkiego¹⁸¹.

Dla prowadzonych badań istotne jest to, że Wilno od wieków było (i nadal pozostaje) ważnym ośrodkiem kulturalnym promieniującym na cały region. Jest też miejscem ciągłego dialogu pomiędzy członkami wielokulturowej społeczności: tu przyjeżdżało się w celu zbytu towarów własnej produkcji i zakupu wyrobów, które można było nabyć jedynie w mieście. Tu pielgrzymowano do grobu św. Kazimierza i Obrazu Matki Bożej Ostrobramskiej. Tu w końcu posyłało młodych po nauki. Obserwacje ulicy, jarmarków, składów, karczm i kościołów stawały się źródłem importów kulturowych. Szczególną okazją był i jest jarmark z okazji uroczystości ku czci św. Kazimierza (4 marca), w czasie którego jeszcze dziś można zapoznać się ze wszystkim, czego dostarcza Wileńszczyzna – od wyrobów rękodzielniczych po muzykę.

Oprócz Wilna, posiadającego status miasta podległości republikańskiej i stolicy kraju, na terenie Wileńszczyzny prawa miejskie posiadają również:

a) miasta rejonowe: Nowe Troki (*Trakai*) i Wielkie Sołeczники (*Šalcininkai*),

b) miasta podległości rejonowej: Ejszyszki (*Eišiškes*), Landwarów (*Lentvaris*), Niemenczyn (*Nemenčinė*) i Podbrodzie (*Paberžė*).

Landwarów jest dużym miastem przemysłowym, powstałym w pobliżu ważnego węzła komunikacyjnego. Niemenczyn liczy 6 tys. mieszkańców i ma charakter miejscowości letniskowej. Dla społeczności polskiej jest ważnym ośrodkiem kultury, zwłaszcza po oddaniu do użytku w 1998 r. nowej siedziby domu kultury. To właśnie w Niemenczynie tradycyjnie odbywają się: na Zielone Świątki Festyn Kultury Polskiej na Wileńszczyźnie „Kwiaty Polskie”, jesienne rejonowe święto plonów i określane jako „Kaziuczek Wileński” jarmark twórczości ludowej. Nowe Troki – dawna siedziba książęca oraz stolica województwa – dzięki swym walorom historycznym i rekreacyjnym jest obecnie miejscowością utrzymującą się z turystyki. Natomiast Wielkie Sołeczniki to typowe przygraniczne miasteczko, siedziba władz administracyjnych z kilkoma podupadłymi już dziś zakładami przemysłowymi.

Na Litwie spotyka się też miasteczka, których zabudowa zachowuje charakter wiejski. Na Wileńszczyźnie mamy trzy miejscowości tego typu: Biała Waka (*Bautoji Vokė*), Rudziszki (*Rudiškes*) i Waka Kowieńska (*Grigiškes*). Do ważniejszych miejscowości i miasteczek należą również: Awizienia (*Avizieniai*), Czarny Bór (*Joudšiliai*), Dziewieniszki (*Dieveniškes*), Jaszuny (*Jašiunai*), Kowalczuki (*Kalveliai*), Ławaryszki (*Lavoriškes*), Małe Sołeczniki (*Šalcininkeliai*), Mejszagola (*Maišiagala*), Mickuny (*Mickunai*), Miedniki (*Medininkai*), Niemieć (*Nemėžis*), Ol-

¹⁸¹ G. Błaszczyk, *Litwa współczesna ...*, s. 239.

kieniki (*Valkininkai*), Podborze (*Pabarė*), Pogiry (*Pagiriai*), Rudniki (*Rudninkai*), Rudomina (*Rudamina*), Stare Troki (*Seneji Trakai*), Suderwa (*Sudervė*), Szkodziszki (*Skajdiškes*), Szumsk (*Šumskas*), Turgiele (*Turgeliai*), Waka (*Trakž Vokė*). Wiele z nich, jak na przykład Ejszyszki, Jaszuny, Miedniki, Mejszagoła czy Szumsk to miejscowości o bogatej przeszłości historycznej, udokumentowanej zabytkami lub ich zachowanymi fragmentami. Upadek tych miast wiązał się nieodmiennie z takimi wydarzeniami, jak najazd kozacko-moskiewski, wojna północna czy restrykcje carskie. Inne miejscowości, np Awizienia, swój awans zawdzięczają kolektywizacji oraz uprzemysłowieniu wsi w czasach radzieckich. Obecnie wszystkie wymienione miejscowości wyróżnia jedynie to, że są zazwyczaj siedzibą gmin i stanowią naturalny rynek zbytu i zaopatrzenia dla odradzającego się rolnictwa.

Ważnymi ośrodkami kulturalnymi na Wileńszczyźnie są kościoły. Przede wszystkim dlatego, że powszechnie używa się w nich języka polskiego. Na wsi jest to regułą, w Wilnie tylko w niektórych kościołach: dominikańskim św. Ducha, kościele Wszystkich Świętych, św. Piotra i Pawła, św. Teresy, kaplicy Ostrobramskiej. Po drugie właśnie w kościołach poznawany jest pewien podstawowy zasób polskojęzycznego repertuaru muzycznego – pieśni religijnych i kołęd. Po trzecie zaś cotygodniowa lub choćby okazjna obecność na mszach św. i nabożeństwach kościelnych ma niebagatelny wpływ na ukształtowanie się pewnych preferencji muzycznych.

Tradycje ośrodków religijnych na Wileńszczyźnie sięgają XIV w. Najprawdopodobniej już w połowie tego stulecia istniały miejsca kultu chrześcijańskiego w Wilnie. Pierwsze kościoły ufundował jednak dopiero Władysław Jagiełło w 1387 r. (kościół w Miednikach, kościół w Mejszagołe, kościół w Niemenczynie oraz kościół św. Stanisława w Wilnie). Później kościoły powstały również w Białej Wace, Bujwidzach (*Buivydziai*), Dukstach (*Dukštos*), Ejszyszkach, Koleśnikach (*Kalesninkai*), Korkożyszkach (*Karkaziškė*), Korwiach (*Karoyis*), Landwarowie (*Lentvaris*), Ławaryszkach (*Lavoriškes*), Małych Solecznikach, Nowej Wilejce, Nowych Trokach, Olkienikach (*Valkininkai*), Podborzu, Podbrzeziu, Połukniach (*Paluknys*), Porudominie (*Parudaminys*), Powiewiórcie (*Pavoverė*), Rudnikach, Rudominie, Rudziszkach, Rukojniach (*Rukainai*), Skorbucianach (*Skorbutenai*), Starych Trokach, Suderwie, Sużanach (*Suzionys*), Szumsku (kościół i klasztor poddominikański), Szyłanach (*Šilėnai*), Taboryszkach (*Tabariškes*), Turgielach, Wace i Wielkich Solecznikach. Najmłodszymi świątyniami na Wileńszczyźnie są kościoły w Jaszunach, Bezdanach (1937), Rzeszy (*Rieše* – 1939) i Kowalczukach (*Kalveliai* – początek budowy 1993).

Najważniejszym ośrodkiem kultu religijnego była oczywiście Ostra Brama. Ważny ośrodek pielgrzymkowy stanowiły też Troki z kościołem farnym, w którym znajdował się *laskami słynący* wizerunek Matki Boskiej. Każdego roku w Święto Matki Boskiej Zielnej (15 sierpnia) ciągnęły tu rzesze pielgrzymów. Szczegółne miejsce w topografii kultu religijnego na Wileńszczyźnie zajmuje wspomniana wielokrotnie Kalwaria Wileńska (zwana też Kalwarią pod Wilnem lub też Kalwarią pod Werkami). Założona w 1663 r. z inicjatywy biskupa wileńskiego Jerzego Białożora, Kalwaria Wileńska: *stała się miejscem, które służyło naturalnemu*

nawiązywaniu szeroko pojętych kontaktów kulturowych¹⁸². Większość obiektów na terenie Kalwarii wysadzono w powietrze w latach sześćdziesiątych XX w. Restaurowana Kalwaria przeżywa obecnie swój renesans.

„Innowiercze” ośrodki kultu związane są najczęściej z dziejami osadnictwa na ziemiach litewskich. I tak w miejscowościach Sorok Tatarzy (*Keturiasdešimt Totorių*) i Niemież, do których w 1397 r. książę Witold sprowadził Tatarów, w XIX wieku wybudowano meczet. W miejscowości Bukiszki (*Bukiškis*) znajduje się niewielka cerkiew staroobrzędowców, a w Nowych Trokach (*Trakai*) karaimska *kinessa*. Ważnym ośrodkiem dla wyznawanych na Litwie religii pozostaje oczywiście samo Wilno, w którym niemal wszystkie rodzaje wyznań posiadają swoje świątynie.

Lata II wojny światowej, okres eksterminacji narodu żydowskiego, były czasem wymazywania wyznania mojżeszowego z pejzażu religii Wileńszczyzny. Nie wolno nam jednak o tym wyznaniu zapominać, szczególnie w odniesieniu do kultury miejskiej Wilna, Niemenczyna czy też Mejszagoty.

Poza kościołami istotne znaczenie dla procesów kulturowych na Wileńszczyźnie miały dwory. Spolonizowana szlachta litewska i osadzająca się szlachta polska stawały się wzorem dla ludności wiejskiej tak w języku, jak i w zachowaniu czy w szczególnie interesującym nas repertuarze muzycznym. Jeszcze w okresie międzywojennym sieć majątków ziemskich była dosyć gęsta. W 1928 r. siedziby majątków znajdowały się w następujących miejscowościach: Biała Waka, Biry (*Bireliai*), Brusznice, Bujwidze, Czerwony Dwór (*Raudondvaris*), Dukszty, Dziekaniszki (*Dekaniškes*), Jaszuny, Jaworowo (*Zavišonys*), Jazowo (*Jazovo*), Jusia (*Pajusinė*), Kamionka (*Akmenynė*), Kiena (*Kena*), Kojrany (*Kairenai*), Korwie (*Karoyis*), Krutogołowka, Lubów (*Liubavas*), Łozniki, Małe Soleczniki, Mickuny, Misiuczany (*Misiuciai*), Niemież, Pawłów (*Merkinė*), Piekiszki (*Pikiškes*), Pikieliszki (*Pikeliškes*), Podkrzyż (*Pakryžė*), Punzany (*Punzonys*), Rakańce (*Rokantai*), Rezy, Rubno (*Kirtimai*), Siwiniec (*Švencius*), Skorbuciany (*Skurbutenai*), Sużany, Szkodziszki (*Skaidiškai*), Szumsk, Świątniki (*Šventininkai*), Taboryszki (*Tabariškes*), Turgiele (*Turgeliai*), Werszuba i Wiktorowo (*Viktarinė*)¹⁸³. Podobną rolę odegrały zaścianki, których część przetrwała do dziś. Przykładowo w gminie Kowalczuki (*Kalveliai* – rejon wileński) na ogólną liczbę 35 wsi do dziś istnieją dwa zaścianki¹⁸⁴. Przynależność do szlachty zaściankowej przetrwała w świadomości mieszkańców okolic Podbrzezia (*szlachta podbrzeziańska*), Niemenczyna i Bujwidz (*szlachta bujwidzka* lub *wileńska*) oraz Ejszyszek i Butrymańc.

¹⁸² T. Friedelówna, *Tradycje Kalwarii Wileńskiej ...*, zob. też A. H. Kirkor, *Przechadzki po Wilnie i jego okolicach przez Jana ze Śliwina*, Wilno 1859.

¹⁸³ F. Dąbrowski, E. Nowicki, *Mapa województwa wileńskiego*, nakładem drukarni i księgarń J. Zawadzkiego, Wilno 1928.

¹⁸⁴ Dane opublikowane w „Kalendarzu Wileńskim na rok 1999”. Ciekawe rozróżnienie pomiędzy wsią i zaściankiem podał T. Łopalewski (*Między Niemnem a Dźwinią*, Poznań 1938, s. 68): *Zaścianki szlacheckie poznać można po ogródkach z kwiatami (...). Przy zagrodach chłopskich rzadko się ten luksus widuje. Współcześnie ta różnica – podobnie jak wiele innych – ulega zatarciu ...*

Obok ośrodków miejskich, siedzib parafii i majątków ziemskich dużą rolę odgrywa sieć szkół podstawowych. Szkolna klasa z samego założenia zawsze była miejscem, w którym najmłodszy przedstawiciel społeczności zdobywali wiedzę niemożliwą do pozyskania w kontaktach z domownikami i sąsiadami. Szkoła ma duży wpływ na kształtowanie światopoglądu i świadomości. Dla nas szczególnie ważny jest fakt nabywania umiejętności posługiwania się językiem i poznawania nieznanego w regionie repertuaru muzycznego. Kształtowanie świadomości, nauczanie języka i repertuaru zależało w znacznym stopniu od tego, kto nadzorował placówki oświatowe: Kościół Katolicki czy Komisja Edukacji Narodowej, urzędnicy rosyjscy czy polscy, państwo radzieckie czy litewskie.

Najstarsze placówki oświatowe powstały na Litwie w końcu XIV wieku wraz z przyjęciem chrztu. Poza Wilnem źródła wymieniają również Nowe Troki, Stare Troki, Mejszagołę, Ejszyszki i Soleczniki¹⁸⁵. Dynamiczny rozwój szkolnictwa zapoczątkował jednak wiek XVI, kiedy do Wilna przybyli jezuiti. Później również inne zakony (np. pijarzy) prowadziły działalność dydaktyczną na wsiach podwileńskich.

W czasach zaborów szkoła na Wileńszczyźnie stała się narzędziem rusyfikacji społeczeństwa, natomiast w okresie dwudziestolecia międzywojennego szkoła służyła polonizacji. Po latach władzy radzieckiej (rola szkoły w państwie radzieckim nie wymaga komentarza) odradzające się państwo litewskie pragnęło wykorzystać szkołę do przyspieszenia procesów asymilacyjnych mniejszości narodowych na terenie Litwy. Pomimo to trudno przecenić rolę istniejących szkół polskich. Valerius Čekmonas stwierdza nawet, iż *gdyby nie polskie szkoły (...) niewiele by pozostało po dawnej Wileńszczyźnie*¹⁸⁶.

Pomimo znacznego regresu w czasach państwa radzieckiego liczby uczniów (z 27 tys. w 1953 r. do 10,133 tys. w 1987 r.), a także szkół i klas polskich (z 345 w 1953 r. do 92 w 1987 r.)¹⁸⁷, sieć szkół na Litwie jest obecnie dość dobrze rozwinięta. Wpłynęło na to m.in. odrodzenie się świadomości narodowej Polaków na początku lat dziewięćdziesiątych XX w. W rejonie wileńskim działają 93 szkoły ogólnokształcące (średnio jedna szkoła przypada na 10 wsi). Nauczanie odbywa się w trzech językach: litewskim, polskim i rosyjskim. Szkoły rosyjskie w ostatnim dziesięcioleciu przeżywają poważny regres, co pozostaje w związku z nagminnym przenoszeniem się uczniów do szkół litewskich lub rzadziej – polskich.

Ze szkół polskich korzysta przede wszystkim najmłodsze pokolenie społeczności polskiej, ale także rosyjskiej, białoruskiej czy nawet ukraińskiej. Klasy polskie są najliczniejsze – jest ich dużo mniej aniżeli ich litewskich odpowiedników, a społeczeństwo polskie na Wileńszczyźnie jest najliczniejsze. Przepelnienie klas to m.in. powód, dla którego wielu rodziców przenosi swoje potomstwo do szkół litewskich. Częsty jest również argument przydatności w życiu (*żeby mu w życiu łatwiej było*), co nie jest bez znaczenia w sytuacji, w której stopień znajomości języka litewskiego warunkuje zdobycie pracy oraz kontynuację na-

¹⁸⁵ J. Ochmański, *Dawna Litwa ...*, s. 116–132.

¹⁸⁶ V. Čekmonas, *Nad etniczną i językową mapą Polaków litewskich ...*, s. 50.

¹⁸⁷ G. Błaszyk, *Litwa współczesna ...*, s. 328.

uki. Na płaszczyźnie nauczania w szkołach podstawowych obecnie wybuchają dość częste konflikty narodowościowe.

Prócz szkół podstawowych mieszkańcy Wileńszczyzny mają do dyspozycji kilka szkół średnich. W Bujwidziskach funkcjonuje szkoła pomaturalna, a w Bukiszkach – Zawodowa Szkoła Rolnicza. W Wace Trockiej istnieje filia Litewskiego Instytutu Uprawy Roli, natomiast w osiedlu Wojdaty znajduje się Wyższa Szkoła Rolnicza. Pozostałe uczelnie, takie jak Uniwersytet Wileński, Wileński Instytut Pedagogiczny, Wileńska Akademia Sztuk Pięknych, Konserwatorium Litewskie czy też organizowany Uniwersytet Polski mają swoje siedziby w Wilnie¹⁸⁸.

Warto w tym miejscu wskazać, iż w ciągu ostatniego dziesięciolecia wielu przedstawicieli społeczności polskiej na Wileńszczyźnie podejmuje studia na uczelniach polskich. Wśród kierunków dominuje polonistyka i historia, choć litewscy Polacy kształcą się też w wielu innych specjalizacjach.

1.7. Kultura wsi podwileńskiej wobec przemian historycznych i społecznych

Prezentując tematykę kultury ludowej wsi podwileńskiej, przedstawiam głównie zjawiska najbardziej dla niej charakterystyczne i najlepiej do tej pory badane. Dlatego też wykorzystuję tu głównie dorobek prof. Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej oraz kierowanego przez nią Zakładu Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie (okres międzywojenny).

C. Baudouin de Courtenay miała szczęście pracować w okresie zachowanej jeszcze dobrze kultury ludowej. W centrum jej zainteresowania znalazł się *kult przodków, skrzyżowany ze światopoglądem rolniczym*¹⁸⁹, co – jej zdaniem – jest podstawową cechą kultury badanego obszaru. Znajduje to odzwierciedlenie w akcjach obrzędowych podczas świąt i uroczystości wiejskich oraz zwyczajach dnia codziennego. C. Baudouin de Courtenay wskazuje przede wszystkim na fakt funkcjonowania na wsi podwileńskiej instytucji *kuta*, czyli kąta za stołem pod obrazami odgrywającego w życiu społeczno-rodzinnym rolę miejsca najważniejszego. Badaczce udało się jeszcze zanotować opinie dotyczące zamieszkiwania *kuta* przez przodków. Tu składano pierwszy zżęty snop zwany *dziadem* lub *dziedem*¹⁹⁰, tu rzucono kutię podczas wigilii, gdyż *trzeba i o dziadach pamiętać*, przy stole pod *kutem* opijali się zaręczyny i zaślubiny, godzono służbę na Boże Narodzenie, w końcu z tym miejscem żegnali się młodzi przed wyjazdem do ślubu¹⁹¹. Znakiem pozbycia

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 241.

¹⁸⁹ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego*, cz. 1, *Forma dramatyczna ...*, s. 42. Zob. także: *idem*, *Kilka uwag i wiadomości o etnografii województwa wileńskiego*, w: *Wilno i Ziemia Wileńska*, Wilno 1930, s. 175.

¹⁹⁰ Stare Sioło, gm. turgielska; Rukojnia, gm. rudomińska.

¹⁹¹ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości o etnografii...*, s. 175–180.

praw domownika było wyrzucenie osoby od stołu w *kucie*. W okolicach Trok funkcjonowało nawet powiedzenie określające zmierzch jako moment, w którym już *dziady* stanowią się po *kątach*¹⁹².

Kut mieścił się zawsze między ścianą szczytową a grzbietową, na której znajdowało się główne wejście do domostwa. W *kucie* wieszano święte obrazy, ale nie tak jak u prawosławnych w samym jego centrum, tylko na ścianach po obydwu jego stronach. Również w przeciwieństwie do prawosławnych nigdy nie zdobiono obrazów w ręczniki, lecz raczej wystrzyganki i sztuczne kwiaty. W *kucie* też przechowywało się swoiste talizmany – zioła święcone, które wkładano zarówno do pierwszej kąpieli noworodka, jak i do trumny zmarłego. Podczas przeprowadzanych obecnie badań terenowych spotkanie tradycyjnego *kuta* należy do absolutnych wyjątków. Jednakże niemal w każdym domostwie zwykło się poświęcać jedną lub dwie ściany w pokoju stołowym lub kuchni pod wizerunki Chrystusa, Matki Bożej, świętych oraz zdjęcia rodzinne (szczególnie ślubne i od pierwszej komunii). Do częstych przypadków należy też strojenie obrazów i zdjęć na tych ścianach w sztuczne, plastikowe kwiaty.

Wspominane już powyżej odwołania do przodków znajdowały miejsce niemal we wszystkich zwyczajach i obrzędach – począwszy od obrzędów Bożego Narodzenia (rzucanie kutii), poprzez Wielkanocne (*tałymki*) i wiosenne (*klikania* i *spor*), aż do żniwnych (stawianie pierwszego snopa – *dziada* – w *kucie*) i jesiennych (*dziady*); od urodzin, poprzez ślub i wesele (żegnanie *kuta*, wieszanie obrazu po przenosinach w *kucie*), aż po pogrzeb. Ciekawe, że pomimo słabego stanu zachowania się zjawisk, najistotniejsze fakty pozostawiły do dziś swój ślad. Nie bez znaczenia pozostaje też bardzo poważne traktowanie śpiewania na pogrzebach, czego niejednokrotnie dane mi było doświadczyć podczas badań terenowych.

Pisząc o zwyczajach i obrzędach związanych z kultem płodności, chcę zwrócić uwagę, iż liczba zabiegów magicznych związanych z zapewnieniem dobrych plonów wskazuje na jednoznacznie rolniczy charakter kultury wsi podwileńskiej. Badana społeczność nie ma możliwości wyboru innego zajęcia, a rolnictwo stawiało (i nadal stawia) ciężkie wymagania mieszkańcom okolic Wilna. Stąd i ogromne znaczenie obrzędów agrarnych.

Drugi dział, który szczególnie zainteresował dotychczasowych badaczy, to kultura materialna i związane z nią zdobnictwo. Pod tym względem obserwować można zarówno trwałe zachowanie wzorów, jak i procesy adaptacji nowych wzorów do tradycyjnych upodobań, co można również rozpatrywać w kategorii dostosowywania się do nowych możliwości technologicznych. Jako ilustracja może posłużyć tu przykład wileńskich *radziuzek* (kap), ręczników i obrusów. Okazuje się bowiem, iż zanim na Litwie pojawiło się *wielkie* tkactwo przy użyciu krosien, na Wileńszczyźnie już rozpowszechnione było tkactwo *małe*, wykorzystujące krosienka nicielnicowe oraz krosienka tabliczkowe. Krosienka te służyły do wyrobu pasków, tzw. *krajek* (*pojas*, lit. *josta*) o motywach geometrycznych, po-

¹⁹² Wieś Kijany, gm. rudomińska.

wstałych i utrwalonych *pracą i doświadczeniem wielu pokoleń*¹⁹³. Te wzory przeniesiono do tak charakterystycznych dla współczesnej Wileńszczyzny dekoracyjnych tkanin wielonicielnicowych, zwanych właśnie *radziużkami*¹⁹⁴. Technologia ich wykonania pochodzi z północnych Niemiec. Na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego technika wielonicielnicowa (a wraz z nią geometryczne wzory kostkowe) pojawiła się na przełomie XVIII i XIX w. wraz z zawodowymi tkaczami z Niemiec i Holandii. Tkacze ci działali w cechach miejskich (Wilno, Grodno) oraz manufakturach magnackich (Nieśwież, Słuck). Przybyli mistrzowie mieli swych kontynuatorów w postaci czeladników oraz tkaczy manufakturowych. Dzięki temu w II poł. XIX w. zarówno technika, jak i wzory rozpowszechniły się na całej Litwie. Początkowo stosowano je do zdobienia ręczników, z czasem jednak zastosowano również do wykonywania tkanin dekoracyjnych – *radziużek* (Wileńszczyzna) i *dzieriużek* (Grodzieńszczyzna).

Przedstawione fakty wskazują, iż społeczność Wileńszczyzny w XIX w. przyjęła nowe rozwiązania formalne i techniczne do wyrażenia podobnych, a nawet bardzo bliskich tradycyjnym treści. Przy okazji zagubiono jednak głębię symboliki tkwiącej w zdobnictwie. Dobry przykład stanowią tu związane z obrzędem weselnym *krajki*, których wzory przypisane były konkretnym osobom i czynnościom.

Zjawiska podobne do opisanych obserwujemy również w zdobnictwie sprzętów gospodarczych z XIX w. Najczęściej stosowany był motyw centralny (rozeta wieloramienna, wpisana w koło), otoczony różnego rodzaju motywami geometrycznymi, uzyskanymi drogą dłutowych wcięć o zarysach półksiężycowych, trójkątnych, sześć- lub ośmiokątnych, a także krzyżowych. W ten sposób zdobiono wypalane garnki i *dugi*¹⁹⁵ czy też sanie¹⁹⁶. Swego rodzaju przemiana w tym względzie dokonała się na gruncie wytwórstwa kufrów.

Wyrobem kufrów trudnili się niemal wyłącznie żydowscy rzemieślnicy. Początkowo malowali kufry na jeden kolor, a jedynie okucia były przez nich czernione. Później rzemieślnicy, chcąc uatrakcyjnić swe wyroby, zaczęli stosować zdobnictwo kwiatowe¹⁹⁷, wykorzystywane wcześniej na ziemiach, skąd kufernictwo przywędrowało – Prus Wschodnich, Łotwy i Żmudzi. Nie znalazło to jednak zrozumienia wśród miejscowej ludności, która do narzuconych form odniosła się nieprzychylnie, pogardliwie nazywając schematy roślinnej kompozycji *trawką* lub *wieńkami*¹⁹⁸. Inny stosunek miała do wprowadzonych ok. 1880 r.

¹⁹³ W. Dynowski, *Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogródzczyzny*, Wilno 1935, s. 38.

¹⁹⁴ L. Zganiacz, *Tkanina ludowa z obszarów dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, Łódź 2000, s. 1–3. Zob. też H. Schrammówna, *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Wilno 1939, s. 25–37 oraz W. Dynowski, *Sztuka ludowa Wileńszczyzny ...*, s. 37–39.

¹⁹⁵ *Duga* stanowi fragment charakterystycznego dla Wileńszczyzny zaprzęgu.

¹⁹⁶ W. Dynowski, *Sztuka ludowa Wileńszczyzny ...*, s. 23–32.

¹⁹⁷ *Idem*, *Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny ...*, s. 16–19. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż właśnie w tym czasie na Litwie zaczęto stosować kominy, co umożliwiło wykorzystanie zdobnictwa niezagrożonego już dymem kurnej izby.

¹⁹⁸ *Idem*, *Sztuka ludowa Wileńszczyzny ...*, s. 29–30.

motywów zwanych *cackowaniem*. Technika wykonania *cackowań* przypominała technikę *nabojek*, czyli „nabijanek”, stosowanych już wtedy przez wieśniaków i rzemieślników do zdobienia tkanin. Polegała ona na odbijaniu barwnych wzorów wyciętych w ziemiaku, rzepie lub drewnie na powierzchniach dekorowanych, przy czym same stemple (skala mikro), jak też układ odbić stempla (skala makro) były naśladownictwem wzorów powszechnie stosowanych tak w tkactwie, jak i snycerstwie ludowym¹⁹⁹. Przyjęcie wcześniej proponowanych *schematów symetrycznie umajonych liśćmi i kwieciami łodyg, wykwitających z wazonów i doniczek*²⁰⁰ wraz z liniami falistymi, nastąpiło znacznie później i to dzięki długotrwałemu oddziaływaniu wędrownych rzemieślników rosyjskich zwanych *burlakami*.

Kufry na wsi podwileńskiej pojawiły się w szóstym dziesiątku XIX w. Związane to było ze wzrostem siły nabywczej chłopów. Witold Dynowski w swym monograficznym opracowaniu wskazał tu głównie na wzrost cen produktów rolnych oraz pojawienie się wśród chłopstwa możliwości uzyskiwania dochodu z pracy przy intensywnej eksploatacji lasów, budowie kolei (1858) i dróg bitych²⁰¹. Wydaje mi się jednak, iż o wiele istotniejsze znaczenie – podobnie jak dla wszystkich pozostałych procesów kulturowych na podwileńskiej wsi – miały reformy z lat 1840–1857, a następnie zniesienie folwarków, pańszczyzny i wprowadzenie obowiązkowych inwentarzy majątkowych, ustalających górną granicę ciężarów chłopskich. To wszystko spowodowało odejście chłopstwa od gospodarki samowystarczalnej w stronę korzystania z usług wyspecjalizowanych w określonych profesjach rzemieślników. I tu wrócić wypada do roli, jaką odegrali wspomniani wyżej *burlacy*. Ślady ich działalności są jednak również bardziej spektakularne. Najlepszym tego przykładem jest zdobnictwo okien i szczytów domostw, bez czego obecnie nie wyobrażamy sobie wsi podwileńskiej. A przecież ten typ zdobnictwa – czyste odbicie *dacznego* stylu Ropeta – jest po prostu naśladownictwem zdobnictwa stosowanego powszechnie przy budowie powstających masowo w połowie XIX w. urzędów państwowych i stacji kolejowych. Dobrze przygotowany grunt przez licznych na Ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego *burlaków* sprzyjał przyjęciu tego stylu i adaptowaniu do lokalnych preferencji i warunków²⁰². Zresztą sam Witold Dynowski wskazuje, iż sposób zdobienia *naliczników* (ram okiennych) w okolicach Wilna zdecydowanie odróżnia się od typów zdobień, jakie można spotkać na terytoriach obecnej Białorusi i Rosji²⁰³. Jeszcze raz więc spotykamy się z dostosowywaniem nowych wzorów do tych tkwiących o wiele głębiej w świadomości.

Jak widać, długotrwałe oddziaływanie wyrobów pewnej grupy producentów (*burlaków*, tkaczy zachodnich) na środowisko spowodowało utratę świadomości

¹⁹⁹ *Ibidem*, s. 20–21.

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 32.

²⁰¹ W. Dynowski, *Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny ...*, s. 14.

²⁰² Wzorców tu nie brakowało, czego przykładem jest zabudowa Otwocka czy Mińska Mazowieckiego.

²⁰³ W. Dynowski, *Sztuka ludowa Wileńszczyzny ...*, s. 17–22.

mości znaczenia używania dawnych wzorów i przyjęcie nowych. Nawiązując do referowanej wcześniej koncepcji Bruno Nettla²⁰⁴ możemy w tym przypadku mówić zarówno o warunkującej trwanie zmianie stopniowej, jak i radykalnej zmianie przy zachowaniu czytelności poprzedniego systemu. Każda z takich zmian otwierała coraz szerzej społeczność na przyjmowanie i adaptację obcych wzorców. Ten swoisty proces przemiany na Wileńszczyźnie następował w porządku, który można przedstawić w sposób następujący:

1. Tradycyjny wyrób.
2. Wyrażenie starych treści za pomocą nowej formy i techniki (por. wyróżnioną przez A. P. Merriama fazę innowacji²⁰⁵).
3. Rozpowszechnienie się wyrobu, który ma już inną funkcję, nie obrzędową, lecz użytkową, a przez swój specyficznie ozdobny charakter nobilituje (por. fazę akceptacji społecznej).
4. Ograniczenie roli wyrobu tradycyjnego, zanik starych treści i znaczeń, a następnie zanik starego, tradycyjnego wyrobu (por. fazę selektywnej eliminacji).
5. Stopień nowych elementów z dotychczasowymi przez coraz szerszą ich koegzystencję w życiu codziennym, a z czasem również w sytuacjach zwyczajowych i obrzędowych (por. fazę integracji przyjętego elementu z innymi, a co za tym idzie powstanie zmodyfikowanej całości).

Nie ulega wątpliwości, iż omawiane przemiany – zarówno w zdobnictwie świata kobiecego (tkaniny), jak i męskiego (przedmioty gospodarcze) – nastąpiły na wsi podwileńskiej po uwłaszczeniu chłopów i umożliwieniu im rozwoju ekonomicznego w II poł. XIX w. Przemiany te postępowały równolegle do przemian językowych i przemian świadomości narodowej, które to procesy ukazałem wcześniej. Powstaje pytanie – czy podobne przemiany odbywały się również na gruncie muzycznym? Czy ewentualne przemiany muzyczne były współczesne procesom innych przejawów kultury? Czy wszystkie one nie są przypadkiem sposobem dostosowania się społeczności do zmieniającej się sytuacji gospodarczej i społecznej? A jeśli tak, to jak wyglądał ten proces i czy dziś wygląda on podobnie? Zagadnieniem szczególnie ciekawym wydaje się zauważona powyżej możliwość odkrycia zbliżonych koncepcji estetycznych postrzeganych w zdobnictwie sprzętów oraz muzyce.

²⁰⁴ B. Nettl, *The Study of Ethnomusicology ...*, s. 172–186.

²⁰⁵ A. P. Merriam, *The Anthropology of Music ...*

Rozdział 2

TRADYCJE SPOŁECZNOŚCI POLSKIEJ NA WILEŃSZCZYŹNIE. PRZEKAZ POKOLENIOWY UTRWALONY PAMIĘCIĄ INFORMATORÓW

Stąd też, chociaż np. Polesie i różne zakątki południowo-wschodnich cyplów Rzeczypospolitej, po części też i Nowogródczyzna, jak i inne ustronia, biją województwo wileńskie bogactwem starych tradycji, to jednak pomimo tego, teren jego dostarcza jeszcze wiele łupów bogatych, trzeba tylko po nie chcieć rękę wyciągnąć i popatrzeć okiem łaskawem ...

Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa

2.1. Spuścizna muzyczna Wilna w świetle przekazów i opracowań

Niewiele wiemy o muzyce na terenach zasiedlanych w średniowieczu przez plemiona bałtyckie. Wiadomo w zasadzie tylko tyle, że tolerowani byli tu misjonarze chrześcijańscy obrządku łacińskiego i bizantyjskiego. Tak więc mogli się w Wilnie czuć bezpiecznie również wyznawcy religii chrześcijańskich. W związku z tym spodziewać się należy, iż w XIV w. mieszkańcy Wilna stykali się zarówno z muzyką zachodnioeuropejską, jak i muzyką pochodzącą z kręgu kultury bizantyjskiej. Ostatecznie jednak przyjęty w 1387 r. chrzest zadecydował, że rzymsko-katolicka muzyka kościelna w połączeniu z lokalną spuścizną pogańską stała się podstawą muzycznych tradycji Wilna.

Litwa szybko zasymilowała kulturę muzyczną Europy Zachodniej. Już w 1408 roku w Wilnie wzmiankowano o grze na klawikordzie²⁰⁶, coraz liczniejsze zakony katolickie kultywowały śpiew liturgiczny. Okresem rozkwitu stał się jednak dopiero wiek XVI. W 1515 r. powstały chór i szkoła muzyczna przy katedrze wileńskiej, a siedem lat później przy farnym kościele św. Jana. Absolwenci obydwu szkół zasilali powstające zespoły wokalne i instrumentalne.

Wiemy, że już w 1515 r. Radziwiłłowie dysponowali orkiestrą, a w 1551 r. odnotowano fakt gry na organach w kościele katedralnym. Z czasem w Wilnie poja-

²⁰⁶ J. Braun, *Lithuania – Art Music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 19, London 1980, s. 780.

wili się znakomici wytwórcy instrumentów muzycznych, na czele z lutnikami: Baltazarem Dankwartem I (1550–1622) i jego synem Baltazarem Dankwartem II (1620–1683).

Doniosłym momentem w dziejach kultury muzycznej Wilna było założenie przez jezuitów w 1579 r. Akademii Wileńskiej. Jeszcze w tym samym roku powstały chór i orkiestra, a wszyscy uczniowie tej placówki zostali objęci edukacją muzyczną i teatralną. To interesujące, zważywszy na fakt, iż zastąpieni w późniejszym czasie dla kultury muzycznej jezuitów, skrepowani do pocz. XVII w. wewnętrznymi zarządzeniami zakonnymi, nie mogli czynnie uprawiać muzyki, a nawet jej istnienie w prowadzonych przez *Societatis Jesu* placówkach podlegało obostrzeniom. Dopiero instrukcje generałów zakonu (szczególnie Klaudiusza Aquavivy i Mutiusa Vitelleschi) z lat 1594–1618 diametralnie to zmieniły²⁰⁷. Wyjątkowość sytuacji kształcenia muzycznego w *Collegium Vilnensis*, jak się wydaje, wiązać należy z typowym dla jezuitów dostosowywaniem się do lokalnej sytuacji i potrzeb. Jak wiadomo, wileńskie *collegium* wchłonęło szkołę przy kościele św. Jana, dysponującą chórem i orkiestrą z blisko półwieczną tradycją. Poza tym muzyka była istotnym środkiem służącym przyciąganiu wiernych do kościoła w okresie ostrej rywalizacji katolicko-protestanckiej²⁰⁸. Dlatego późniejsze zarządzenia zakonne umożliwiły raczej rozwój istniejącego już życia muzycznego, aniżeli jego zapoczątkowanie.

Do znanych publicznych przedstawień zespołów jezuickich należały m.in. dialog w katedrze upamiętniający zawarcie pokoju w Kirowej Horce (1582), *Pompa Casimiriana* wystawiona z okazji kanonizacji królewicza Kazimierza (1604), powitanie Zygmunta III po zdobyciu Smoleńska (1611), powitanie Jana Kazimierza (1663), *ludii literarii* z okazji zaślubin króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego (1670)²⁰⁹. Począwszy od 1667 r. w Akademii Wileńskiej istniała Katedra Muzyki. Z murów wileńskiej *alma mater* wyszło wielu muzyków, którzy działali także poza terenami Rzeczypospolitej. Tu też powstały traktaty teoretyczne autorstwa Sigismundusa Lauksmina²¹⁰ i Mykoły Pawłowicza Dylec-

²⁰⁷ R. Pelczar, *Jezuickie bursy muzyków (bursae musicorum) w diecezji przemyskiej w XVII i XVIII wieku*, „Muzyka” 1998, nr 3, s. 73–74.

²⁰⁸ Rywalizacja w II poł. XVI w. oraz I poł. XVII wieku w Wilnie przybierała nieraz formy siłowe (tumulty z lat 1591, 1611, 1639, 1640) wraz z atakami zbrojnymi na kościoły i zbory (H. Wisner, *Litwa ...*, s. 71). Jak się przypuszcza, większość incydentów wywoływali wychowankowie Akademii Jezuickiej (zob. N. Kitkauskas, *Litwa połowy XVII w. – epoka męczeńskiej śmierci św. Andrzeja Boboli*, „Lithuania”, 1995, t. 16, nr 3, s. 40).

²⁰⁹ M. Alexandrowiczowa, *Dzieje Teatru Wileńskiego*, w: *Wilno i Ziemia Wileńska*, Wilno 1930, s. 154.

²¹⁰ Sigismundus Lauksmin (Lauksmin) SJ (ok. 1596 Żmudź – 1670 Wilno), wychowanek Akademii Wileńskiej, wykładowca i rektor kilku kolegiów. Autor m.in. *Ars et praxis musica* (*Elementarz zasad muzyki dla podniesienia poziomu młodzieży szkół jezuickich w śpiewie kościelnym*, Wilno 1667), *Graduale pro exercitatione studentium* w układzie 2-głosowym (Wilno 1667), *Antiphonale ad psalmos, iuxta ritum S. Romanae Ecclesiae decantandos necessarium* (Wilno 1667), a również bardzo popularnego w XVI i XVII wieku w całej Europie dzieła *Praxis oratoria sive praecepta artis rhetoricae* (Braniewo 1648).

kiego²¹¹. W konsekwencji Wilno stało się głównym ośrodkiem promującym muzykę zachodnią na wschodzie Europy.

Oprócz jezuickiej uczelni dla życia muzycznego olbrzymie znaczenie miał dwór wielkksiążęcy. W okresach dłuższych pobytów władców Polski i Litwy w Wilnie działali muzycy²¹² i kompozytorzy królewscy. Na dworze często wystawiano przedstawienia operowe i baletowe, a liczne uroczystości uświetniała kapela dworska. Warto wspomnieć, że w 1636 r. wzmiankowano wykonanie *Il ratto di Helena, dramma per musica* autorstwa królewskiego kapelmistrza Marco Scacchiego²¹³.

Za przykładem dworu królewskiego podążały dwory magnackie, biskupie i szlacheckie. W XVIII w. regułą stało się uroczyste świętowanie wjazdów możnowładców do miasta, a także zjazdów, wesel, konsekracji biskupich, urodzin, imienin, instalacji i temu podobnych przy rezonancji kapeli i tańcach honorificentissime²¹⁴. Niestety, nie znamy dokładnej liczby istniejących wówczas zespołów muzycznych, nie mamy też precyzyjnych informacji o ich posesorach. Pewność mamy jedynie w kwestii kapeli katedralnej i jezuickiej. Wiadomo nam, iż ta ostatnia często koncertowała podczas wesel, ochot, mszy po różnych kościołach²¹⁵. W jej repertuarze znajdowały się utwory Roslera (m.in. *offertorya*), Mejera, Radgibera (m.in. *Miserere*), Königspargera (m.in. *Nieszpory* i *Antyfony*) oraz wiele mszy, nieszporów, antyfon, litanii, pasji i arii różnych autorów. Mamy też pewność, iż już od 1630 r. istniała w Wilnie założona przez ks. Melchiora Gejsz-Heljaszewicza „Konfraternia Muzyczna”, a w 1703 r. przy kościele św. Trójcy powstała „Kontubernja Uzualistów” i „Konfraternia”, które pomimo charakteru katolickiego otwarte były dla Żydów²¹⁶.

Dowodem bogactwa życia muzycznego w XVII i XVIII wieku w Wilnie jest obfita ikonografia instrumentów zachowana w budowlach sakralnych z epoki, poczynając od kaplicy królewskiej w katedrze św. Stanisława (ok. 1630), przez kościół św. Piotra i Pawła (stiuki wykonane w latach 1677–1685), aż po kościół św. Jana (dekoracje chóru z 1740 r.).

²¹¹ Mykoła (Nikołaj Pawłowicz) Dylecki vel Dilecki (ok. 1630 Kijów – ok. 1680 Moskwa) – ukraiński teoretyk muzyki i kompozytor, twórca *Gramatyki muzycznej* (napisana ok. 1675).

²¹² Przykładem niech będzie tu fakt, iż nadworny lutnista Zygmunta Augusta – Walenty Greff z Kronstadtu ożenił się właśnie w Wilnie z Katarzyną Narbuttówną (zob. M. Józefowicz, *Polska kultura muzyczna w Wilnie*, w: *Wilno i Ziemia Wileńska*, t. 2, Wilno 1930, s. 147).

²¹³ A. Szweykowska, *Imprezy baletowe na dworze Władysława IV*, „Muzyka” 1967, nr 2, s. 11–23.

²¹⁴ *Idem*, *Mapa muzykowania w Rzeczypospolitej w poł XVIII w.*, „Muzyka” 1971, nr 2, s. 100–101.

²¹⁵ J. Trilupaitiene, *Zygmunt Lauksmin w życiu muzycznym Akademii Wileńskiej*, „Muzyka” 1991, nr 1, s. 105. Porównując dochody kapeli z fundacji na terenie Akademii i kościoła św. Jana z dochodami z wesel i ochot, zauważymy ogromną dysproporcję pomiędzy nimi – dochód z fundacji w 1774 r. wyniósł 956 złotych, a z innych koncertów 6 000 złotych!

²¹⁶ A. Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie*, Wilno 1936, s. 155–156.

W 1775 r. z inicjatywy Komisji Edukacji Narodowej w Wilnie utworzono pierwsze w Polsce Seminarium Nauczycielskie, w którym oprócz przedmiotów ogólnokształcących uczono śpiewu chóralnego i gry na klawikordzie²¹⁷.

Już w końcu XVIII wieku w Wilnie pojawiły się wędrownie trupy teatralne²¹⁸. W 1780 r. magistrat Wilna czynił starania w celu powołania stałego teatru. Jego początki jednak należy wiązać z występami zespołu teatralnego Wojciecha Bogusławskiego z lat 1785–1790, rozpoczynającymi w dziejach muzycznych Wilna nową epokę – epokę publicznych koncertów, przedstawień teatralnych i operowych. Niemal nieprzerwanie do 1864 r. funkcjonował w Wilnie polski teatr publiczny, a po jego rozwiązaniu nadal działał teatr rosyjski²¹⁹. Działalność koncertowa rozkwitła dzięki protekcji grona profesorskiego uniwersytetu, w szczególności za sprawą doktora Józefa Franka, który zasłynął jako organizator i dyrygent wielu koncertów. Frank poprowadził m.in. *Stworzenie świata* Józefa Haydna, dysponując 40-osobowym chórem oraz blisko 100-osobową orkiestrą, złożoną z *miejscowych artystów, amatorów oraz miejscowych muzyków z kapeli utrzymywanych po dworach pańskich*²²⁰. Niemało się również przysłużył Józef Frank wraz ze swą żoną (śpiewaczką) do zorganizowania w 1818 r. Towarzystwa Przyjaciół Muzyki.

W XIX w. Wilno znajdowało się na szlaku wiodącym z Berlina i Wiednia do Petersburga, dlatego też koncertowali tu m.in.: Maria Szymanowska, Karol Lipiński, Antoni Rubinstein, Karl Kavidov, Mattia Battistini, Angelo Masini, Sergiusz Rachmaninow, Fiodor Szalapin, Pablo Sarasate, Cezary Cui, Jascha Heifetz, Leopold Godowski. Z występami pojawiały się również włoskie, rosyjskie i francuskie zespoły operowe²²¹.

Z Wilnem związani byli również kompozytorzy. Około 1794 r. przebywał tu Michał Kleofas Ogiński, w latach 1802–1825 lektorem muzycznym, chórem i orkiestrą uniwersytecką kierował Jan Dawid Holland (uniwersytet wydawał wtedy dyplomy kompozytorskie), a w latach 1840–1858 w Wilnie działał i tworzył Stanisław Moniuszko, pełniąc m.in. funkcję organisty w kościele św. Jana oraz dyrygenta orkiestry w teatrze wileńskim (od 1845 r.). W 1848 r. odbyła się premiera pierwszej, dwuaktowej wersji *Halki*. Tu też powstało wiele znakomitych dzieł, wśród nich *Milwa*, *Bajka* oraz *Litanie Ostrobramskie*.

Po wyjeździe Moniuszki do Warszawy w 1858 r. oraz w następstwie ucisku rusyfikacyjnego po 1864 r. kultura muzyczna w Wilnie ulegała powolnej degradacji, ograniczając się do okazjonalnych koncertów²²². Stosunkowo rzadkie przed-

²¹⁷ J. Prosnak, *Z dziejów szkolnictwa muzycznego w Polsce*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 23, s. 158.

²¹⁸ A. Miller, *Teatr polski i muzyka ...*, s. 82.

²¹⁹ W. Renikowa, *Tradycje teatralne Grodna*, cz.1, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, Białystok 1996, s. 135–136.

²²⁰ M. Józefowicz, *Polska kultura muzyczna w Wilnie ...*, s. 149.

²²¹ J. Braun, *Lithuania – Art Music ...*, s. 780.

²²² W. Rudziński, *Muzyka w Wilnie i na Wileńszczyźnie : Lata międzywojenne*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, t. 1, Białystok 1992, s. 115–117.

stawienia operowe (w tym również *Halkę* Moniuszki) w następstwie popowstańcовой intensywnej rusyfikacji zaczęto grywać w języku rosyjskim. Należy jednak pamiętać o działalności Wolnej Szkoły Muzycznej (1867) i Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego (1873–1885, 1898–1914) dysponującego własną szkołą i orkiestrą, o istnieniu Koła Muzyczno-Dramatycznego (1885–1900) Zdenka Fibicha (1871–1874) i Mikołaja Konstantego Ciurlionisa (1907–1909).

Od końca XVIII wieku w Wilnie istniały pensje muzyczne i działali prywatni nauczyciele muzyki. Na przełomie XIX i XX w. funkcjonowała rosyjska Szkoła Muzyczna Cesarskiego Towarzystwa Muzycznego, później powstały prywatne szkoły muzyczne: prowadzona przez Adama Wyleżyńskiego szkoła organistów, szkoła muzyczna dla panienek z dobrych domów Janiny Wojewódzkiej, szkoła śpiewu Wandy Hendrichówny i Adama Ludwiga czy w końcu prywatna szkoła muzyczna pani Randau. Ta ostatnia w latach 1921–1923 funkcjonowała już jako Wileńska Szkoła Muzyczna i znajdowała się pod opieką powstałego w 1906 r. Wileńskiego Towarzystwa Muzycznego „Lutnia”²²³, a w 1923 r. przekształcono ją w Konserwatorium Muzyczne, liczące wówczas 204 uczniów. Pomiędzy 1928 a 1939 r. w Wilnie istniała również Zawodowa Szkoła Organistów im. Józefa Montwiłła (w styczniu 1939 r. erygowana przez arcybiskupa Romualda Jałbrzykowskiego jako Zakład Szkolenia Organistów przy Archidiecezjalnym Instytucie Akcji Katolickiej w Wilnie)²²⁴. Na wysokim poziomie działał założony w 1924 r. Żydowski Instytut Muzyczny²²⁵ przy Żydowskim Stowarzyszeniu Popierania Sztuki.

Okres międzywojenny to prawdziwa eksplozja chóralistyki zawodowej i amatorskiej²²⁶. W 1928 r. złożyły się one na Związek Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych, którego zadaniem było *zespolenie towarzystw śpiewaczych i muzycznych niezawodowych, w celu podniesienia kultury muzycznej wśród najszerzych warstw narodu i krzewienia zamiłowania do muzyki wokalne i instrumentalnej, a w szczególności pieśni polskiej*²²⁷ (podkr. T.N.).

Co ciekawe, w repertuarze muzycznym znikoma liczba pieśni ludowych pochodzi z terenu Wileńszczyzny, choć warto w tym miejscu wymienić prowadzony przez B. Gawrońską chór nauczycielski, który zdawał się celować w lo-

²²³ Towarzystwo Muzyczne „Lutnia” istniało w Wilnie od 1905 r. i wg słów T. Szeligowskiego (*O towarzystwach muzycznych w Wilnie*, „Radio” 1928, nr 7) skupiało wokół siebie *całe życie kulturalne Wilna, nie tylko muzyczne*.

²²⁴ M. Ankudowicz-Bieńkowska, *Z dziejów chóralistyki wileńskiej w latach II Rzeczypospolitej*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, Białystok 1996, s. 239–240.

²²⁵ W. Rudziński, *Muzyka w Wilnie i na Wileńszczyźnie*, s. 126.

²²⁶ W Wilnie w tym czasie funkcjonowały m.in. chóry: Teatru Polskiego (19–24 chórzystów), Teatru Muzycznego „Lutnia”, Poczтового Kółka Śpiewaczego (tzw. chór „Pocztowców”), „Harmonia”, „Hasło”, „Echo”, „Harfa”, a także chóry „Drukarzy”, „Kolejowców”, alumnów Seminarium Duchownego, Uniwersytetu Stefana Batorego oraz dziesiątki szkolnych zespołów chóralnych (za: M. Ankudowicz-Bieńkowska, *Z dziejów chóralistyki ...*, s. 240–241).

²²⁷ T. Szeligowski, *Założenie Wileńskiego Związku Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych*, „Kurier Wileński” 1928, nr 138, za: M. Ankudowicz-Bieńkowska, *Z dziejów chóralistyki ...*, s. 248.

kalnym repertuarze ludowym²²⁸. W informacjach o repertuarze innych chórów wileńskich znajdujemy natomiast ogromny zbiór polskich pieśni chóralnych (Feliksa Nowowiejskiego, Stanisława Moniuszki, Bolesława Wallka-Walewskiego, Stanisława Wiechowicza, Wacława Lachmana, Józefa Surzyńskiego, Władysława Żeleńskiego, Antoniego Chłondowskiego, Jana Gawłasa, Feliksa Rybickiego, Piotra Maszyńskiego i wielu innych), w tym patriotycznych oraz wiele powszechnie wykonywanych przez chóry utworów takich kompozytorów, jak: J. S. Bach, L. van Beethoven, G. F. Haendel, F. Liszt, F. Schubert, J. Renner. W Teatrze Muzycznym „Lutnia” wykonywano następujące utwory: *Krakowiaci i Górale*, *Sybilla*, *Cyrkówka*, *Król na jedną noc*, *Gri Gri*, *Miłość cygańska*, *Księżniczka czardasza*, *Kraina uśmiechu*, *Krysia leśniczanka*²²⁹.

Interesującym zjawiskiem był teatr ludowy. Jak należy przypuszczać, jego stosunkowo późne na Ziemi Wileńskiej początki należy wiązać z działalnością inspektora muzycznego kuratorium wileńskiego, wspomianej już Bronisławy Gawrońskiej. W działalność tę włączali się również przedstawiciele elit intelektualnych ówczesnego Wilna, w różnym stopniu związani z badaniami naukowymi, szkołą lub teatrem, że wymienię tu Cezarię Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzową, Halinę Romer-Ochenkowską (wiceprezes Związku Literatów w Wilnie) czy S. Jędrzychowskiego. W 1928 r. podczas II Ogólnopolskiego Zjazdu Kół Krajoznawczych Młodzieży w Wilnie uczniowie gimnazjum im. A. Mickiewicza i uczennice Seminarium Nauczycielskiego Królowej Jadwigi przedstawili *Wesele na Wileńszczyźnie*, które zawierało sceny z życia zaścianków litewskich. Przedstawienie to (wystawione później jeszcze dwukrotnie i dwukrotnie nadane przez rozgłośnie wileńską) zostało zrealizowane na podstawie materiałów zebranych przez młodzież w powiecie wileńsko-trockim (Porubanka), lidzkim (Bieniakonie i Niemen) oraz święciańskim, a jego scenariusz jeszcze w tym samym roku opublikowano na łamach „Teatru Ludowego”²³⁰. To samo czasopismo w 1934 r. informowało o przygotowanym przez B. Gawrońską (także w oparciu o zgromadzone przez wileńskich gimnazjalistów materiały) przedstawieniu *Żytnie żniwo na Wileńszczyźnie*, które wystawiono jako element pierwszych dożynek wojewódzkich w Oszmianie w 1933 roku²³¹. W latach 1935 i 1937 czasopismo wzmiankowało o przygotowanym przez wileńskiego organizatora amatorskiego ruchu teatralnego – Zygmunta Nagrodzkiego – opracowaniu *Na kalady*, które przedstawiało zapusty z okolic Zułowa (miejsca urodzenia Józefa

²²⁸ Z relacji w czasopiśmiennictwie okresu międzywojennego wiadomo, iż na próby tego zespołu przyjeżdżało 129 nauczycielek i nauczycieli z terenu Wileńszczyzny. Można sądzić, że członkowie chóru współpracowali z Gawrońską przy gromadzeniu repertuaru regionalnego, a jednocześnie prowadząc chóry na prowincji, przynosili niektóre elementy repertuaru chóru nauczycielskiego na wieś (zob. P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 249).

²²⁹ M. Ankudowicz-Bieńkowska, *Z dziejów chóralistyki ...*, s. 244–245.

²³⁰ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne i ich przemiany ...*, s. 321, 334–335.

²³¹ „Teatr Ludowy” 1934, nr 1–2, s. 17, za: P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 358–359.

Piłsudskiego)²³². Wydawnictwo to, jak się wydaje, nie doszło do skutku z powodu rychłej śmierci autora (1937). W 1935 r. B. Gawrońska i W. Dobaczewska opublikowały dla potrzeb teatrów amatorskich (głównie szkolnych) wspomniane już opracowanie *Święto Kupaty*. Najprawdopodobniej scenariusz Gawrońskiej i Dobaczewskiej stał się podstawą inscenizacji *Noc świętojańska*, sfilmowanej w 1935 r. w wykonaniu podwileńskich Kół Młodzieży Wiejskiej przez wytwórnę filmową UFA²³³. W drugiej połowie lat trzydziestych wśród tematyki regionalnej z terenu całego kraju w Wieczorach Świetlicowych opublikowano materiały z Wileńszczyzny²³⁴. Specyficznym i odosobnionym przypadkiem było wystawienie na zakończenie kursu teatralnego (1936) fragmentu obrzędowego II cz. *Dziadów* Mickiewicza w ruinach trockiego zamku, w nocnej scenerii, dla trzytysięcznej widowni²³⁵.

O preferencjach muzycznych ówczesnych mieszkańców miasta Wilna i roli zespołów chóralnych dla kształtu kultury Wilna może świadczyć fakt, iż w mieście liczącym na początku lat dwudziestych blisko 130 tys. mieszkańców w ostatnim kwartale 1919 r. do trzech teatrów posiadających chóry przyszło ponad 30 tys. widzów, a w 1935 r. w Teatrze Muzycznym „Lutnia” dano 311 przedstawień, sprzedając na nie 54 358 biletów. Chóry wileńskie działały również na terenie szeroko rozumianej Wileńszczyzny: jako przykład może tu służyć *tournée* znakomitego chóru „Echo”, który w 1929 r. dał 24 koncerty, m.in. w Mejszagole, Kalwarii, Trokach, Oszmianie i Solecznikach. Największe jednak znaczenie miała stała obecność chórów wileńskich (szczególnie „Lutnia”, „Hasło”, „Echo”, „Drukarzy” i „Pocztowców”) na antenie otwartej 15 stycznia 1928 r. Rozgłośni Polskiego Radia w Wilnie²³⁶.

I właśnie radio – obok szkolnictwa muzycznego i amatorskiego ruchu chóralnego – stało się jednym z trzech podstawowych komponentów życia muzycznego Wilna w okresie międzywojennym. Rzadkie i skromne subwencje państwowe i magistrackie nie mogły zapewnić utrzymania orkiestry, żeby nie wspomnieć o utworzeniu filharmonii. Brak było prawdziwego teatru muzycznego, a złe warunki koncertowe i pozostawanie w tym czasie Wilna na uboczu głównych szlaków koncertowych odstręczały wielkich wykonawców od prezentowania się w Wilnie. Zjawiska te przyczyniły się do wzrostu roli wileńskiej rozgłośni radiowej w życiu muzycznym Wilna i Wileńszczyzny. Rozgłośnia rozwijała się bardzo dynamicznie – prowadzony przez Tadeusza Szeligowskiego i Stanisława Węsławskiego dział muzyczny dysponował w 1928 r. największą w Polsce płytoteką (10 tys. płyt) z nagraniami z całego świata. Szczególnie bogaty był zbiór muzyki ludowej, a specjalnością rozgłośni wileńskiej stała się gawęda ludowa, (np. *Jak Boluk ze Smorgoń z podatkomą wojował*). Pieśni ludowe prezentowały wspo-

²³² *Ibidem*, s. 352.

²³³ *Ibidem*, s. 355.

²³⁴ *Ibidem*, s. 327.

²³⁵ „Teatr Ludowy” 1935, nr 3, s. 41–42, za: P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 360.

²³⁶ M. Ankudowicz-Bieńkowska, *Z dziejów chóralistyki wileńskiej ...*, s. 241–252.

mniane już chóry i soliści (Krystyna Kraheńska)²³⁷. Często prezentowane były orkiestry (głównie mandolinowe i banielowe) wykonujące popularny na Wileńszczyźnie repertuar taneczny²³⁸. Ambicje twórców programów muzycznych w rozgłośni wileńskiej doskonale ilustruje wypowiedź T. Szeligowskiego: *Wilno ma zbyt dawne tradycje muzyczne, aby ograniczyć swoje produkcje muzyczne do odgrywania tańców ludowych białoruskich, litewskich i żydowskich*²³⁹.

Wspomnieć też warto, że w Wilnie odbierano programy ogólnopolskiej rozgłośni Polskiego Radia z Warszawy (1926–1937, później I program warszawski).

Przeniesienie w 1939 r. stolicy Republiki Litewskiej do Wilna zaowocowało rozwojem instytucji muzycznych. W 1940 r. powstała Filharmonia, po wyzwoleniu w 1945 r. utworzono Konserwatorium Muzyczne, a w 1948 r. rozpoczęła swą działalność Wyższa Szkoła Artystyczna. Trzeba jednak wskazać, iż olbrzymie zmiany demograficzne w czasie II wojny światowej, a także pierwsza repatriacja mieszkańców do Polski spowodowały przemiany życia muzycznego, szczególnie w aspekcie amatorskiego ruchu muzycznego. Wiele chórów przestało istnieć, inne z powodu braku dobrych śpiewaków musiały dostosować repertuar do słabszych możliwości głosowych. Należy też pamiętać, iż do Polski repatriowała się głównie inteligencja, w tym szereg osób z gruntownym wykształceniem muzycznym²⁴⁰. Dowodem swego rodzaju upadku życia muzycznego w Wilnie na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. jest relacja Janiny Makarewicz: *Jak przedtem w czasie wojny chodziłam na chór do Ostrej Bramy, to i teraz znów zaczęłam jak przyjechałam do Wilna, dziewczyny powyjeżdżały do Polski, nie ma komu śpiewać, mój głos dość słaby, ale jak ze wszystkimi, to śpiewam głośno, a tak mam tremę i nie mogę*²⁴¹.

2.2. Życie muzyczne szlachty na Wileńszczyźnie. Rzeczywistość zaborowa

Pisząc o tradycjach muzycznych społeczności polskiej na Wileńszczyźnie, nie sposób pominąć udziału w nich warstwy szlacheckiej. Właśnie ona obok mieszczań jako pierwsza uległa polonizacji. Jeśli jakkolwiek warstwa społeczna mogła rozpocząć w dawnej Polsce kolonizację, to obok kupców i rzemieślników była to szlachta. Wreszcie to właśnie szlachta stała się pośrednikiem w przeniesieniu polskiego repertuaru na XIX-wieczną Litwę.

²³⁷ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 512.

²³⁸ *Ibidem*, s. 508.

²³⁹ T. Szeligowski, *Uwagi krytyczne o działalności muzycznej Polskiego Radia na prowincji*, „Muzyka Polska” 1934, nr 1, s. 38.

²⁴⁰ Powszechnie na Wileńszczyźnie panuje przekonanie, iż w trakcie repatriacji do Polski wyjechała większość znanych i uznawanych muzyków ludowych.

²⁴¹ J. Makarewicz, *W Wilnie czy w Oszmianie los jednaki ...*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie 1945–1995 : Losy pokoleń*, Warszawa 1998, s. 207.

Na temat kultury muzycznej szlachty na Wileńszczyźnie do naszych czasów nie przetrwało wiele przekazów. Świadectwem profesjonalnego uprawiania muzyki na zamożniejszych dworach i w pałacach magnackich Wilna mogą być zapewne materiały archiwalne dotyczące przychodów i rozchodów poszczególnych rodzin. Ponieważ niniejsza praca ma za zadanie przedstawienie przede wszystkim ludowej kultury muzycznej, pozwolę sobie bliżej nie analizować tego zjawiska.

Dość ciekawy materiał dotyczący faktów z życia muzycznego począwszy od XVII w. odnajdujemy w czasopismach wileńskich. Dla nas jednak najistotniejszym źródłem pisany pozostaną pamiętniki szlacheckie, zawierające prócz materiału faktograficznego również opinie i oceny. Szczególne nasilenie pamiętnikarstwa na Wileńszczyźnie odnotowujemy w XIX wieku, w okresie ożywienia życia społecznego i upublicznienia rozrywek, co należy wiązać z tendencjami panującymi wówczas w całej Europie, jak też z chęcią kompensacji utraty znaczenia po III rozbiórze Polski²⁴². Odnośnie do sytuacji muzycznych na podwileńskiej prowincji pamiętnikarze podają imieniny, wesela, kuligi, majówki, oględziny zboża, dożynki, polowania, podwieczorki na murawie z okazji powrotu młodzieży ze szkół czy w końcu bale i maskarady odbywające się z okazji jarmarków. Zapraszano z rzadka na tego typu okazje zabawowe również muzyków ludowych, co z jednej strony należy traktować jako wyraz utrzymanego w duchu romantyzmu zainteresowania się ludem, z drugiej zaś jako chęć uatrakcyjnienia spotkania towarzyskiego poprzez pokaz czegoś „innego”²⁴³. Spotkania organizowano po kolei w sąsiedzkich domach okolicy, a zabawa mogła trwać nawet kilka dni. Kwestie finansowe organizacji takich imprez w niezamożnych zaściankach litewskich rozwiązywano przez wprowadzenie skła-

²⁴² H. Bursztyńska, *Życie towarzyskie 1. połowy XIX w. na Wileńszczyźnie i w Wilnie w relacjach pamiętnikarzy*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, Białystok 1996, s. 50–58.

²⁴³ Specyficznym komentarzem jest tu fragment wiersza Ludwika Kondratowicza pt. *Grajek wioskowy*:

*Na uczcie bogacza nie szukaj dusz bratnich;
Ty będziesz tam gościem ostatnim z ostatnich,
U progu ci chyba grać każą!
Czy rzewne piosenki, czy święte graj hymny,
Westchnienia nie wzbudzisz, bo duch u nich zimny,
Z szyderczą słuchają cię twarzą.
A kiedy na uczcie zapieni się wino,
Sto razy służalcy pieśniarza pomina,
Nim puchar podadzą ci hardo.
Gdy czasem bogacza napadnie szal pusty,
On każe, by zagrać piosenkę rozpusty
I rzuci garść złota z pogardą.*

Wiersz zamieszczony w tomie: *Ludwik Kondratowicz (Władysław Syrokomla) : [Wybór poezji]*, Warszawa 1964, Poeci Polscy.

dek – było to zresztą zgodne z jeszcze siedemnastowieczną tradycją opłacania muzyków weselnych przez gości podczas grania na *dzień dobry*²⁴⁴.

Do stałych elementów ówczesnych spotkań towarzyskich należały tańce, śpiew oraz gry i zabawy ruchowe. W repertuarze z tamtego okresu zauważamy wśród tańców poloneza i kozaka, wśród gier ruchowych *palanta*, *zająca* i *przepe-dzanke*, a wśród pieśni m.in. odeę *Do wąsów* F. D. Kniaźnina, pieśń patriotyczną *Lecą liście z drzewa* W. Pola, *Pieśń Filaretów*, aluzyjną pieśń o wolności *Przyjacielu, sadźmy róże* S. Goszczyńskiego, *Kurdesz* F. Bohomolca. Do spopularyzowania pieśni patriotycznych przyczynili się wędrowni weterani wojen napoleońskich, po późne lata trzydzieste XIX w. tłumnie nawiedzający dwory i dworki Wileńszczyzny. Weterani ci oprócz zabawiania gospodarzy opowieściami wojennymi niejednokrotnie wykonywali pieśni patriotyczne przy akompaniamencie skrzypiec lub gitary. Warto też wspomnieć, iż szlachta zaściankowa każdego dnia śpiewała w gronie domowników godzinki i różaniec²⁴⁵.

Nieco inaczej wyglądało życie muzyczne elit szlacheckich mieszkających w Wilnie. Głównymi ośrodkami życia towarzyskiego (a co za tym idzie, również muzycznego) stały się salony, ze słynnym salonem artystycznym wspomnianego już profesora Józefa Franka²⁴⁶ na czele. Wieczory na salonach, bale czy maskarady stawały się doskonałymi sposobnościami do zbliżenia się litewskiej (choć polskojęzycznej!) magnaterii do nowej elity władzy – rosyjskich urzędników i wyższych oficerów armii carskiej. Kontakty te popierały również władze carskie, tym bardziej, że wileńskie elity dość łatwo poddawały się obcym wpływom. Tak więc obfitujące w rozrywki życie miejskie stawało się okazją do odnalezienia się przedstawicieli obu stron w skomplikowanej sytuacji politycznej.

Jak wiemy, już w końcu XVIII w. uruchomiono pensje muzyczne i prywatne lekcje muzyki. Jednocześnie mieszkańcy Wilna i okolic mieli możliwość uczestniczenia w bujnie rozwijającym się życiu teatralnym i koncertowym. Jednakże z wiel-

²⁴⁴ Zwyczaj ten, jak można przypuszczać, powstał w latach między unią lubelską a III rozbiorem Polski. Świadczą o tym uzyskane przeze mnie w toku badań terenowych Instytutu Muzykologii UW w 2000 r. relacje muzyków grających na weselach na pograniczu Podlasia z ziemiami dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Jak wiemy, Podlasie włączono do Korony w następstwie unii lubelskiej, zaś reformy administracyjne władz carskich po III rozbiórce dążyły do zatarcia odrębności regionalnych. Tymczasem muzycy z miejscowości na poł. zachód od Puszczy Białowieskiej (np. Iwan Priroda z Hajnówki) twierdzą, iż nawet w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX stulecia po drugiej stronie Puszczy musieli dostosowywać się do panujących tam zwyczajów uiszczania opłat, co *nota bene* okazywało się dla nich dużo korzystniejsze. Tak więc podejrzewać należy, iż źródła tego zwyczaju, wiążącego się ściśle z życiem muzycznym, leżą w XVII w. lub najpóźniej w początkach XVIII w.

²⁴⁵ H. Bursztyńska, *Życie towarzyskie ...*, s. 50–53.

²⁴⁶ J. Frank w latach 1805–1823 był profesorem Uniwersytetu Wileńskiego, a jego salon artystyczny miał wyjątkowe znaczenie. Inne salony miały charakter o wiele bardziej towarzyski i rozrywkowy.

kim utęsknieniem wypatrywali uroczystości świątecznych, które miały charakter państwowy lub lokalny.

Szczególnie odświętnymi okazjami stawały się rocznice państwowe, takie jak urodziny i imieniny cara (co nie przeszkadzało wilnianom w okazywaniu serdeczności wkraczającym w 1812 r. Francuzom). Zamanifestowaniu poczucia jedności narodowej służyły uroczystości ku czci Tadeusza Kościuszki i Stanisława Augusta Poniatowskiego.

XIX-wieczna wileńska inteligencja bawiła się również w słynnych publicznych lokalach rozrywkowych, w „Tivoli” oraz w lokalu na Pohulance. Popularne stały się reduty, dostępne szlachcie zamożnej i drobnej, także rzemieślnikom oraz przedstawicielom niższych sfer urzędniczych. Szczególną sławą, w tym przypadku europejską, cieszyły się maskarady organizowane w salach domu Mülllerów, na których bawiło się do 700 osób²⁴⁷. Niestety, brak jakichkolwiek przekazów na temat ich repertuaru muzycznego i tanecznego.

Początek XX w. przyniósł nowe zjawiska w życiu muzycznym Wilna. Jednym z pierwszych było niewątpliwie pojawienie się kabaretu. Czasopiśmiennictwo wileńskie przynosi nam sporo informacji na ten temat. 29 stycznia 1908 r. w Sali Miejskiej po raz pierwszy wystawiono kabaret „Ach!” czyli „Niby bal, niby wesele, treści mało, ruchu wiele”²⁴⁸. Ów spektakl był dziełem przedstawicieli elit intelektualnych Wilna, amatorów-zapaleńców, których codzienne zajęcia nie predysponowały do roli twórców scenicznych (jak np. doktora nauk medycznych Michała Minkiewicza, malarza Stanisława Bohusz-Sięstrzeńciewicza). Z drugiej jednak strony pozwoliły im na wykorzystanie tematyki lokalnej, specyfiki języka oraz na doskonałe wyczucie gustów publiczności. Spodziewać się należy, iż twórcy kabaretu *Ach!* wykorzystywali również preferowany materiał muzyczny i taneczny, choć, niestety, nie dotrwały do naszych czasów przekazy na ten temat. Wiemy jedynie, że kabaret *Ach IV* z 1911 r. posiadał w swym programie *Poloneza mar* i *Mazura kontuszowego*, a w 1912 r. (*Ach V*) obok arii wykonywanych przez warszawskiego barytona Górskiego znalazły się piosenki ludowe śpiewane przez Kamillę hr. Sobańską²⁴⁹.

Sukces amatorskiego kabaretu wyzwolił aktywność twórczą środowiska aktorskiego w Wilnie – jeszcze w 1908 r. aktorzy teatru Młodziejowskiej zorganizowali występ o charakterze kabaretowym, a rok później w teatryku „Variété” J. A. Schumana w ogrodzie botanicznym aktor Jan Popławski przedstawił program warszawskiego kabaretu „Momus”. Był to początek kabaretu zawodowego, modnego przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego. I choć pojawiały się jeszcze próby kabaretu amatorskiego (np. w 1911 r.), to około 1914 r. codzienne kłopoty czasów wojny odciągnęły skutecznie amatorów od gry kaba-

²⁴⁷ H. Bursztyńska, *Życie towarzyskie ...*, s. 59–66.

²⁴⁸ A. Romanowski, „Ach!” : *Z dziejów kabaretu wileńskiego Młodej Polski*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie ...*, s. 151.

²⁴⁹ *Ibidem*, s. 159–160.

retowej, pozostawiając scenę zawodowym aktorom. Wystawiane na scenach kabaretów wileńskich piosenki miały jednak swoje drugie życie – w wileńskich zaułkach, na zabawach, a część tych piosenek weszła na stałe do repertuaru określanego mianem „ludowego”.

2.3. Życie muzyczne wsi podwileńskiej w przekazach obserwatorów i spadkobierców – stan źródeł

Podjmując tematykę życia muzycznego na wsi podwileńskiej, możemy brać pod uwagę fakty zaistniałe od poł. XIX w. Jak wiemy, środowisko wileńskiej inteligencji zainteresowało się ludem dopiero w początkach XIX w. Ponadto pierwsze opracowania folklorystyczne dotyczyły raczej Żmudzi i terenów obecnej Białorusi, które w znacznie większym stopniu interesowały pierwszych badaczy, aniżeli sąsiadujące z Wilnem tereny wiejskie. Sytuacja ta trwała aż do wspomnianej wyprawy Konstantego hr. Tyszkiewicza po Wilii w 1857 r. Tyszkiewicz wskazywał wówczas na dość skąpe zachowanie się dawniejszych zwyczajów, pisząc: *Począwszy od granic powiatu święciańskiego lud prosty coraz jest obojętniejszy na podania miejscowe; obojętność ta z biegiem Wiliji, zbliżając się ku wielkiemu miastu, jakim jest Wilno, znacznie się powiększa (...) ojciec niechętnie opowiada swą przeszłość synowi; syn zaś leni się pytać ojca o ubiegłych czasach, i tak na każdym pokoleniu przerywając się ta nić, co nas z przeszłością wiąże, wyrobiła u ludu zupełną obojętność dla dawnych podań i ich całkowite zaniedbanie*²⁵⁰.

Niektóre spośród 161 zapisanych przez Tyszkiewicza pieśni ludowych z dorzecza Wilii, pochodzące z trzech różnych miejsc, dotyczą interesującego mnie terenu. Jednak trudno wyciągać daleko idące wnioski w oparciu o te relatywnie skromne przekazy. Więcej materiałów pochodzi z drugiego dziesięciolecia XX wieku, kiedy to gruntowne badania nad folklorem Wileńszczyzny podjęto na Uniwersytecie Stefana Batorego. Tak więc polegać można tu głównie na badaniach przeprowadzonych przez Zakład Etnologii USB oraz na pamięci indagowanych przeze mnie informatorów terenowych. Posiłkuję się również nielicznymi relacjami „piśmiennych” obserwatorów rzeczywistości muzycznej XIX i XX w. Konsekwencją tego jest fakt, że najdawniejszy materiał pochodzi ze wspomnianego powyżej okresu, epoki początku dynamicznych procesów przemian społeczno-ekonomicznych i narodowościowych. Do tego bowiem czasu sięgają pamięcią najstarsi informatorzy ośrodka wileńskiego. Dla moich informatorów jest to już bardzo zamierzchły czas *matek naszych matek*, a więc będzie się rysował w niniejszym opisie dość mgliście. Drugim okresem, o wiele lepiej udokumentowanym, są lata międzywojenne. Zachodzące wówczas procesy bezpośrednio obserwowała Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa i jej współpracownicy. Był to też dobrze zapamiętany okres młodości wielu moich informatorów. W tej charakterystyce chciałbym także zawrzeć uwagi o życiu muzycznym na Wileńsz-

²⁵⁰ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi ...*, Drezno 1871, s. 145.

czyźnie po wojnie, w okresie następującym po głębokich przemianach narodo-wo-społecznych. W końcu nawiąże do sytuacji obecnej, która stanowić będzie osnowę dla dalszych części niniejszej pracy.

Cennym źródłem dla poznania zwyczajów i obrzędów Wileńszczyzny są kwestionariusze opracowane przez C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzową. Badaczka wśród głównych ognisk swoich zainteresowań wymienia następujące święta i uroczystości: Boże Narodzenie, karnawał, Dni Zaduszne, obrzędy wielkanocne, św. Jerzego, obrzędy weselne i żniwne. To samo potwierdzają materiały Muzeum Etnograficznego USB w Wilnie, które w dziale dotyczącym kultury społecznej przechowywało zbiory związane z obrzędowością i zwyczajami miejskimi, małomiasteczkowymi i niektórymi tradycjami miejskimi, takimi jak Boże Narodzenie i święto Trzech Króli, karnawał, Wielkanoc, św. Jerzy, św. Jan, kiermasz św. Kazimierza, św. Piotr i inne *festy* i odpusty, *zazyńki* i dożynki, obrzędy weselne i inne²⁵¹.

Osobną pomoc stanowią tu bardzo szczegółowe uwagi Marii Znamierowskiej-Prüfferowej²⁵², poczynione już na odjeździe z Wilna na przełomie lat 1944 i 1945, w których zawarła nieopublikowane wcześniej w rozprawach naukowych materiały na temat tradycji i życia Wilna oraz Wileńszczyzny lat czterdziestych XX w.

2.4. Cykl doroczny na wsi podwileńskiej

Kalendarz świąt dorocznych (*rocznych s'wiąt*) mieszkańców Wileńszczyzny sporządzony na podstawie dostępnych przekazów przedstawia się następująco:

- dni wróżb jesiennych: św. Andrzej (30 listopada), św. Barbara (4 grudnia), klucie *parsiuków*,
- przełom jesienno-zimowy: św. Mikołaj (6 grudnia) i św. Łucja (13 grudnia),
- Boże Narodzenie, Nowy Rok i Trzej Królowie (24 grudnia–6 stycznia),
- zimowe święta „relikwi-talizmanów”: Matka Boska Gromniczna (2 lutego), św. Błażeja (3 lutego), św. Agaty (5 lutego),
- karnawał – zapusty,
- Popielec,
- św. Kazimierza – *kaziuk* (4 marca),
- Wielkanoc,
- św. Jerzego – *jurka* (24 kwietnia),
- Zielone Świątki,
- Boże Ciało,
- św. Jana – *januk* (24 czerwca),
- św. Piotra i Pawła (29 czerwca),

²⁵¹ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego ...*, s. 93.

²⁵² M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 149–222.

- żniwa (*zazynki* i *dożynki*),
- Zaduszki (1-2 listopada).

Późna jesień była na Wileńszczyźnie okresem wypełniającym społeczność wiejską troską o przetrwanie do następnych zbiorów, istotne więc stawało się przewidywanie przyszłości i osvajanie się z myślą o tym, co miało nieuchronnie nadejść. Odnosiło się to tak do kwestii samego przetrwania, jak i dalszego przebiegu życia osobistego. Okazją do przewidywania, swego rodzaju wróżb, stawało się choćby adwentowe klucie *parsiuaków*, bo *jeśli kosa z konca cienka, to będzie letka zima, a jeżeli z konca gruba, to zima będzie cienka i mroźliwa*. Na św. Barbary (4 grudnia) wróżono zaś, że *jeśli Barbara po lodzie, to Boże Narodzenie po wodzie* lub odwrotnie – *jeśli Barbara po wodzie, to Boże Narodzenie po lodzie*. Dzień św. Andrzeja czynił, podobnie jak w całej Polsce, sposobność do wróżb andrzejkowych dla młodych panien (lanie wosku, puszczanie statków z imionami, wpatrywanie się w lustro, losowanie imion itp.). Bardzo często klucie *parsiuaków* stawało się okolicznością mocno zakrapianą alkoholem, przy której śpiewano piosenki biesiadne, choć w dość wąskim kręgu. Św. Andrzej natomiast był okazją do zorganizowania młodzieżowej *wieczorynki*, podczas której odbywały się tańce.

Przełom jesienno-zimowy w świadomości mieszkańców przypadał na dni św. Mikołaja (6 grudnia) i św. Łucji (13 grudnia). Zazwyczaj od 6 grudnia ustalała się pokrywa śnieżna, wierzono zaś, że od 13 grudnia przybywa dnia. Te wyznaczniki początku sezonu zimowego znajdują odzwierciedlenie w opinii: *Na Mikołaja chować koły, bo już ustala się sanna* oraz w przysłowia: *Święta Łucja dnia przyrzuca* i *Święta Łucja nocy ukróci*.

Szczególnie odświętną formę przybierał okres Bożego Narodzenia. Domy przystrajano słomkowo-bibułkowymi pajakami i sztucznymi (zrobionymi ze *szakaluczków*) ptaszkami wieszanymi u pułapu²⁵³, ubierano choinkę, bielono piec, u góry okna zawieszano firanki wycięte z białego papieru, ubierano obrazy kwiatami z kolorowej bibułki (*a były ich całe rzędy zawieszane nad stołem na ścianach*)²⁵⁴. Potraw – oczywiście postnych – musiało być co najmniej dwanaście, w tym ziemniaki, kapusta z grzybami, kutia, krupy jęczmienne z grzybami, groch, kluski z makiem, racuchy (inaczej *ołateczki* lub *prześniaki*), barszcz z grzybami, smażona słodkowodna ryba, śledź zaprawiony octem i olejem, śledź w cieście, owsiany lub żurawinowy kisiel, obwarzanki w maku itp. Przy okazji Bożego Narodzenia przestrzegano wielu niepisanych praw mających wpływ na dalsze losy

²⁵³ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości o etnografii ...*, s. 179. Autorka zauważa jednak, iż w latach dwudziestych zwyczaj ten należał do rzadkości.

²⁵⁴ J. Wojciechowska, *Polskie obrzędy i zwyczaje okresu Bożego Narodzenia na Wileńszczyźnie (wieś Kiena, 1930-1945)*, „*Twórczość ludowa*” 1994, nr 1-2, s. 75. Jak można sądzić, to właśnie choinka wyparła bardziej archaiczne ozdoby, na czele z pajakami. Warto też podkreślić zacytowaną wypowiedź, wskazującą na fakt zdobienia w okresie międzywojennym *kuta*, choć bez świadomości celu tego działania.

domowników. Wierzano bowiem, że jak człowiek postępuje w dzień wigilii, tak postępować będzie przez cały rok. Dlatego też nie wolno było kłócić się, płakać, gniewać się i pić alkoholu. Wejście do domu w tym dniu kobiety jako pierwszej wróżyło nieszczęście na przyszłość.

Wieczere wigilijną, zwaną również *kućją*, *kutją* lub *wilią* zaczynało od omówienia modlitwy dziękczynnej za doczekanie Bożego Narodzenia i z prośbą o szczęśliwy następny rok. Jednocześnie podczas wieczery zwykło się rzucać kutią w *kut*, w którym stał *dziad*, pierwszy zżęty snop podczas ostatnich żniw, co nawiązywało do archaicznego zwyczaju składania ofiary duchom przodków²⁵⁵. Oczywiście łamano się też opłatkiem.

Po skończonej wieczery niczego ze stołu nie sprzątano, pozostawiając resztki dla dusz zmarłych. Dzieleno się opłatkiem z bydłem, obwiązywano sianem drzewa w sadzie oraz wróżono, ciągnąc źdźbła siana spod obrusa (wróżba dotycząca długości życia), obejmując kołki w płocie (parzysta liczba zwiastowała zamążpójście), a także nasłuchując szczekania psa (kierunek przyjazdu swatów)²⁵⁶. Na zakończenie wieczoru często udawano się na pasterkę do kościoła. Podczas wigilii śpiewano kolędy i pasterałki. Zdarzało się też, że śpiewano je pod oknami.

Dlaczego dzisiaj wśród nocy dnieje

zespół „Sużaniana”



*Dlaczego dzisiaj wśród nocy dnieje
I jako słońce niebo jaśnieje.*

Ref. *Chrystus, Chrystus nam się narodził,
Aby nas od piekła oswobodził.*

*Dlaczego dzisiaj, boży aniele,
Ogłaszasz ludziom wielkie wesele.*

Ref. *Chrystus...*

²⁵⁵ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości ...*, s. 175.

²⁵⁶ J. Wojciechowska, *Polskie obrzędy i zwyczaje ...*, s. 75.

Przy onej dolinie

Maria Taraszkiewicz



Przy onej dolinie
 W Judzkiej krainie,
 Gdyśmy paśli owce
 W Judzkiej krainie.
 /Aż tam szybko aniołowie
 Krzyczą: Bieźcie pastuszkowie
 Do Betlejem! / x 2

Ja siedząc na budzie,
 Z wielkiego strachu
 Zleciałem na ziemię
 Z samego dachu ...

W pierwszy dzień Bożego Narodzenia odbywało się *chodzenie baranami*²⁵⁷. O świcie grupy młodzieży (tak dziewczęta, jak i chłopcy) podchodzą do chat i *barabaniąc w drzwi beczą, dopóki gospodarz nie zaprosi ich do stołu, przywołując jak owce wabieniem: beś, beś! Wtedy dopiero podczas ugoszczenia można rozmawiać po ludzku*. Wszystko to było czynione po to, ażeby: *jagniątka się rodziły*. Tego też dnia rozpoczęto wizyty u sąsiadów, znajomych i rodziny.

W Nowy Rok nie wolno było pozostawać samemu, gdyż wróżyło to samotność na cały rok nadchodzący²⁵⁸. Przygotowywano wtedy drugą, tzw. *tłustą kućję*. Wieczera ta nie miała już tak postnego charakteru i można było podać przysmażoną kielbasę. Czasami od Bożego Narodzenia *opłatki zostawujo i łamio drugi raz*.

W święto Trzech Króli (6 stycznia) wieczorem *zaczynali jechać kołędnicy. Przyjeżdżali sańmi z dalekich stron*. Pojawiali się Trzej Królowie, a także Śmierć i Herod. Zdarzało się też, że występował Król (Herod?), Królowa, Murzyn (Melchior?) i Diabeł²⁵⁹. *Zachodzili do domów, winszowali gospodarzom, śpiewali kołędy, czasem coś żartowali*²⁶⁰. Każda wizyta kołędników kończyła się obowiązkowo ich obdaro-

²⁵⁷ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości ...*, s. 210–211. Informacja pochodzi z Dubinki nad jez. Dubinki oraz z Jęczmieniszek pod Niemenczynem.

²⁵⁸ J. Wojciechowska, *Polskie obrzędy i zwyczaje ...*, s. 75.

²⁵⁹ B. Muszkalska, *Z badań nad kulturą muzyczną Polaków na Białorusi i Litwie*, maszynopis, 1999, s. 13, na podstawie wywiadu z J. Naruszewicz z Gowsztan.

²⁶⁰ J. Wojciechowska, *Polskie obrzędy i zwyczaje ...*, s. 75.

waniem. Kolędowanie mogło trwać nieraz cały tydzień, a w tym czasie w domostwie mogło się pojawić nawet kilka grup kolędniczych.

Interesujący wydaje się fakt, iż w samym Wilnie kolędowanie było bardzo powszechne, o czym zaświadcza M. Znamierowska-Prüfferowa:

Już w przeddzień Trzech Króli, po południu, pojawiają się na ulicach Wilna gromadki przebranej młodzieży z przedmieść. Na czele kroczy pacholek z gwiazdą, w kapeluszu lub konfederatce na głowie, przez ramię ma przewieszoną torbę na dokumenty²⁶¹ i świece. Dalej królowa w koronie z rozpuszczonymi włosami. Białe muśliny do ziemi, włożone na ciepłą odzież i grube buty (...). Obok królowej kroczy młody król w koronie ze szpadą u boku. Następny jest Melchior – król Murzyn, usmarowany na czarno. Idzie dumnie z królewską ozdobą, czyli kijem św. Mikołaja. Dalej kroczy Baltazar – król Arab z dzidą oraz rycerz z dzidą i tarczą. Bywa też Kasper, król stary z brodą. Czasem towarzyszy im anioł, a zawsze diabeł z ogonem, czarny, wysmarowany sadzą, aż mu białka tyskają. Tekturowe pancerze włożone na tanie, kolorowe satyny i perkale zdobią ich postacie.

Z gwarem dzwonków, z hałasem i śpiewem wkraczają do restauracji, do George'a, do Bristolu, do kawiarni Rudnickiego i Sztrallów. Tupotem wypełniają schody domów, wpadają w drzwi mieszkań, na których zapisywali na ścianie krejdo krzyży trzychkrólne lub widzieli, że już bieleją litery świeżo wypisane kredą poświęconą w dzień Trzech Króli: K+M+B na drzwiach, gdzie nieraz już spożyto trzecią tłustą kućję. A na wsi pod Wilnem w gumnie, w chlewie i w świrnie, i w mieszkaniu na wszystkich budynkach stawiali trzy krzyże.

Nasi rozbawieni śpiewacy nie zawsze umieją określić, kto kogo oznacza – ci w królów przekształceni uczniowie krawieccy, murarscy i szewscy. Król młody, królowa, stary król, murzyn z kraju zagranicznego, rycerz, pacholek i pastuszek teraz ustawiają się w szereg i rozpoczynają swe długie pieśni i oracje²⁶².

Repertuar muzyczny tego okresu stanowiły zaczerpnięte z kantyczek kolędy i pastorałki. Pierwszy raz śpiewy te zaczynano już podczas przygotowań do wieczery wigilijnej, co miało na celu przypomnienie melodii i słów lub też nauczenie się nowych. Oficjalnie jednak śpiewać je zaczynano dopiero po wieczery, w gronie rodziny. Od tej pory można było je śpiewać przez cały czas, aż do Matki Boskiej Gromniczej (2 lutego). Okazją do tego były często składane wizyty oraz przyjazdy kolędników. Kolędy i pastorałki wykonywano też wieczorami w gronie rodzinnym. Ważne wydaje się rozróżnienie kolęd i pastorałek – kolędy są bowiem w opinii mieszkańców Wileńszczyzny pieśniami, które można śpiewać w kościele. Pastorałki natomiast można śpiewać *gdzie bądź, no nie w kościele*. Wiązało się to z faktem, iż miały one zawsze charakter żartobliwy. Spośród śpiewanych mi kolęd i pastorałek wymienię: *Wśród nocnej ciszy; Zagrzmiała, runęła w Betlejem ziemia; Mesyjasz przyszedł na świat prawdziwy; Jezusa narodzonego wszyscy witajmy; Dlaczego dzisiaj wśród nocy dnieje; Fora, Adamie, fora; Przy tej dolinie*.

²⁶¹ Prócz dokumentów stwierdzających tożsamość stróżę porządku wymagali od kolędników w Wilnie specjalnego zezwolenia z magistratu.

²⁶² M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 159–160.

Zagrzmiała, runęła w Betlejem ziemia

zespół „Sużanianka”

♩ = 90



*Zagrzmiała, runęła w Betlejem ziemia,
/Nie było, nie było Józefa doma. / x 2*

*A któż tam, a któż tam w okienko puka,
/Maryja, Maryja Józefa szuka. / x 2*

*Józefie, Józefie pokotysz dziecię,
/Nie będą, nie będą jak sobie chcecie. / x 2*

Czas przeznaczony na śpiewanie kołęd stanowił wspólną część Bożego Narodzenia i karnawału, choć w niektórych latach ten ostatni był krótszy i wtedy nie śpiewano kołęd ani pastorałek. Nie to jednak stanowiło główny wyróżnik karnawału. Najważniejsza była możliwość nieskrepowanego spożywania potraw tłustych oraz częstego uczestnictwa w zabawach tanecznych. Zabawy urządzano nie tylko w karczmach, ale także, a może nawet przede wszystkim, w domach, nazywając je *wieczorynkami*. Oczywiście mogły one odbywać się przez cały rok (z wyjątkiem adwentu i postu), ale karnawał był okresem szczególnej ich kulminacji.

Polka Spod dęba

Piotr Kaczanowski, cymbały

♩ = 128-142



Właśnie na czas karnawału przypadały dni święcenia swego rodzaju talizmanów, którym warto – pomimo, iż nie były specjalnymi okazjami muzycznymi – poświęcić kilka słów. Tak więc w dniu Matki Boskiej Gromnicznej święcono gromnice mające ustrzec domostwa w czasie burzy, pomagać ciężko chorym i przynosić ulgę konającym. Z gromnicą wprowadzano też pierwszy raz do kościoła kobiety po porodzie i po ślubie. Dzień później (3 lutego) święcono świece św. Błażeja – dwie z nich, w połowie związane lnem, miały moc przynoszenia ulgi i zdrowia chorym na gardło. W wielu kościołach odbywał się też po mszy świętej obrzęd *ściskania gardła*, ksiądz dotykał poświęconymi świecami gardel parafian. 5 lutego, w dniu św. Agaty, święcono chleb i sól mające ochronić gospodarstwo przed pożarem i przed wszelkim złem²⁶³.

W ostatnią niedzielę karnawału, *niedziele zapuszną*, bardzo często chodzono po chatach znanych ze śpiewami (niestety, nie pamięta ich żaden z moich informatorów), wrzawą i zabawnymi tekstami. Często przebierano się – mężczyźni za kobiety, a kobiety za mężczyzn – tak, że jak mówią *wszystko tak na abarot w ta niedziela*. Jak przy wszystkich tego typu zabawach, jedna była tego zamieszania *prowordyrka*. We wtorek zapustny w karczmach lub domach prywatnych tańczono do godziny dwunastej, kiedy to w kościołach bito w dzwony *na opamiętanie się ludzi*. *A już dzwony jak zadzwoniły, rzucają wszystko i rzucają jeść, które mocno religijny*. Środa popielcowa przynosiła ze sobą śpiewy i nabożeństwa pasyjne oraz zakaz wszelkich zabaw. Poza tym informatorzy wspominają, że dawniej *na śródpółnocy dzwony cała godzina dzwoniły na opamiętanie*, a w Wielkim Tygodniu ksiądz rozgłośnie rzucał modlitewnikiem o pulpit *przez pamięć na śmierć Pana Jezusa*. M. Znamierowska-Prüfferowa pisze o tym, że w bogatszych domach w Wielkim Tygodniu zarzucano dzwonki na rzecz kołatek i to nimi przyzywano służbę²⁶⁴.

Tradycja kermaszu *kaziukowych* sięga zaledwie początków XVII w. i dotyczy przede wszystkim okazji handlowej w centrum regionu – Wilnie. Jednakże warto zauważyć, że ten *fest* był silnie związany z sytuacjami zabawowymi – ulicznymi prezentacjami kapel, zabawami tanecznymi – i to pomimo faktu, iż niejednokrotnie kermasz *kaziukowy* przypada na okres Wielkiego Postu. Jak głęboko zwyczaj zabawowy związane są po dziś dzień z tradycjami kermaszu, świadczą usłyszane przeze mnie w 2001 r. grzmiące z ambony słowa kaznodziei z kościoła Dominikanów w Wilnie, iż *żadne kaziuki, żadne józiuki z Wielkiego Postu zwolnić nas nie mogą!*

Po okresie pokuty, w którym niepodzielnie panuje pieśń pasyjna, przychodzi okres wielkanocny, a wraz z nim charakterystyczne śpiewy i specyficzne dla Wileńszczyzny *tałymki*. W regionie czas ten związany jest z obrzędowością typową dla kultury rolniczej, magicznymi czynnościami mającymi na celu pobu-

²⁶³ W czasie pożaru dom obnosi się z solą i chlebem św. Agaty, a następnie wrzuca się je w ogień. Chleb św. Agaty zabiera się również w drogę, matki dają go synom idącym do wojska, karmi się nim chorujące bydło (M. Zowczak, *Kultura religijna*, s. 551–552).

²⁶⁴ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 191.

dzenie płodności ziemi, choć nie tylko. Stąd wywodzi się zwyczaj tzw. *klikania wiosny*²⁶⁵ i *spor*. W pierwszy dzień Świąt Wielkanocnych bowiem *wykrzykuje się na polu, czyli wywołuje za pomocą okrzyków również spor, ukrytą siłę, która jest źródłem i przyczyną czy też energią potencjalnie tkwiącą w tym, co może powodować większy lub mniejszy urodzaj i w ogóle płodność wszelką w gospodarstwie rolniczym (ze zwyczajem tym bardzo się kryją)*²⁶⁶. W tygodniu wielkanocnym w dawniejszych czasach grywano także *w desce*: po obydwu stronach deski położonej w środku ciężkości na kłocu stawały dwie dziewczki, które przeważając siebie nawzajem, wyskakiwały wysoko²⁶⁷. Zwyczaj ten był zachowaniem o charakterze magicznym, znanym w podobnych formach z innych regionów²⁶⁸. Przypina jednak, iż z omawianego terenu znam go tylko z przekazów piśmiennych XIX-wiecznych badaczy.

Podobne znaczenie miał zachowany do dziś na Litwie (w tym również na Wileńszczyźnie) powszechny zwyczaj *kaczania*, czyli toczenia jajek. Zwyczaj ten miał formułę konkursu, podczas którego uczestnicy staczali po pochyłości jaja. Samo toczenie jaj miało zapewnić uczestnikom wszelką pomyślność. Dodatkowo zwycięzca mógł się spodziewać szczególnych łask losu (czy też raczej bóstw?). Do przeprowadzenia akcji *kaczania* wykonywano często specjalne rynny, które dziś jeszcze można kupić podczas kiermaszy *kaziukowych*.

Wcześniej rano kolędowały dzieci. M. Krupowies zapisała przykład oracji zwanych czasami *zaczkami* (Podbrzezie, Gowsztany), którymi dzieci witały gospodarza:

*Małe dz'atki z'bierały kwiatki,
nad grobem stały, Jezusa witały.
O Jezu, Jezu, daj dobre l'ato,
żeby groch rodz'ił, a ja w jego chodz'ił,
a gospodarz nie zas'piał
i kijem nie wyszastał*²⁶⁹.

Informatorzy wskazują także, że dzieci czasami recytowały wersety z Ewangelii.

²⁶⁵ *Klikanie* – z biały. przyzywanie.

²⁶⁶ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości ...*, s. 211. Informacje pochodzą z terenu przedwojennej gminy rudomińskiej.

²⁶⁷ T. Narbutt, *Przesady ludu litewskiego na górnej Litwie, to jest w częściach guberni grodzieńskiej, wileńskiej i kowieńskiej* (rkps.) oraz *Zabobony i przesady litewskiego ludu wileńskiego, trockiego i lidzkiego powiatu* (rękopis niezidentyfikowanego autora), za: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 53, *Litwa ...*, s. 400–401.

²⁶⁸ Różnego typu *huśtawki* oraz *bujawki* budowano w wielu regionach dawnej Rzeczypospolitej.

²⁶⁹ Za: M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 66.

Ciekawym zwyczajem jest chodzenie tzw. *wołowników* (nazywanych również: *łałownikami*, *wołownikami* lub *alelujnikami*) z życzeniami wielkanocnymi²⁷⁰. Jak można wnioskować w oparciu o badania w środowisku polsko-litewsko-białoruskim na Grodzieńszczyźnie, nazwę *wołownicy* (*łałownicy*) wiązać należy raczej z kulturą litewską²⁷¹. Grupy złożone były z samych chłopców, którzy przychodzili pod okna panien (czasami także śpiewano pod oknami gospodyń). Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa podaje, iż *wołownicy* zadawali stereotypowe pytanie: *Czy można ten Boży dom poweselić?*²⁷², chociaż podczas moich badań terenowych niektórzy informatorzy wskazywali, iż czasami *wołownicy* zaczynali bez pytania, można powiedzieć – z zaskoczenia. *Łałymki* poprzedzała pieśń wielkanocna *Wesoły nam dzień dziś nastał*, nazywana *Wesołyną*, po której czasami także wykonywano pieśń *Chrystus zmartwychwstan jest*. Wierzano, że śpiewanie tych pieśni zapobiega zerwaniu się z łańcucha Lucypera przykutego w piekle²⁷³.

W grupie *łałowników* stosowano stałe oracje o charakterze powinszowań. Przykładowo dla gospodarzy stosowano następującą:

*Żyj pan hojnie, wesoło, spokojnie,
z czel' adką, dz' atkami,
rządząc dostatkami.
Każda pana niwa będz'e urodz' iwa,
pszczoły roi', miody nosic',
po chl' ewach żywiołki, koni, krowy, wołki
i małe c' el' eta i ładne jagnięta,
wszystko panu będz'e rodz' ic',
panskie dz' atki, jak na pol' u kwiatki,
zakwitno różnemi kol' orami,
pięknemi cnotami,
żeby ten rok szczęs' l' iwie przeprowadzał' i,
drugiego roku doczekał' i*²⁷⁴.

Były też powinszowania składane pannom, co prawdopodobnie wiązało się w dawniejszych pokładach tradycji z wiosennymi zwyczajami płodnościowymi:

²⁷⁰ Zwyczaj ten jest dobrze znany na terenie całej Litwy, gdzie określa się go mianem *lalavimas*, a jego uczestników *lalauninkai*. Por. też z analogicznym zwyczajem chodzenia *hłykalników*, *wołowników* czy też *śpiewaków* na Grodzieńszczyźnie (R. Banasińska, *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 28–29, 67–69).

²⁷¹ *Ibidem*, s. 41. W wioskach szlacheckich mówiono o *śpiewakach*, a w prawosławnych, *muzyckich* – o *hłykalnikach*.

²⁷² C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Zwyczaje wiosenne ludu polskiego*, „Wiedza i życie” 1927, s. 10.

²⁷³ M. Zowczak, *Kultura religijna polskiej wsi na Litwie ...*, s. 546–547.

²⁷⁴ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 6.

Winszuję, panienczka,
 w perłowym wianeczku,
 w sukience jedwabnej,
 życzę panience byc' pięknej i ładnej,
 życzę byc' bogatej,
 nosic' złoto, srebrne szaty.
 Jak na niebie gwiazdy skaczą,
 tak niejedna panna po kawal' eru placze.
 Nie płacz, panienczko,
 bądź' iesz poc' eszona,
 a kto c' e bądź' e kochał,
 ten wez' mie za żone,
 czy za s' akiego, czy za takiego,
 a może za nas którego²⁷⁵.

Właściwe łąymki stanowiła pieśń przedstawiająca dobre życzenia (wiosenne). Jest to pieśń śpiewana w całości przez chór lub responsoryjnie, kiedy to przodownik chóru podaje krótkie wersy życzeniowe, pełne wielu symboli i metafor, np.:

Dobry wieczór, panienczko ...
 Racz otworzyć okieneczko ...
 Czemu w okna nie spoglądasz ...
 Ten przybywa, kogo żądasz ...
 Jedzie panicz bardzo śliczny ...
 Nie tutejszy, zagraniczny ...
 Sam z Krakowa, koń ze Lwowa ...
 A ubrany w Łodzi po ostatniej modzie ...
 Jak my tu jechali, drogi nie znaleźli ...
 Nam sąsiedzi droga pokazali ...
 Idźcie, idźcie tym gościńcem ...
 A przy tym gościńcu dom murowany ...
 A przy tym domu wierzba rośnie ...
 A na tej wierzbie złote gałęzie ...
 A na tych gałęziach srebrne liście ...
 A na tych liściach perłowa rosa ...
 Poprzyłatali drobne ptaszęta ...
 Postrząsali perłowa rosa ...
 Tamtego lata wyrosła kwiata ...
 Kwiatu wyrosła, by panna za mąż poszła ...
 Żeby nie gardziła i nas zaprosiła ...
 Proszę nie żałować i nas obdarować.

²⁷⁵ *Ibidem*, s. 7.

Łałymka Wieczór dobry, pani gospodyni

zespół „Sużaniana”

*Wieczór dobry, pani gospodynia ...**Ref. Łałym, łałym, daj łałym ...**Czy s' piesz, czy leżysz, czy pod oknem s' edzisz ...**Kiedy s' piesz ocknij się, do nas odezwij się ...**Koń z Daniłowa, uprzęż z Podubowa ...*

Łałymki występowały w ogromnej liczbie wariantów wykorzystujących podobną motywikę, np.:

*Proszę, panienczko, wyjść pod okieneczko ...**Zielony jawor w dąbrowie (czasami: zielone wino)**Proszę włożyć rączka, my włożym obrączka (...)**Powiemy pani miła nowina,**Jedzie do pani miły, kochany,**który, gdy jechał przez Warszawa, warszawianki aż pomdleli,**my takiego pana jeszcze nie widzieli,*

potem następuje wypraszenie:

Dawaj prędzej kopa jajek ...²⁷⁶

Zazwyczaj *łałownicy* otrzymywali dziesięć jaj za odśpiewanie *Allelui* (*Wesołyny*) oraz osiem za odśpiewanie *łałymki*²⁷⁷. W przypadku nieobdarowania śpiewających zdarzało się, że śpiewano podobną pieśń, tyle że składano życzenia jak gdyby „na opak”. W jednym i drugim przypadku chór odpowiadał krótką formułą refrenową jednego z wariantów: *Łałym, łałym, daj łałym; Winszujem winem zielonym; Daj nam wina zielona; Zielony jawor w dąbrowie; Zielony jawor dąbrowy*. Już sam refren jest elementem dość zagadkowym. Najbardziej archaiczną formą wydaje się być wariant ze słowami *łałym, łałym*. Nasuwa się tu skojarzenie ze słowiańskim wezwaniem do bóstwa Łado. O wiele późniejsze przyjęcie chrześcijaństwa przez Litwę, stosunkowo rzadka (nawet dziś) sieć ośrodków religijnych, jak też specyfika kultury mogą tłumaczyć przetrwanie pewnych pozostałości pogańskich w dorocznych zwyczajach. Zauważyć jednak należy, iż w li-

²⁷⁶ *Ibidem*, s. 7.

²⁷⁷ M. Zowczak, *Kultura religijna polskiej wsi ...*, s. 546–547.

tewskich *dajnos* bardzo często spotyka się refreny oparte na nic obecnie nie znaczących słowach (jak np. *walio, walio*). Tak więc zdecydowanie ten typ refrenu wiązać należy z kulturą litewską, powstrzymując się jednocześnie od zbyt daleko idących wniosków. Wariant z jaworem przywodzi natomiast na myśl białoruskie wiosenne obrzędy magiczne pod zielonym drzewem (w tekstach pieśni na tę okoliczność występuje właśnie jawor). Trudności nastęcza natomiast wytłumaczenie wariantu z refrenem o winie. Być może jest to modyfikacja wariantu z refrenem o jaworze. Na pewno refren ten pozostaje w związku z fragmentem pieśni białoruskiej śpiewanej w analogicznej sytuacji (pieśń *woloczonna*) na Nowogródzczyźnie nad Niemnem, wydanej w zbiorze Jana Czeczota²⁷⁸:

*Naliwaje kubki zielonym winom,
zielonym winom, czornym piwom...*

Refren z winem występuje też we wszystkich przykładach z terenu Grodzieńszczyzny przytaczanych przez Renatę Banasińską²⁷⁹, jak również notowany był w niektórych częściach Podlasia²⁸⁰. W każdym razie na uwagę zasługuje już samo ścieranie się symboli charakterystycznych dla odrębnych tradycji obrzędowych na gruncie jednego gatunku muzycznego. Na tej podstawie można powiedzieć, iż chociaż *tałymki* stanowiły wspólne dobro kulturowe całego Wielkiego Księstwa Litewskiego w jego XVII–XVIII-wiecznych granicach²⁸¹, to właśnie tu, w najbliższym otoczeniu jego stolicy po dzień dzisiejszy możemy doświadczyć bogactwa odmian z różnych jego stron. Prowadząca bardzo szczegółowe badania nad pieśnią Maria Krupowies wyróżniła następujące wątki *tałymek*:

- dla gospodarza,
- dla gospodyni,
- dla panienek,
- dworskie wino,
- trzy radości (choć w trakcie moich badań okazywało się, że ten wątek bardzo często śpiewano dla panienek),
- trawestację pochwały panny (wspomniane przeze mnie *tałymki* śpiewane na opak)²⁸².

Wątki i ich warianty stosowano w zależności od rodzaju domostwa i sytuacji w nim zastanej.

Niestety, udało mi się odnaleźć niewiele materiału dotyczącego św. Jerzego, św. Jana, św. Piotra i Pawła. Z całą pewnością wszystkie trzy święta były ważne dla mieszkańców Wileńszczyzny, co znajdowało potwierdzenie w kiermaszach

²⁷⁸ J. Czeczot, *Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy, w mowie słowiano-krewickiej, s postrzeżeniami nad nią uczynionemi*, Wilno 1846.

²⁷⁹ R. Banasińska, *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 28, 40–42, 67–69.

²⁸⁰ Badania terenowe Instytutu Muzykologii UW z lat 1993–2000.

²⁸¹ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 102.

²⁸² *Ibidem*, s. 66–67.

odbywających się w Wilnie w okresie międzywojennym. Kiermasze te, licznie odwiedzane przez mieszkańców okolicznych wsi, były powiązane z kościołami, którym patronowali wymienieni święci. Jak się jednak wydaje, miały one (a w szczególności pierwsze dwa) silniejsze korzenie w kulturze Wileńszczyzny. Na pewno nie bez znaczenia jest fakt, iż każdy z nich oferował określone produkty (*miał swoją specjalizację* – Wilno), których obecności można było się na nim spodziewać (np. na św. Jerzego artykuły kwiatowe i hodowlane, na św. Jana – zielne, na św. Piotra i Pawła – dziewiarskie). Na pewno także można wiązać obydwie daty z dość ważnymi momentami w dorocznym cyklu życia wsi – z wypędem bydła na pastwiska i z przesileniem letnim. Znamierowska-Prüfferowa opisuje, jak w dniu św. Jerzego okadzano ziołami zabudowania gospodarcze, składano w kościele ofiary z sera i lnu, a do rogów krowich sypano sól i przywiązywano chleb św. Agaty²⁸³. Ta sama autorka podaje też, że na św. Jana puszczano wianki, poszukiwano kwiatu paproci i pilnie wystrzegano się obcych, gdyż *na rannku, do słońca wschodu czarownice po łąkach chodzą i rosę zbierają*²⁸⁴.

Jak się wydaje, podczas żadnego z wymienionych świąt nie brakowało akcentów muzycznych. Na każdym z jarmarków można było się zaopatrzyć w różnego rodzaju kołatki, *trajkotki*, *gwizdulki*, *świstulki* i inne narzędzia muzyczne. Pod kościołami dziadowie śpiewali okolicznościowe pieśni do patrona danego dnia (jak np. *Świnty Jerzy pikiem cmoka kole/ O jakże jemu bardzo boli*)²⁸⁵. Często na ulicach i w karczmach przygrywali ludowi muzycy, czasem nawet całe kapele. Jeszcze w XIX w. pojawiały się katarynki, nazywane też *szejn-katarynkami*. W latach międzywojennych instalowanym przy okazji kiermaszy karuzelom towarzyszyły megafony, przez które nadawano często *Lawonicę* i *Rachelo, kiedy Pan ...* Interesujący jest fakt, że w końcu lat trzydziestych XX w. oprawą muzyczną kiermaszy wileńskich kierował wileński oddział Związku Propagandy Turystycznej, z którego inicjatywy *już w przeddzień święta po ulicach Wilna wędrowały orkiestry, a także kapele i chóry, ściągnięte z kilku powiatowych miasteczek – niektóre z nich miały oryginalne stroje regionalne*²⁸⁶. Festy te były okazją do wspólnego świętowania: *sąsiedzi z sąsiadami rozbiwali się w grupy, chcieli, żeby czym większa grupa*. Przy jedzeniu pito, śpiewano i tańczono.

Poza odpustami i towarzyszącymi im kiermaszami impulsem do zabaw tanecznych były organizowane we własnym zakresie przez mieszkańców poszczególnych wsi nabożeństwa majowe. Często po spotkaniu modlitewnym (w niektórych wsiach było to regułą) odbywały się *wieczorynki*. Często w tym okresie chłopcy grywali i śpiewali pod oknami pańien. Mawiano nawet: *Nu w maju, to już nie ma snu nocami*²⁸⁷.

²⁸³ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 197.

²⁸⁴ *Ibidem*, s. 203–205.

²⁸⁵ *Ibidem*, s. 198.

²⁸⁶ J. Malinowski, *Wileńskie kiermasze*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, Białystok 1992, s. 161–185.

²⁸⁷ Zob. wywiad z Jadwigą Naruszewicz z Gowsztan (aneks 2).

Polka *Rób co chcesz, tylko spódniczki nie zdejmuj*

Piotr Kaczanowski, cymbały

♩ = 128-142

Ważnymi uroczystościami dla całej Wileńszczyzny były również Zielone Świątki i Boże Ciało. Oczywiście były to święta kościelne z typowymi dla kościoła katolickiego obrzędami i repertuarem pieśni religijnych. Jednakże szczególnie istotne stały się Zielone Świątki, kiedy to ze wszystkich stron w niewielkich grupach (10–20 osób) reprezentujących intencje całej wsi pielgrzymowano do Kalwarii Wileńskiej. Specyficzne wyobrażenia religijne, swoisty koloryt lokalny oraz repertuar pieśni religijnych wyróżniały sposób obchodzenia tego święta na tle innych regionów Polski. Pomimo religijnej proweniencji, skojarzenie Zielonych Świątek z powszechną zabawą, z przystrajaniem domów i kościołów tatarakiem (tu *ajerem*) w przypadku omawianego regionu jest jak najbardziej na miejscu.

Kolejne okazje w życiu wsi podwileńskiej to *zażynki*, *żniwa* i *dożynki*. *Najpierw chleb z solą kładnie się do żyta i przecina się*²⁸⁸. Pierwszy zżęty snop, nazywany *dziadem*, *gospodarzem* lub *gościem* cieszył się szczególnym szacunkiem w społeczności wiejskiej²⁸⁹. *Dziadem* nazywano snop, który miał trafić do zagrody, jeśli trafiał do dworu – nazywany był *gospodarzem*. Obecnie częściej stosuje się nazwę *gość*. Snop taki zajmował honorowe miejsce w domostwie – kął w głównej sali dworu lub też *kut* w chacie. *Dziad* mógł tam pozostawać do młócki, Bożego Narodzenia, a nawet do przyszłych zbiorów. Przypuszczać można, iż obrzędowi temu towarzyszył śpiew, choć nie mamy na ten temat żadnych przekazów. Być może powinniśmy tu mówić o pieśniach żniwnych, takich jak *Schylł się jawor*. Pieśń ta była na pewno związana ze żniwami, podobnie jak *Nasze żnijki dobrze żną*.

²⁸⁸ Cytat za: M. Zowczak, *Kultura religijna polskiej wsi na Litwie ...*, s. 549.

²⁸⁹ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości ...*, Wilno 1930, s. 175. Informacje ze Starego Siola, gm. turgielska oraz Rukojni, gm. rudomińska.

Materiał zebrany przez M. Krupowies nie przynosi też rewelacji w zakresie repertuaru żniwnego. W archiwach litewskich odnalazła ona tylko pieśń *Jak ja będę żytko żęła*, niemal dosłowne tłumaczenie litewskiej pieśni żniwniej. Autorka wspomina, że dawniej podczas sianokosów kosiarze w okolicach Sużan śpiewali *Oj łąka, oj ziel'ona, wal'o, wal'o* – polski wariant bardzo szeroko rozpowszechnionej pieśni litewskiej²⁹⁰. W Podbrzeziu informatorzy z tamtejszego zespołu podawali za miejscowym chłopem pieśń na sianokosy w spolszczonym dialekcie białoruskim *Ja po sadzie chodzila*. Na tej podstawie można wnioskować, iż pieśni związane z obrzędami dorocznymi mają głębsze korzenie, z czasów, gdy na tych ziemiach powszechnie używany był język litewski lub białoruski. Brak podobnego repertuaru w języku polskim i wywodzącego się z ziem polskich potwierdza tezę o przyjęciu zasadniczej części odmiennego, polskiego repertuaru od szlachty zagrodowej i dworu.

Zwyczajem kulturowym na koniec żniw było szukanie *zająca*, czyli poczęstunku ukrytego w ostatekach niezżętego zboża. Zwyczajowi temu często towarzyszyła pieśń *Siedzi szary zajac pod miedzą*. Główną jednak pieśnią zwyczajów żniwnych, zanotowaną przeze mnie w wielu miejscach na Wileńszczyźnie (odnotowaną również przez B. Gawrońską²⁹¹), była funkcjonująca w wielu wariantach pieśń dożynkowa *Požęli żyto*. Nie wydaje się ona odbiegać od pieśni funkcjonujących na obszarze etnicznie polskim²⁹².

Požęli żyto

zespół „Sużanianka”

♩ = 96



Požęli żyto, zebrali kłosy,
Teraz zaśpiewamy aż pod niebiosy.

Ref. / Spor żyta, spor,
Ze wszystkich stron. / x 2

Požęli żyto z miedzy do miedzy,
Nasze panowie o tym nie wiedzą.

Ref. Spor ...

²⁹⁰ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 68.

²⁹¹ B. Gawrońska, *Pieśni ludowe ziemi wileńskiej ...*, s. 14–15.

²⁹² Pieśń *Požęli żytko (Spor, żyta spor)* jest, jak sądzę, dość charakterystyczna dla pozostałości kresowej kultury obrzędowej, zob. zwłaszcza opis zwyczajów dożynkowych na Grodzieńszczyźnie (R. Banasińska, *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 29–30).

Ostatnim punktem cyklu dorocznego są Zaduszki. Nawiązując do tradycji literackiej Wielkiego Księstwa Litewskiego, a w szczególności twórczości Adama Mickiewicza, można sądzić, że zjawisko określane mianem *dziady* występowało na interesującym nas terenie, chociaż nie udało mi się znaleźć dla tej hipotezy jednoznacznych dowodów. Dość enigmatyczny materiał przedstawia w tym kontekście Tadeusz Łopalewski, pisząc o niezidentyfikowanym terenowo obrzędzie *dziadów*: *Potem zaczyna się wieczerza, na intencję zmarłych obficie zakrapiana gorzałką. Zaczyna się od przyśpiewu:*

*Powysychały wierzby,
Powysychały grusze;
Teraz my pohulamy
Za zmarłe dusze*²⁹³.

Od badanych przeze mnie informatorów dość trudno pozyskać przekaz dotyczący kultu przodków. Pewne wskazówki, szczególnie dotyczące tradycji czuwania przy zmarłych, daje się jednak uzyskać. Bliższe informacje na ten temat znajdują się w dalszej części pracy. M. Znamierowska-Prüfferowa w latach czterdziestych XX w. twierdziła, że *niegdyś kładli na grobach chleb, mięso i inne jado*²⁹⁴.

Najciekawsze jednak pozostają opisy zarejestrowane współcześnie przez uczestników ekspedycji terenowych etnologii warszawskiej²⁹⁵. Według zebranych przez nich informacji *dziady* na Wileńszczyźnie odbywały się w wigilię 1 listopada. Uczestnicy obrzędu zbierali się u kościelnego dzwonnika i szli do pomieszczenia parafialnego na terenie kościelnym. Przynoszono ze sobą jedzenie. Śpiewy, modlitwy i uczta trwały całą noc, a przewodniczyła temu nieodmiennie osoba znająca wszystkie śpiewy na pamięć lub umiejąca czytać.

2.5. Cykl rodzinny na wsi podwileńskiej

Z cyklu rodzinnego najslabiej zachowały się obrzędy związane z narodzinami i chrzcinami, choć możemy wymienić przykłady obrzędów magicznych, jak wrzucanie poświęconego ziela do pierwszej kąpieli noworodka²⁹⁶. Istotnym zwyczajem pozostaje również *wywód* (wprowadzenie) kobiety po porodzie²⁹⁷. Nie są to jednak okazje do wyrażania emocji za pomocą muzyki, jak dzieje się podczas uroczystości rodzinnych związanych z chrzcinami. Okazją do śpiewu jest przyjęcie mające miejsce po obrzędzie chrzcielnym dokonany w kościele. Podczas uroczystego obiadu wykonuje się m.in. *przyśpiewki* (krótkie, żartobliwe przyśpiewki) oraz dłuższe pieśni, często o tekstach obscenicznych, określane na

²⁹³ T. Łopalewski, *Między Niemnem a Dźwina* ..., s. 58.

²⁹⁴ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno* ..., s. 210.

²⁹⁵ B. Czech, A. Wróblewska, *Różnice w obrzędach* ..., s. 81.

²⁹⁶ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości* ..., s. 180.

²⁹⁷ Zob. B. Czech, A. Wróblewska, *Różnice w obrzędach* ..., s. 77.

Wileńszczyźnie też jako pieśni *szutkie* (z biały. żartobliwe). Zdecydowana większość z nich (wśród obscenicznych niemal wszystkie) śpiewana jest w języku *prostym*. Specyficzną pieśnią, chętnie śpiewaną z okazji chrzcin (choćby ze względu na tekst), jest *Od poniedziałku do poniedziałku wypijem kumie z tobą gorzałki*. Warto wspomnieć też o kołysankach jako o pieśniach związanych z nowo narodzonymi i małymi dziećmi. Temu repertuarowi więcej miejsca poświęcę w następnym rozdziale.

Znacznie lepiej zachowane są zwyczaje, obrzędy i repertuar muzyczny związany z zaślubinami i weselem. Jest to tym bardziej interesujące, że po wojnie wiele ślubów zawierano w tajemnicy. Zdarzały się także śluby fikcyjne i rozwody. Ogromne zubożenie społeczeństwa nie sprzyjało tradycyjnym, wystawnym weselom.

Głównymi częściami ceremonii ślubnych były:

- swaty,
- zapowiedzi, spraszanie gości,
- *dziewic wieczór, wicie wianka*,
- błogosławieństwo,
- wyjazd pary młodych do kościoła,
- ślub,
- powrót do domu rodzinnego panny młodej (siadanie za stoły),
- obiad i zabawa taneczna,
- oczepiny,
- kładzenie spać państwa młodych,
- *granie na dzień dobry*,
- *cyganie*,
- wyjazd do pana młodego,
- zabawa u pana młodego,
- przyjęcie po tygodniu (*pryweselki*).

W swaty wybierają się członkowie rodziny młodego (czasami wraz z głównym zainteresowanym) do młodej, zwykle niosąc jej podarunek i oczywiście butelkę wódki. Cała rozmowa swatów z rodzicami, jak również opijanie zaręczyn i zaślubin odbywa się za stołem przy *kucie*²⁹⁸. Jeśli po wypiciu wódki rodzice młodej zwracali pieniądze, oznaczało to odmowę. W przeciwnym razie *swaci* opuszczali dom młodej w poczuciu spełnionej misji.

Po „ubitym targu” przystępowano do organizacji ślubu i wesela. Dawano na zapowiedzi i spraszano gości. Przygotowywano też posąg dla panny młodej.

Następny punkt obrzędowości weselnej stanowił *dziewic wieczór*. Było to spotkanie w wigilię ślubu, podczas którego panna młoda gościła swoją najbliższą rodzinę (również chłopców i mężczyzn) oraz wszystkie koleżanki. Młody organizował wieczór kawalerski. Potwierdza to C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa słowami: *Zabawa weselna w wigilię ślubu odbywa się z osobna w domach*

²⁹⁸ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości ...*, s. 180.

obojga nowożeńców, przyczem na każdej z nich rej wodzi drużyna należąca do odnośnej strony²⁹⁹. *Dziewic wieczór* był dawniej (koniec XIX, pocz. XX w.) połączony z *wiciem wianka*³⁰⁰. W tym punkcie obrzędu spotykamy się z określonym repertuarem muzycznym.

Walc *Dziś musisz mi dać ust pięknych jak cud*

Piotr Kaczanowski, cymbały

Ciekawą, ale słabo już zachowaną pieśnią jest w tej grupie pentachordalna pieśń zaczynająca się od słów *Poprosimy matuli do stołu, daruj mirtu gałązeczke dla młodej*. Często też śpiewano *Ostatni już wieczór naszego kochania; W zielonym gajku skowroneczek nuci; Zwili wianeczek z zielonej ruty; Jak pokocę ten wianeczek*. M. Krupowies podaje dodatkowo pieśni: *Dzisiaj my mamy wieczór dziewiczy; My ta dama dziś widzimy czy w końcu Nastął smutny czas*³⁰¹. Niemal zawsze na *dziewiczym wieczorze* obecna była kapela i odbywały się tańce.

Następnego dnia (w XIX w. był to najczęściej wtorek, w XX w. natomiast niedziela) młody wraz z drużyną przyjeżdżał po młodą. We wsiach bliżej współczesnej granicy z Białorusią (np. Bujwidze, Turgiele) przed drużyną młodego w dawnych czasach zamykano drzwi do domu młodej w oczekiwaniu wykupu. Młoda (a co za tym idzie również młody) w swej drużynie mogła mieć od czterech (okolice Wilna) do dwunastu (bliżej Białorusi) osób *asystencji*. Jeszcze w latach dwudziestych XX w. sporadycznie spotykano się ze zwyczajem *podpasywania* własnoręcznie wykonanymi przez młodą paskami (*pojas*, lit. *jasta*) mężczyzn należących do drużyny³⁰². Zwyczajem, często spotykanym nawet

²⁹⁹ *Idem*, *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ...*, s. 99.

³⁰⁰ Nie dochował się do naszych czasów obrzęd oczepin, ale możemy domniemywać, że dawniej zdjęcie wianka następowało w sposób uroczysty. Moi informatorzy wspominali często, iż wianek młodzi zaszywali w poduszce, *żeby być razem*.

³⁰¹ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 70.

³⁰² C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości ...*, s. 189.

współcześnie, jest przypinanie całej drużynie młodych mirtu lub kwiatów z lewej, a młodym i swatom z prawej strony ubrania. Przy asyście całej drużyny rodzice młodych – najczęściej z wizerunkiem Matki Bożej – udzielali swego błogosławieństwa nowożeńcom. Ceremonia ta zawsze miała miejsce na ozdobnym nakryciu – dawniej *radziuzkach*, a obecnie na dywanie. Fakt ten nasuwa skojarzenia ze ślubną obrzędowością białoruską – można więc przypuszczać, że albo mamy do czynienia z upodobnieniem miejscowych zwyczajów do zwyczajów białoruskich, albo też stawanie młodych na *rucznikach* jest dawniejszą praktyką. Brak tu jednak potwierdzenia ze strony samych informatorów. Ważnym elementem w tym etapie obrzędowości jeszcze w początku XX w. było pożegnanie się młodych z *kutem*³⁰³, miejscem, w którym – wg dawniejszych wierzeń – zamieszkiwały duchy zmarłych przodków.

Po tej ceremonii następował wyjazd pary młodych do kościoła. Zwyczajowo przy odjeździe do kościoła śpiewano pieśń *Serdeczna Matko, opiekunko ludzi; Do ślubu jechali* lub *Siądaj dziewczyna, siądaj kochana*³⁰⁴, dawniej wykonywaną zapewne wyłącznie przy odjeździe młodej do młodego. Tymczasem w latach dwudziestych mieszkańcy wsi podwileńskich podchodzili do tych zagadnień bardzo swobodnie. Potwierdza to C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa w słowach: *Jak to stwierdziłam w wiosce Jakszuny, gm. rudomińskiej, pow. wileńsko-trockiego, gdzie piosnkę Siondnij na wóz kochanie śpiewa się czasem przy wyjeździe do ślubu, czasem przy wyjeździe do domu młodego lub też w jednym i drugim wypadku*³⁰⁵. Co ciekawsze – zdarzało się słyszeć w momentach obrzędowych również pieśni patriotyczne, o czym poniżej.

Na ślubie w kościele oprócz młodych dość często pojawiała się zaledwie najbliższa drużyna. Reszta gości w tym czasie bawiła się. Goście panny młodej bawili się u niej w domu, goście pana młodego – u niego w domu. Taki stan był zachowany, o ile wesela organizowano *na dwie strony*. Jeśli zaś organizowano *na jedną stronę*, goście oczekiwali zazwyczaj u młodej. Wychodzących po ślubie młodych często spotykali muzycanci, którzy zwykle wygłaszali oracje, jak chociażby tę podaną mi przez cymbalistę Piotra Kaczanowskiego z Rudaminy:

*Szanowne para młodych,
Serce wasze miłością związane
W tym promieniu niechaj będzie między wami zawsze szanowane.
Niech was anioł biały prowadzi
I sypie kwiaty szczęścia, pomyślności,*

³⁰³ *Ibidem*, s. 180.

³⁰⁴ M. Krupowies podała także inne pieśni, niewymieniane przez moich informatorów: *Odjeżdżasz do ślubu, przeproś każdego* i *Biała sukienka, złoty pas* (zob. *idem*, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 71). Por. też obrzęd weselny na Grodzieńszczyźnie, gdzie odnotowano fakt dominacji w repertuarze obrzędowym szlachty pieśni religijnych (R. Banaśńska, *Samoswiadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 29–31).

³⁰⁵ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Ze studjów nad obrzędami weselnymi ...*, s. 78.

Niech rozpala tysiąc gwiazd na niebie
 Waszego małżeństwa i waszej miłości.
 Niech wasze długie i tak szczęśliwe lata
 Będą zawsze w boskiej opatrności.
 Witamy państwa pięknym, kulturowym marszem po szlubie.

Spotkanie młodych po ślubie

Piotr Kaczanowski, cymbały

$\text{♩} = 136$

M. Krupowies wskazuje, że wychodząc z kościoła parę młodych witano pieśniami: *Iskiereczka ognia na gałązce ziela*; *Wesele, wesele to smutek mamusi*; *Dwanaście listeczków przy róży*; *A w polu chwoja*³⁰⁶, choć moi informatorzy tego nie poświadczali.

Marsz weselny

Leon Wieliczko, harmonia

$\text{♩} = 130$

³⁰⁶ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 71.



Młodzi po ślubie wracali do domu młodej (współcześnie zwykle udają się do restauracji lub namiotu weselnego). Po drodze mogli natknąć się na „bramy”, najczęściej zrobione z płonących kołków owiniętych słomą, które udawało się sforsować, przekupując ich „strażników” kilkoma kieliszkami wódki. *Rozlegają się znówu wystrzały i wiewaty, a na progu domostwa obrzucają młodych owsem lub żytem, żeby bogaci byli, żeby Bóg obsypywał wszystkim dobrym i spotykają ich chlebem, solą, winem, ciastkami lub tortem*³⁰⁷. Potem muzykanci grają marsza, a goście zajmują miejsca do obiadu weselnego.

U młodej odbywało się pierwsze przyjęcie przygotowane tylko dla jej gości, chyba że wesele odbywało się *na jedną stronę*. Według przypuszczeń centralnym punktem wesela były dawniej oczepiny, które jednak w latach dwudziestych nie były uznawane za istotne. Podczas przyjęcia weselnego może być (choć nie musi) wykonywany repertuar, który informatorzy wiążą z weselem, wskazując jednocześnie, iż pieśni te mogą być śpiewane również przy innych okazjach czy nawet bez okazji. Do tego repertuaru należą pieśni miłosne, oddające zazwyczaj w kilku zwrotkach tematykę przekomarzania, zazdrości, niepokoju o bliską osobę lub też pewną wobec niej ironię. Podobną rolę mogą pełnić również *pieśni długie*, czyli ballady, gdzie w dłuższej formie zawarta jest zazwyczaj opowieść o nieszczęśliwej miłości lub ukaranej zbrodni. Niektóre pieśni miłosne mogą wystąpić w wersji języka *prostego* lub białoruskiego.

Mama mnie bije

zespół „Rudamianka”



³⁰⁷ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 215.

Mama mnie bije, mama mnie taje,
 Mama mnie chłopców kochać nie daje.
 A cóż mi potem, a cóż mi z tego,
 Kiedy ja nie mam narzeczonego?
 Pójdę do szafy – pobiję szkl'anki,
 Wezmę nożyce – potnę firanki,
 A cóż mi po tem, a cóż mi z tego,
 Kiedy ja nie mam narzeczonego?

O mammo droga, ja spać nie mogę,
 O mammo droga, marzenie me,
 Gdzie jest mój luby, co do mnie chodził,
 Gdzie jest mój luby, co kochał mnie?
 Tyś do mnie chodził, przede mną klęczał
 I mówił: L'uba, ja kocham cię!
 Teraz porzucił, rywalkę kochasz,
 A z mego losu naśmiewasz się.

Tam na polu żółte kwiecie

Helena Subotowicz

♩ = 100



Tam na polu żółte kwiecie,
 Kotysała Maryś dziecię,
 He-ej, hej, kotysała Maryś dziecię.

Kotysała i płakała,
 A czegoż ja doczekała,
 He-ej, hej, a czegoż ja doczekała.

Doczekałam złej niedoli,
 Że z kochania główka boli,
 He-ej, hej, że z kochania główka boli ...

Do pieśni lirycznych zaliczyć można pieśni rekruckie i pieśni sieroce. Druga wymieniona grupa wykazuje wiele wspólnych motywów tekstu z pieśniami długimi, mogą też być, ze względu na tematykę, wykonywane podczas wesela.

Oddała mnie mama w tak dalekie strony

zespół „Sużanianka”

♩ = 96



Oddała mnie mama
W tak dalekie strony,
Oj tęskna, ja tęskna
Do mamy rodzo [-nej].

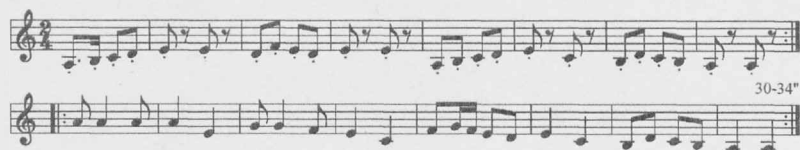
Prosiłabym Boga,
Żeby być' zwieziuną,
Żeby dzis' z wieczora
Przybył' do mamu [-ni] ...

Goście bawili się przy akompaniamencie *muzyki*, tańcząc modne czy raczej aktualne tańce. Z końcem XIX w. mogły to być polki, kadryle, lansjery, *padespańce*, krakowiaki itp., w latach międzywojennych polki, tanga, walce, mazurki, oberki, krakowiaki, po wojnie natomiast modne przeboje radiowe.

Kadryl (1 sztrofka)

Wiktor Gulbinowicz, harmonia

 = 112-128



Polka przebieranka

Piotr Kaczanowski, cymbały

 = 72



Oberek Kobieta stara zwie się Barbara

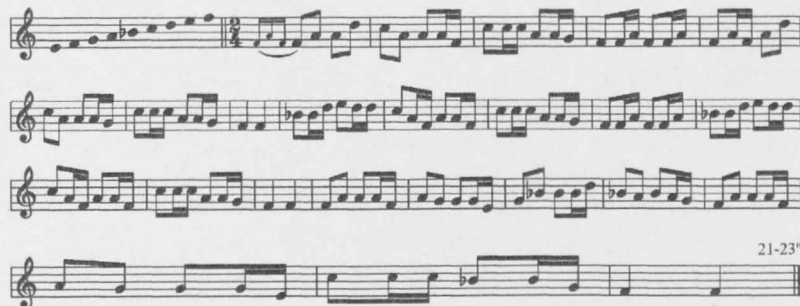
Piotr Kaczanowski, cymbały

 = 160



**Krakowiak**

Piotr Kaczanowski, cymbały

**Walc Tam w ciemnym lesie**

Tekla Wincukiewicz, cymbały



Znamienne, iż żaden z moich informatorów nie wspomniał nawet o tańcach obrzędowych podczas wesela, gdy tymczasem C. Baudouin de Courtenay pisała o wodzeniu przez swata chorowodów przed rozplecinami po chacie, naokoło stołu i po ławach, podczas którego trzyma się drużyna za josty³⁰⁸. W innym zaś miejscu autorka wyraźnie odnotowuje: *Obok tańców, które mogą być wykonywane tylko przez osoby drużbiące, tworzenia wspólnego zastola, występuje np. wodzenie drużyny trzymającej się za ręce przez wodzirejów po izbie, na około stołu, po ławach itp., np. w obrzędzie weselnym*

³⁰⁸ C. Baudouin de Courtenay- Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości...*, s. 189.

w woj. wileńskim (wieś Gudzie, gm. rudomińska, pow. wileńsko-trocki; wieś Pirciupie, gm. rudomińska, pow. wileńsko-trocki)³⁰⁹.

Chociaż opis powyższy nie jest wyczerpujący, możemy z całą pewnością stwierdzić istnienie takich tańców. Otwarta też pozostaje sprawa zabawy tanecznej *jaszczur*, która przed wojną funkcjonowała tylko na niektórych *wieczorynkach*, a na weselach wykonywano ją wyłącznie jako przyśpiewkę. Z materiału porównawczego wnosić jednak można, że również *jaszczur* był tańcem obrzędowym (o czym więcej w rozdziale 4). Wszystkie te przykłady świadczą o tym, że w przeszłości mieliśmy do czynienia ze swego rodzaju choreotechnicznymi zabiegami magicznymi. Elementem magicznym na przyjęciu weselnym było również rzucającie o pułap kaszą jedzoną przez państwa młodych, co miało im zapewnić wszelką pomyślność³¹⁰. Informatorzy wymieniają jeszcze elementy obrzędowe, które obecnie są traktowane jako zabawy, jak np. krojenie chleba przez młodą. Interesujący pozostaje fakt świadomości informatorów co do przyjęcia współcześnie litewskich elementów obrzędu weselnego, takich jak *palenie wianka*, *przymierzanie welonu* przez asystentki czy też *wieszanie swata*³¹¹.

Po północy goście i państwo młodzi udawali się na spoczynek. Młodych ceremonialnie odprowadzano. Następnego ranka muzykanci (często przebrani) budzili gości graniem, wskazując, iż rozpoczyna się *granie na dzień dobry*. Od P. Kaczanowskiego z Rudominy usłyszałem stosowaną przez niego orację z tej okazji:

Oto dziś ja raniutko wstałem,
Tak piękna na niebie zorza.
A nasza para kulturnych młodych
Po szlubnej nocy przebudzić się nie może.
Oto czas wstawania
I na piękne przywitanie
I zarazem przybycie,
Żeby dla nich było
Jako najszcześniejsze życie.

Budzenie młodych

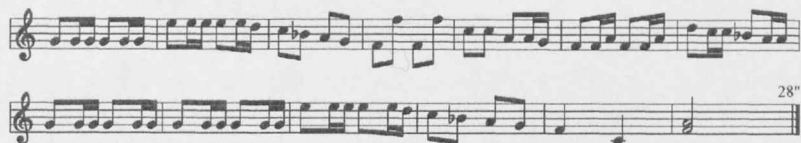
Piotr Kaczanowski, cymbały



³⁰⁹ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ...*, s. 92.

³¹⁰ *Ibidem*, s. 129. Materiał ze Starej Wsi, gm. turgielska, pow. wileńsko-trocki.

³¹¹ Zob. B. Czech, A. Wróblewska, *Różnice w obrzędach ...*, s. 78–79.



Podczas grania na dzień dobry goście zamawiali tańce lub pieśni, opłacając jednocześnie muzykantów. Często młody umawiał się z muzykantami na określoną sumę, po przekroczeniu której muzycy zobowiązani byli do przekazania nadwyżki. Gdy nie zebrano umówionej sumy, młody winien był uzupełnić różnicę.

Muzykanci odpowiedzialni byli za rozveselenie gości, dlatego bardzo często organizowali różnego rodzaju konkursy, np. na najdłuższy i najlepszy pocałunek. Konkursom towarzyszyły nagrody, określane mianem *pryz.* Dowcipnie obmyślane przez muzykantów, bardzo często odwoływały się do seksualnych (np. ogórki, laleczki) aspektów stanu małżeńskiego.

Dzień ten był tradycyjnie dniem „porwań” i „kradzieży”. Często muzycy lub weselnicy dokonywali porwań panny młodej. Na wesele w domu młodej najeżdżali też często *cyganie*, to jest goście bawiący się w tym czasie w domu pana młodego, którzy dokonywali zaboru mienia na rzecz przyszłego gospodarstwa państwa młodych. Apogeum ingerencji w prawo własności młodych do ich posagu osiągnęto w momencie wyjazdu młodej do pana młodego. W powiecie wileńsko-trockim kubel z wianem przewożono w dzień ślubu po uczcie weselnej. Czynności tej dokonywał drużba z muzykantami na ostatnim wozie. Zazwyczaj dziewczęta z orszaku panny młodej wspólnie z dzieciarnią zmuszały pana młodego lub swata do dania okupu za posag (1–2 wiązki obwarzanków) przed wyjazdem z domu. Po przyjeździe na miejsce okupu (zazwyczaj w postaci kilku czarrek wódki) żądali muzykanci. Wiązało się to z przeświadczeniem, że sowicie okupione wiano przyniesie szczęście młodej parze³¹². Zapewne to samo przekonanie kazało gościom dokonywać innych figli.

Panna wyjeżdżała przy akompaniamencie pieśni *Serdeczna Matko, opiekunko ludzi* lub *Siądaj dziewczyna, siądaj kochana...* Zdarzało się jednak, że wykorzystywano też pieśni patriotyczne, co poświadcza C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa: *Ustyszałam zaś sama tę pieśń legjonów [Mazurka Dąbrowskiego – przyp. T.N.] wśród pagórków leśnych pod Wilnem (Kiena Sławińska, gm. rudomińska, pow. wileńsko-trocki) w sierpniu r. 1927, graną i wyśpiewywaną przez drużynę odwożącą młodą na jej nową siedzibę*³¹³.

Zdarzało się, że to młody z przyczyn materialnych przeprowadzał się do młodej. Mówiło się o takim, że się *wydał z domu* lub też określało się go krótko *nadomnik*³¹⁴. Jego los najczęściej był nie do pozazdroszczenia. Stawał się czło-

³¹² W. Dynowski, *Barwne kufry chłopskie ...*, s. 50.

³¹³ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ...*, s. 83.

³¹⁴ *Idem*, *Kilka uwag i wiadomości ...*, s. 180; *idem*, *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ...*, s. 46.

wiekim w zasadzie bez praw we własnym domu, przynajmniej dopóki żyli i mieszkali wraz z nim teściowie i szwagrowie.

Powróćmy jednak do wesela odbywającego się *na dwie strony*. Opuszczeni w domu młodej goście kontynuowali ucztę bez młodych. Młodzi mieli natomiast możliwość uczestniczenia w uczcie weselnej z drużyną pana młodego. Jednak zaraz po przyjeździe do domu młodego młoda najpierw zawieszała swój święty obraz w *kucie* domu młodego³¹⁵. Potem zarzucała na piec pieczywo z przywiązanymi do niego paskami (*josta*), wyjmowała z pieca garnek z kaszą ugotowaną przez świekrę dla niej i dla jej męża. Garnek obwiązywany był również specjalnym paskiem. Paski przywiązywała młoda również do koromysła, rogów krów z gospodarstwa oraz dojnicy³¹⁶. W opinii C. Baudouin de Courtenay czynności te wyrażały *związanie się z nowym gospodarstwem*. Po wszystkich czynnościach obrzędowych przyjęcie kontynuowano według schematu zabawy w domu młodej, z pominięciem odbytych tam obrzędów. Tak jak w przypadku wesela u młodej goście kładli się po północy, a muzykanci *grali na dzień dobry* następnego rana. Zwykle u młodego przygrywała inna muzyka niż ta, która przygrywała u młodej, choć zdarzało się też, że muzycy jednej kapeli dzielili się na dwie grupy: skrzypek i cymbalista grał u młodej, podczas gdy u młodego rozbrzmiewał bęben i harmonia.

Po tygodniu możliwa była uczta *na pryweselki*, czyli poprawinowa, choć nie stanowiło to reguły i zależało od zamożności rodzin obydwu stron. U bardzo bogatych młodych *pryweselki* organizowano dwukrotnie – w pierwszą sobotę po ślubie u panny młodej, a w drugą – u pana młodego.

Powyższy materiał jest możliwie najpełniej zebrany na podstawie istniejących źródeł opisem wesela z okresu międzywojennego. C. Baudouin de Courtenay-Ehrekreutzowa zwracała uwagę, iż: *coraz częściej się zdarza, jak to sama stwierdziłam w terenie (...), że ogół członków drużyn nie zna już swych ról obrzędowych i nie umie z nich się należycie wywiązać*³¹⁷. Często w opisach badaczki występowała również uwaga: *niegdyś zwyczaj ten był powszechny*. Niewiele więcej wnoszą badania zrealizowane przeze mnie czy też M. Krupowies (choć pod innym kątem realizowane) blisko osiemdziesiąt lat później.

Bardzo bogata jest obrzędowość pogrzebowa. Umierającemu *na lepszą śmierć* daje się gromnicę, różaniec i święty obrazek. Czasami kładzie się taką osobę na podłodze, by śmierć była lżejsza. W czasie zgonu budzi się *żywioty* (zwierzęta domowe) oraz pszczoły w ulach, by nie zasnęły snem wiecznym³¹⁸. Po zgonie w domu zatrzymuje się zegar i zasłania lustra (Anowile). Ścieżkę do domu pogrzebowego znaczy się jedliną, by śmierć nie zabrała z tego domu nikogo więcej. Ze źródeł z okresu międzywojennego wiemy, iż dawniej stosowano też „dzwoneczek loretański”, zwany inaczej „miseczką Matki Boskiej”. *Jak ktoś umiera, w godzinę śmierci,*

³¹⁵ *Idem, Kilka uwag i wiadomości ...*, s. 180.

³¹⁶ *Ibidem*, s. 189. Materiał odnotowany w Zaprudziu, Powelkach, Orłktanach, Mantusze, Kuli, Gudziach w gm. rudomińskiej oraz Starym Siole w gm. turgielskiej.

³¹⁷ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ...*, s. 89.

³¹⁸ Zob. B. Czech, A. Wróblewska, *Różnice w obrzędach ...*, s. 79.

jak ktoś kusi – szatan – to dzwonił na wszystkie cztery strony – ja sama dzwoniłam i wten-
czas te szatany odstępują i dusza wychodzi z ciała – ja sama dzwoniłam³¹⁹. Przekaz ten
jednak nie znalazł potwierdzenia w trakcie prowadzonych przeze mnie badań.
Wierzono również, iż cały czas dusza stoi w kącie (por. rolę *kuta*) lub błąka się wokół
domu i dopiero, gdy zadzwonią dzwony, przenosi się do świata zmarłych³²⁰.

Żywoty do dziś pozostał zwyczaj czuwania przy zmarłych. Czuwanie nie-
gdyś prawdopodobnie odbywało się przez całą noc – obecnie czuwa się od zmierz-
chu do północy. Podczas czuwania śpiewa się pieśni pogrzebowe (zwane często
pieśniami pożegnalnymi) zaczerpnięte z kantyczek. Warto zwrócić uwagę na fakt, że
w kantyczkach zapisywano jedynie tekst – melodie funkcjonowały tylko w prze-
kazie oralnym, co powodowało ich regionalne zróżnicowanie. Dodatkowo wska-
zać należy, iż na Wileńszczyźnie stosuje się głównie tzw. *kartki*, tj. ręcznie wykona-
ne odpisy tekstów. Do najczęściej stosowanych pieśni należą: *Aniele Stróżu; Bożym
przykazaniem; Czemu nieszczęsny człowiek się rodzi; Już idę do grobu ciemnego; Już ostat-
nia iskra w moim życiu gaśnie; Odszedłeś od nas w dalekie strony; Pamiętaj, człowiecze;
Śpijże już po twoim boju; Święty mój patronie; Wyszła, wyszła dusza z ciała i Zmarły
człowiecze, z tobą się żegnamy*. Niektóre śpiewy pogrzebowe mają ściśle określone
momenty wykonania, np. pieśń *Już się zbliża czas rozstania* jest śpiewana podczas
wyprowadzenia zwłok z domu (otwiera się wtedy wszystkie drzwi i wrota w go-
spodarstwie), *Już idę do grobu ciemnego* – podczas orszaku żałobnego na cmentarz,
Śpijże, już po twoim boju lub *Zmarły człowiecze, z tobą się żegnamy* wykonuje się pod-
czas grzebania zwłok. Śpiewy pogrzebowe występują też w czasie konsolacji (np.
*Dzień ów, dzień gniewu Pańskiego; Jezu w ogrójcu mdlejący; Przez czyścicowe upalenia*³²¹)
– także tych odbywających się w tydzień, miesiąc, trzy miesiące, pół roku i rok po
śmierci. Dawniej obiad w miesiąc po pogrzebie nazywany był również *dziadami*³²².

Zmarły człowiecze, z tobą się żegnamy

Maria Taraszkiewicz

♩ = 55

22''

³¹⁹ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 216–217.

³²⁰ M. Zowczak, *Kultura religijna polskiej wsi na Litwie ...*, s. 542.

³²¹ B. Marszałik, „Uprosz śmierć dobrą ...”: *Śpiewy pogrzebowe na Wileńszczyźnie ...*, s. 114.

³²² B. Czech, A. Wróblewska, *Różnice w obrzędach ...*, s. 80.

Zmarły człowiecze, z tobą się żegnamy,
Przyjmij dar smutny, który ci składamy,
Trochę na grób twój porzuconej gliny
Od twych przyjaciół, sąsiadów, rodziny.

Niektórzy informatorzy przeprowadzają podział tego typu repertuaru na:

- śpiewy *na melodie dawidowe*,
- śpiewy *na melodie mizereja*,
- śpiewy *na melodie przygodne* (I. Tarejlis).

Taki podział w pełni koresponduje z ustaleniami B. Marszałik³²³, która analizując pieśni pogrzebowe na Wileńszczyźnie, za inspiracją typologii B. Bartkowskiego, wyróżniła: śpiewy w stylu recytatywnym (*na melodie mizereja* – forma graniczna między mową a śpiewem), śpiewy w stylu psalmodycznym (*na melodie dawidowe* – forma przejściowa między stylem psalmodycznym a pieśniowym) i pieśni (*na melodie przygodne* – forma o budowie zwrotkowej postrzeganej w warstwie słownej i muzycznej).

W większości wiosek istnieje grupa śpiewaków (będących często jednocześnie członkami miejscowego zespołu ludowego i chóru kościelnego) gotowych niemal w każdej chwili wziąć udział w czuwaniu przy zmarłym i pogrzebie. Jest to zwykle grupa starszych kobiet i mężczyzn, traktujących tę działalność jako swoistą, dość ciężką (śpiewa się całe dwie noce) posługę. Ludziom tym przewodzi *prowadnik*. Śpiewacy uważają tę działalność za powinność wobec zmarłych (pomagają odejść duszy zmarłego na tamten świat) oraz ich bliskich (przetrwąć trudne chwile), z której nie sposób się wymówić³²⁴. Obecnie jednak coraz częściej czas czuwania ogranicza się do 2–3 godzin dziennie. Czasami śpiewanie na pogrzebie jest wynagradzane – pieniędzmi bądź wódką, a zawsze poczęstunkiem. Śpiewacy są zaś zobowiązani przynieść ze sobą do domu zmarłego (*pokojnego*) kawałek chleba.

Na Wileńszczyźnie w dość szczątkowej postaci zachował się zwyczaj *wyliczania*, czyli opłakiwania zmarłych przez członków najbliższej rodziny (wyłącznie kobiety – matki, córki, żony zmarłych). W okolicach Podbrzezia wskazano na przykład, iż *wyliczanie* ma miejsce na pogrzebach z *białoruskiej strony*, w Podbrzeziu zaś stosowano jedynie improwizowaną pieśń pogrzebową o charakterze *wyliczania* – *Z Bożym przykazaniem*. *Wyliczanie* nagrano jednak (w bardzo okrojonej postaci) zarówno w Niemenczynie, jak i w Turgielach. W miejscowościach, w których mówiono mi o stosowaniu *wyliczania*, informatorzy wskazywali, że może ono mieć miejsce zarówno w domu (podczas czuwania, przy wyprowa-

³²³ B. Marszałik, „Uproś śmierć dobrą” ..., s. 125–139.

³²⁴ B. Marszałik zagadnienie to przedstawia znacznie szerzej, a problem funkcji śpiewów pogrzebowych poddaje szczegółowej analizie. Dodatkowo przedstawia transkrypcje pieśni (*ibidem* oraz *idem*, „Pieśń drogę pokazuje do nieba”...).

dzeniu zwłok), konduktu żałobnego (w przerwach między śpiewem, pod krzyżem, w trakcie dochodzenia do cmentarza), jak i na samym cmentarzu. *Wyliczanie* przybiera formę wielu następujących po sobie wezwań do zmarłego wyrażających żal i smutek po jego odejściu, fakt opuszczenia osób, rzeczy i miejsc, z którymi zmarły kontaktował się za życia. Wersy te intonowane są w wysokim rejestrze, często wykonywane *parlando* na jednym oddechu. Ambitus *wyliczania* nie przekracza tercji lub kwarty i wykorzystuje interwały sekundy i tercji.

2.6. Okazje muzyczne poza cyklem zwyczajowym i obrzędowym

Opisane powyżej obrzędy i zwyczaje nie stanowiły jednak zasadniczej części życia muzycznego, lecz jedynie pewne cyklicznie powtarzające się, odświeżone okazje ze ściśle określonym repertuarem lub zachowaniem muzycznym. Dla życia muzycznego zdecydowanie istotniejsze znaczenie miały wydarzenia całoroczne, odbywające się z przerwą w okresie Wielkiego Postu i Adwentu. Konstanty hr. Tyszkiewicz w poł. XIX w. pisał: *śpiewa (...) chłopiec idący za pługiem; śpiewa dziewczka wieśniacza przy żniwie; śpiewa pacholę na noclegu; śpiewają drużki przy weselnej uroczystości, przy tradycyjnych obrzędach i świętach; śpiewają dziewczęta przy pasącej się trzodzie; śpiewa pastuszek, śpiewają żebracy po drodze (...)*³²⁵. Wśród wskazanych okoliczności muzykowania za dwie zasadnicze uważam *wieczorynki* i *łokę*.

Wieczorynki odbywały się w domach. Występowały zazwyczaj częściej niż zabawy w karczmie, co mogło się jednak wiązać z powolnym upadkiem instytucji karczmy w czasach młodości moich informatorów. Nierzadko miejscem *wieczorynek* były domy mające kilka córek na wydaniu, choć nie było to regułą. Jak się okazuje, zachowania te były dość popularne. Dowodzą tego słowa Janiny Makarewicz dotyczące lat po II wojnie światowej: *zabawy urządzaliśmy prywatnie po mieszkaniach*³²⁶.

Ze zwyczajem *wieczorynek* wiąże się też dość interesujący przesąd magiczny: *Młóćąc jęczmień, jeżeli któremu wleci ziarno do gęby, trzeba je schować; a chcąc wylatać figla grajkowi, wszedłszy do domu, gdzie wesele lub wieczorynki, stanąwszy na progu, rozciąć zębami to ziarno, a wnet, jak nożem rozcięte, rozpękną się struny*³²⁷.

Często okazją do wspólnych śpiewów stawały się również wspólne prace wykonywane jako tzw. *łoka*, podczas której większa część mieszkańców wsi gromadziła się w jednej izbie (na jednym polu, w jednej stodole), co można też w większości przypadków utożsamiać z pomocą sąsiedzką. Poświadczają to

³²⁵ K. Tyszkiewicz, *Wilija ...*, s. 296.

³²⁶ J. Makarewicz, *W Wilnie czy w Oszmianie los jednaki ...*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie ...*, s. 199.

³²⁷ *Zabobony i przesady litewskiego ludu wileńskiego i trockiego powiatu* [rękopis niezidentyfikowanego autora], za: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 53, *Litwa ...*, s. 401.

choćby następujące opisy: *Jeszcze dotąd na terenie województwa w niektórych okolicach przędą dziewczęta w zimowe wieczory gromadnie, niekiedy zabawiane przez chłopców zbierających się po kolei w różnych chatach (...). Korzystając z zimy i konieczności schowania się pod strzechę, skupiają się również mężczyźni razem ze wszystkimi koło ogniska domowego, wykonywując różne czynności (...). Napętnia się więc [chata] rozgwarem nie tylko ludzkich głosów, rozmów, kłótni, wesółych i smętnych przyśpiewek (...)*³²⁸.

Okres po II wojnie światowej przyniósł jeszcze jedną okazję do publicznego koncertowania – wszelkiego rodzaju święta pieśni i przeglądy organizowane przez władze samorządowe. Za przykład może tu służyć Święto Pieśni i Tańca w Solecznikach. Ze względu na barwność i specyficzny sposób postrzegania świata, relację z niego pozwolę sobie zacytować niemal w całości. Jej autorem jest uczestnik i organizator tej imprezy – Czesław Żywuszek:

Święto pieśni i tańca w Solecznickim rejonie było organizowane co roku w końcu maja lub na początku czerwca, po ukończeniu wiosennych prac polowych w kolchozach i sowchozach. Pierwsze święto pieśni w Solecznikach odbyło się w 1952 r. W latach pięćdziesiątych repertuar pieśni był wyłącznie rosyjski, zaczynał się od wykonania pieśni o Leninie, partii. Następnie kilka piosenek w języku litewskim, dla formy jedną w języku polskim. Najczęściej to była „Kukułeczka kuka, gniazdko sobie szuka” lub „Płynie Oka jak Wisła szeroka, jak Wisła głęboka”, nie biorąc pod uwagę, że tu na Litwie płynie Wilia, naszych strumieni rodzica (...).

W 1960 r. nasz repertuar święta pieśni i tańca w 70% był polski (...). Pierwszą pieśnią wykonaną przez połączone chóry była „Wilia naszych strumieni rodzica”, potem rozlegały się przy akompaniamencie orkiestry akordeonistów, smyczkowej i dętej pieśni o partii, ojczyźnie, ludowe pieśni Wileńszczyzny itd. w językach polskim, rosyjskim, litewskimi białoruskim.

Po wyczerpaniu programu chóralnego, solowego, duetów i trio rozpoczęła się druga część programu – tańce ludowe Wileńszczyzny, Polski i Litwy. Oczywiście rekord pobiła „Łowiczanka”, „Trojak” i „Krakowiak” wykonane przez połączone zespoły w strojach ludowych. Organizatorzy programu i wykonawcy otrzymali rzesiste brawa i podziękowania od władz i publiczności.

*Po oficjalnej części święta rozpoczynały się śpiewy i tańce indywidualne wśród so-sen i brzózek trwające do późnego wieczoru i suto zakrapiane alkoholem*³²⁹.

Podobne imprezy odbywały i odbywają się do dziś również w Mejszagole. Przykładem jest tu tradycyjna impreza świętojańska nad wodą. Innym przykładem są imprezy folklorystyczne organizowane w Niemenczynie, tj. Festyn Kultury Polskiej na Wileńszczyźnie „Kwiaty Polskie” w Dniu Zielonych Świątek i jesienne rejonowe święto plonów czy „Kaziuczek Wileński”.

³²⁸ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości ...*, s. 186–189.

³²⁹ Cz. Żywuszek, *Moje wspomnienia*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie ...*, s. 395–397.

Taki obraz okazji muzycznych różnych okresów przeszłości dochował się do naszych czasów w pamięci informatorów oraz różnego rodzaju zapisach mających już dziś znaczenie archiwalne. Starłem się możliwie najwierniej odtworzyć cykl kalendarzowy i rodzinny społeczności polskiej na Wileńszczyźnie oraz różnego rodzaju akcydentalne okazje, w których pojawiała się muzyka. Rodzaj repertuaru wykonywanego we wszystkich tych okolicznościach, drogi jego rozpowszechnienia i stan obecny życia muzycznego na Wileńszczyźnie będzie przedmiotem rozważań w następnych rozdziałach.

Rozdział 3

PRZEKAZ WOKALNY. SPUŚCIZNA WOBEC WSPÓŁCZESNOŚCI

Oprócz pieśni rodzących się z obrzędu, we wsiach, a zwłaszcza w zaściankach szlacheckich brzmią często piosenki ułożone z potrzeby serca zakochanego na wesolo czy na smutno, śpiewki o Jasiu i Kasi, o malinach (...), o tęsknocie za ukochanym, o niedoli sieroczej. Starzy zanucą czasem rzewną piosenkę z czasów niewoli, gdy matkom dzieci w żołdacy zabierano: Wybierają, wysyłają aż za Czarne Morze, że ni ojciec, ni mamusia dojechać nie może. Wy, Polacy, nieboracy, co sobie myślicie, że ruskiemu cesarzowi tak wiernie służycie.

Tadeusz Łopalewski³³⁰

3.1. Pojawienie się pieśni polskiej na Wileńszczyźnie. Pieśń religijna

W dokumentacji i opisie materiału muzycznego Wileńszczyzny dotychczasowi badacze pomijali zwykle pieśni religijne. Najczęstszym tego powodem było przekonanie, iż repertuar ów jest tożsamy z kościelnym, a zatem winien być rozpatrywany w kategoriach importu. Nie brano pod uwagę wielości funkcji i form śpiewów tej kategorii, wymiennie stosując terminy o niejednokrotnie rozłącznej zawartości znaczeniowej. Autorka najbardziej szczegółowego opracowania w zakresie muzyki wokalne na Wileńszczyźnie, M. Krupowies, stwierdza: *W celach badawczych z ogółu nagranych i drukowanego materiału (...) zrezygnowano z:*

1. Kolęd, gdyż z badań wynika, że na Wileńszczyźnie w tym okresie były śpiewane wyłącznie kolędy kościelne;
2. Pieśni pogrzebowych, gdyż ogół repertuaru pogrzebowego, jak udało się ustalić, stanowią psalmy (zwykle na melodie kościelne, np. nieszporne) lub też pieśni pochodzące z kantyczek. Jest więc to odrębny temat badań.

Autorka zaznacza, iż zdarzają się ułożone przez lud pieśni pogrzebowe na melodie o charakterze miejscowym (potwierdzają to również sami wykonawcy)³³¹.

³³⁰ T. Łopalewski, *Między Niemnem a Dźwiną*, Poznań 1938, s. 59.

³³¹ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 62.

Zauważamy w tej wypowiedzi pominięcie kilku innych grup repertuaru religijnego wykorzystywanego przez społeczność polską na Wileńszczyźnie, jak również niecisłe lub też co najmniej dyskusyjne zastosowanie niektórych terminów. Autorka cytowanego opracowania zdaje się nie dostrzegać znaczenia tego typu repertuaru dla kultury (nie tylko wokalne) omawianego regionu. Tymczasem pieśń religijna może posłużyć nam do dokonania wielu interesujących obserwacji odnośnie do preferencji artystycznych społeczności badanego terenu, wyrażających się w doborze repertuaru, zmianie jego składowych (tekst, metryczka, linia melodyczna), sposobie wykonania (maniera wykonawcza, rodzaj wielogłosowości, formy wykonania i zachowania wykonawców). Z podobnych powodów zbieranie ludowych pieśni religijnych zalecał Adolf Chybiński³³². Czesław Hernas podkreślał ważność tego typu raportu ze względu na fakt, iż *badanie kierunków i sposobów przenikania oraz analiza zbitek kulturowych i tekstowych kontaminacji stanowi podstawowy materiał naukowy folklorystyki*³³³. Ten gatunek pieśni jest również ważnym elementem tradycji regionalnej, szczególnie na obszarze, gdzie wyznanie jest jedną z części składowych tożsamości społecznej. Ta ostatnia jest niezmiernie istotna wówczas, gdy próbujemy rozpatrzeć kwestię pojawienia się pieśni polskiej na terenach w bezpośrednim otoczeniu Wilna.

Wyczerpanie tak szeroko pojętego zagadnienia nie jest możliwe w tym opracowaniu, chcę jednak przynajmniej zasygnalizować niektóre kwestie o kluczowym znaczeniu dla podjętego tematu. Ze względu na liczne nieporozumienia związane ze śpiewami religijnymi w literaturze muzykologicznej (szczególnie w odniesieniu do repertuaru ludowego)³³⁴ konieczne staje się dokonanie uściśleń terminologicznych. W prezentowanym studium pojęcia i definicje pieśni, śpiewu religijnego, kościelnego nieliturgicznego, kościelnego liturgicznego i pozakościelnego zaczerpnąłem z pracy B. Bartkowskiego *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*³³⁵.

Pojawienie się na badanym terenie pieśni w języku polskim należy wiązać z ośrodkiem wileńskim w okresie odrodzenia i baroku. Najprawdopodobniej wraz z polskim dworem królewskim na zamku i w katedrze wileńskiej zaczęto wykonywać pieśni w języku polskim, m.in. *Melodye na psalterz polski* Mikołaja Gomółki. Jednak decydującą rolę w rozpowszechnianiu pieśni w języku polskim na terenie całego Wielkiego Księstwa Litewskiego odegrała dopiero działalność jezuickiej Akademii Wileńskiej (również Collegium Jezuickiego) – szczególnie w samej stolicy Księstwa i jej najbliższych okolicach. Już w 1604 r. sporządzono spis pieśni zalecanych dla szkół jezuitów na Litwie (zatwierdzony ostatecznie w 1620 r.). Zawierał 67 pieśni, w tym 12 w języku polskim (55 w łacińskim), głównie maryjnych. Pieśni maryjne w języku polskim, tzw. *rotuły adwentowe*,

³³² A. Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej: Wybór prac etnograficznych*, Kraków 1961, s. 69.

³³³ Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 1, *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965, s. 130–133.

³³⁴ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji: Style i formy*, Kraków 1987, s. 12–13.

³³⁵ *Ibidem*, s. 12–25.

wydane zostały również w zbiorze *Graduale* Zygmunta Lauksmina z 1667 roku³³⁶. Uczniowie szkół jezuickich w Wilnie dawali liczne koncerty w świątyniach i pałacach, popularyzując nie tylko śpiew liturgiczny i pozaliturgiczny w języku łacińskim, lecz także śpiewy nabożne w języku polskim. Trudno też przecenić rolę licznych absolwentów Akademii Wileńskiej, w tym muzyków, duchownych i przedstawicieli szlachty, którzy opanowany na uczelni repertuar i przyswojone preferencje przeszczepili na grunt pałaców, dworów i parafii.

Pamiętać również należy, że około połowy XVIII w. zaprzestano w Wilnie wygłaszania kazań w języku litewskim, ponieważ nie było już do kogo w tym języku mówić. Jest niemal pewne, że w tym samym okresie większość repertuaru śpiewów religijnych (a cały – śpiewów pozakościelnych i kościelnych nieliturgicznych) był przez wiernych śpiewany w języku polskim.

Poza Wilnem pieśń religijną przejęły przede wszystkim dwory, od nich zaś szlachta zaściankowa. W połowie XIX w. hr. Tyszkiewicz, spoglądając na to zjawisko z perspektywy czasu, scharakteryzował je w następujący sposób: *Kiedy się myślą zwróci ku pieśniom gminu świętym, mimowolnie staje nam przed oczyma dziwnego kształtu książka, ta więcej gruba niż wysoka a pocziwa stara kantyczka nasza, odepchnięta, wygnana, wyśmiana, stanowiąca dzisiaj zaledwo własność służby kościelnego lub bogactwo umysłowe zagonowego szlachcica (...). Dawniej, bardzo jeszcze niewiele lat temu, nikt by się bez niej nie obchodził, domy Boże, zamki i pałace, dwory obywateli, domy zagonowej szlachty jej co dzień potrzebowały*³³⁷.

Znaczące źródło do badań nad repertuarem polskojęzycznej społeczności Wileńszczyzny stanowią modlitewniki. Specyficznym materiałem jest tu tzw. *Kalwaryjka*, czyli przewodnik modlitewny stosowany w Kalwarii Wileńskiej, miejscu o szczególnym znaczeniu dla wileńskich katolików. Istnieją podejrzenia, że w różnych okresach powstawały *Kalwaryjki* zbliżone do siebie pod względem treści. Niestety, do moich rąk dotarł jedynie egzemplarz wydany w 1938 r. w Wilnie, zatytułowany *Przewodnik po Kalwarii ułożony przez ks. Piotra Bartnikowskiego, przejrany, poprawiony i uzupełniony przez ks. Tadeusza Makarewicza*. Jeden z rozdziałów tego przewodnika nosi tytuł *Pieśni o Męce Pańskiej* (s. 65–85) i zawiera pieśni pasyjne, suplikacje, psalm 45 (tłumaczenie ks. Jakuba Wujka SJ) oraz pieśń *O opatrności Boskiej*, będącą parafrazą psalmu 91 (90) autorstwa Jana Kochanowskiego, znaną pod nazwą *Kto się w opiekę odda Panu swemu*³³⁸. Spośród pieśni pasyjnych w *Kalwaryjce* znajdujemy:

- *Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcijanie,*
- *O duszo wszelka nabożna,*
- *Krzyżu święty nade wszystko,*

³³⁶ J. Trilupaitiene, *Zygmunt Lauksmin ...*, s. 107–108.

³³⁷ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi ...*, s. 317–318.

³³⁸ [P. Bartnikowski, T. Makarewicz], *Przewodnik po Kalwarii*, ułożony przez ks. P. Bartnikowskiego, przejrany, poprawiony i uzupełniony przez ks. T. Makarewicza, Wilno 1938, za: T. Friedelówna, *Tradycje Kalwarii Wileńskiej ...*, s. 24–28.

- *Ojcie Boże wszechmogący,*
- *Pieśń o Najśw. Pannie Maryi Bolesnej,*
- *Lament boleśny Najśw. Panny Maryi.*

Powstanie czterech pierwszych pieśni datuje się na średniowiecze, ale ich popularność na terenie Polski wiąże się ściśle z kultem pasyjnym rozprzestrzenionym w XVI w. I właśnie z tą epoką – okresem powstania Kalwarii Wileńskiej – należy wiązać pojawienie się tych pieśni na Wileńszczyźnie³³⁹. Podobnie przedstawia się sytuacja pozostałych pieśni (na pewno młodszych), co rzuca nowe światło na początki pieśni polskiej na omawianym obszarze.

W świetle dotychczasowych badań Teresy Friedelówny wydaje się, że wśród tych pieśni można wyróżnić szereg elementów typowych dla Kalwarii Wileńskiej. Poza uproszczeniem archaicznej gramatyki i leksyki tekstów (co miało zapewne ułatwić przyswajanie treści) warto zwrócić uwagę na fragmenty tekstów, które stanowią jedyne znane nam warianty tego typu. Za egzemplifikację może posłużyć tu 52-zwrotkowa pieśń *Ojcie Boże Wszechmogący* czy też *Krzyżu święty*. Zupełnie wyjątkowym przykładem jest apokryficzny w charakterze *Lament boleśny Najśw. Panny Maryi*. Pomimo dość kunsztownego rytmu, pieśń tę charakteryzuje prymitywizm rymów gramatycznych oraz nieporadność językowa, szczególnie widoczna w składni. Brak przykładów pieśni podobnych pod względem treści i budowy w innych polskich śpiewnikach religijnych skłania do uznania tej pieśni za utwór charakterystyczny wyłącznie dla Kalwarii Wileńskiej. Tradycja tego ośrodka kultu pasyjnego zalecała od tej pieśni rozpoczynać obchód stacji, ponieważ przed pierwszą stacją Kalwarii znajdowała się pod Wilnem właśnie kaplica Matki Bożej Bolesnej. W tym kontekście warto przytoczyć końcowy fragment wspomnianej pieśni:

*A po śmierci niech będzie, który z litości
Włożywszy w grób me ciało i smutne kości
Napisze mi takie słowa,
Że tu Matka Chrystusowa
Żalem strapiona,
Której śmierci jest przyczyna,
Że pozbyła swego Syna,
Tu położona.*

Wydaje się więc, że pieśni wymienione w wileńskiej *Kalwaryjce* są nie tylko przykładem przenoszenia się pierwiastków polskiej kultury poza granice etniczne i ich skutecznego na obszarze Wileńszczyzny utrwalania się³⁴⁰, lecz i twórczego zaangażowania we wzbogacanie kultury przyjętej, co można datować już na XVII–XVIII w.

Oprócz pieśni śpiewanych w kościele (pieśni kościelne liturgiczne i pozaliturgiczne) oraz pieśni nabożnych włączonych w zwyczaje i obrzędy społeczno-

³³⁹ T. Friedelówna, *Tradycje Kalwarii Wileńskiej ...*, s. 26.

³⁴⁰ *Ibidem*, s. 28.

ści wioskowej (śpiewy pozakościelne, w tym np. pieśni pogrzebowe lub też przedślubne śpiewane po błogosławieństwie młodych), ważną rolę odgrywały inne śpiewy modlitewne wykonywane przez mieszkańców Wileńszczyzny (przeważnie przez szlachtę zagonową i chłopstwo) co niedzielę lub na co dzień. Wspomnieć tu trzeba przede wszystkim o *różańcu śpiewanym* i o *godzinkach*. O roli tych śpiewów świadczy chociażby poniższa relacja: [Ojciec] *Każdą niedzielę i święta zaczynał od śpiewania w domu „Godzinek ku czci Matki Bożej” (...). My, dzieci, sennymi głosami też chwaliliśmy Boga. Po skończonej modlitwie ojciec często od siebie tworzył godzinki i z przymrużonym okiem żartobliwie śpiewał:*

*Zawitajcie bliny święte z patelni wyjęte,
Mastem posmarowane, do stołu podane.
Ja sam blinki te zamieszałem,
A żona piekła i przysmażyła.
Módlmy się, by tak więcej nie robiła ...
Zawitaj flaszo nasza, kieliszku zielony.
Kto wypije dwanaście, ten będzie szalony ... itd.*

*Może to i nie bardzo dobrze tak przerabiać pieśń ku czci Matki Bożej, ale ta jego twórczość przepędzała z naszych powiek sen, pozwalała lepiej opanować melodię*³⁴¹.

Powyższy cytat wykazuje wyraźnie, że w okresie międzywojennym repertuar religijny pobudzał społeczność polską do pewnego rodzaju twórczości. Mowa tu o kontrafakturach. Jak się wydaje, w początkach XX w. tworzenie ich było typowe dla różnego rodzaju środowisk społeczności polskiej, czemu więcej uwagi poświęca P. Dahlig³⁴². Jednak pytanie o występowanie podobnych zjawisk w twórczości ludowej, szczególnie w kontekście wileńskim, z braku źródeł pozostać musi bez odpowiedzi.

Można przypuszczać, że śpiewy religijne miały duże znaczenie nie tylko dla asymilacji repertuaru polskiego czy też polskojęzycznego; ich pośrednictwo w przejmowaniu określonych wzorów kulturowych mogło również wpłynąć na przyjętą manierę wykonawczą. Tematyka i pochodzenie tych śpiewów narzucają pewne wzorce zachowań muzycznych, choć dysponujemy też opisami stosowanej w XIX w. manieri wykonawczej pieśni religijnych. O posuwających się z wolna śpiewających grupach pątnicznych pisał Adam Honory Kirkor³⁴³. Wawrzyniec Puttkamer zachwycał się suplikacjami, które kończyły poranną mszę św. w niedzielę Zesłania Ducha Świętego, a śpiew w czasie nawiedzenia stacji kalwaryjskich porównywał on do *fali ciągłym wiatrem posuwanej i o brzegi uderzającej*³⁴⁴. Na badanym przez nas obszarze odnotowano ciekawy sposób określa-

³⁴¹ P. Mielko, *A jednak wytrwaliśmy ...*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie ...*, s. 220.

³⁴² P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*

³⁴³ A. H. Kirkor, *Przechadzki po Wilnie ...*, s. 265.

³⁴⁴ W. Puttkamer, *Pielgrzymka ludu litewskiego do Kalwarii pod Wilnem*, „Pamiętnik Naukowo-literacki: Pismo o literaturze, umiejętnościach i sztuce poświęcone”, Wilno 1850, z. 6, s. 150.

nia osób posiadających zdolności wokalne terminami związanymi z kościołem. Świadcstwo temu daje następująca opinia: *Ojciec mój miał dźwięczny głos, ślicznie śpiewał także pieśni religijne, a my wtórowaliśmy mu. Za to we wsi ojca nazywano księdzem*³⁴⁵. Można przypuszczać, że tym osobom przekazywano pewne funkcje w kościele.

Jak widać z tego krótkiego przeglądu, początki pieśni polskiej na Wileńszczyźnie związane ze śpiewami religijnymi odnieść można do połowy XVI wieku, jednak decydujące znaczenie miał dla nich wiek XVII za sprawą ówczesnego szkolnictwa (istotna rola ośrodków jezuickich, w tym Akademii). XVIII w. był już epoką, w której polskojęzyczna pieśń religijna stanowiła główną część repertuaru kościelnego w Wilnie, a społeczność katolicka na tym terenie zaczęła wyrażać swe uczucia religijne w języku polskim. Wzorce religijne i kulturowe stolicy W. Ks. Litewskiego były przejmowane w tym czasie przez dwory oraz okolice szlacheckie w najbliższym otoczeniu miasta, a wyraźne już lokalne preferencje muzyczne (dotyczące nie tylko materiału dźwiękowego, lecz również manieri), jak również sam język, torowały w świadomości odbiorców litewskich drogę dla nowego rodzaju repertuaru świeckiego.

3.2. Początki repertuaru świeckiego na Wileńszczyźnie

O ile dla repertuaru religijnego i jego rozpowszechniania na Wileńszczyźnie można z pewną dokładnością ustalić daty, o tyle trudno jest na podstawie obecnego stanu badań stwierdzić, kiedy utrwalił się tam repertuar świecki w języku polskim. W świetle działalności folklorystycznej ośrodka wileńskiego w początkach XIX w. można podejrzewać, iż pieśni świeckie w języku polskim należały już w tym okresie do dobrze znanych i powszechnie śpiewanych (nikt z przedstawicieli inteligencji nie wspominał o innym rodzaju repertuaru na omawianym terenie). Ten pośredni dowód przeprowadzam, zgadzając się w pełni ze stwierdzeniem A. Czekanowskiej, utrzymującej, iż: *Badacze i artyści tamtego czasu, żyjąc w naturalnym i niezdezintegrowanym jeszcze środowisku, nie doceniali wagi otaczających ich produktów, które były dla nich jak woda i sól tej dawnej ziemi, i że dokumentowali głównie to, co było dla nich odmienne i osobliwe*³⁴⁶. Stąd brak jest publikacji przedstawiających folklor okolic Wilna, nie brak zaś w periodykach wileńskich materiałów litewskich i białoruskich z terenów dość odległych od stolicy dawnego księstwa.

Jak należy przypuszczać, aktywność salonów wileńskich przyczyniła się natomiast do rozpowszechnienia się publikowanych w dobie romantyzmu pieśni polskojęzycznych, zwłaszcza w opracowaniach na fortepian. Wzorem salonów wileńskich szły – choć według nieco innych mechanizmów wskazanych w poprzednim rozdziale – dwory podwileńskie. Recepcja pieśni polskiej przez okolice szlacheckie i wieś była już inna.

³⁴⁵ P. Mielko, *A jednak wytrwaliśmy ...*, s. 228.

³⁴⁶ A. Czekanowska, *W poszukiwaniu tożsamości źródła ...*, s. 526.

Podróżujący w 1857 r. Wilią Konstanty hr. Tyszkiewicz wskazywał, iż wpływając na określony przeze mnie jako Wileńszczyzna teren spotykamy już język polski jako powszechnie znany: *Na prawym brzegu narzecze rusińskie ustaje prawie, a język polski staje się przeważnym. Tutaj każdy włościanin mniej czy lepiej go umiejący sili się, aby z przybywającym mówić po polsku, zawsze kaleczoną mową, albowiem do akcentu litewskiego nawykli, przeciągle i śpiewając polską mowę kaleczą niemilosiernie*³⁴⁷. Właśnie mieszkańcy tego terenu, a szczególnie zamieszkujący osady wzdłuż głównych szlaków komunikacyjnych, w tym czasie przyjęli pieśń polską. Tyszkiewicz scharakteryzował to w sposób następujący: *Dalej piosnki ludowe śpiewanemi są w języku polskim, rzadko bardzo z litewską spotkać się można, kiedy o parę mil dalej, w głąb kraju, wszędzie litewska Dajnos słyszeć się daje*³⁴⁸.

Ten sam autor wskazuje na różnice pomiędzy podejściem do repertuaru i wykonania właściwego szlachcie zaściankowej i włościanom. W szlacheckiej okolicy Karmazyniszki zanotował mianowicie, że *nie wszystkie z pieśni dyktowanych tutaj były pieśniami czysto ludowymi, temi właśnie, które tak wybitnie malują obyczaje i charakter ludu miejscowego. Śpiewane przez szlachcianki, co się zwykle wstydzą wszelkiej styczności i podobieństwa z życiem i obyczajami włościan naszych, były po większej części piosnkami zachwyconemi z innych sfer towarzystwa, były przekreconemi i pokaleczonemi mazurkami z wesołego Mazowsza i Podlasia*³⁴⁹. Trzeba jednak zauważyć, iż było to jeszcze w przededniu wielu najistotniejszych przemian społeczno-ekonomicznych na wsi podwileńskiej, które w przyszłości w znacznym stopniu spowodowały zniwelowanie różnic pomiędzy szlachtą i chłopami.

Wpływ szlachty zaściankowej na przyjęcie repertuaru polskiego na Wileńszczyźnie musiał być ogromny. Czynniki mające istotne znaczenie dla tego procesu to po pierwsze duża mobilność przedstawicieli szlachty, po wtóre – ich otwartość na nowinki (zwłaszcza pochodzące od warstw wyższych), w końcu – zupełny brak zainteresowania kulturą zastaną na tych ziemiach. Świadectwo temu daje następująca opinia Tyszkiewicza: *We wszystkich niemal zaściankach po obu stronach Wiliji położonych, od Wilna aż do miejsca, gdzie w tej chwili jesteśmy [wieś Grabiały – przyp. T.N.], mieszka czynszowa szlachta, która jako nie mająca ziemnej własności, zwykle u nas koczujące życie prowadząc, z miejsca na miejsce się przenosi (...), przenosząc się bezustannie nigdzie się nie wcielają w życie ludowe, ani się ściśle kojarzą z miejscowemi zwyczajami, lecz z każdej strony, w której szczęścia poprobowali, zachwytyjąc po troszę, tworzą jakąś chaotyczną całość, która według ich wyobrażeń znajomością świata się nazywa*³⁵⁰. Podobna w wydźwięku, lecz nieco inna pod względem stosunku do lokalnych zwyczajów, jest kolejna opinia tego podróżnika: *Mazurki i krakowiaki podlaskie śpiewała najwięcej owa młoda mężatka, co strojem prostym wiejskim podobna do reszty swego towarzystwa w Karmazynku, akcentem koronnym, który się co chwila w jej mowie przebijał, od nich się całkiem różniła. – Rodem z Warszawy, była ona*

³⁴⁷ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi ...*, s. 160.

³⁴⁸ *Ibidem*, s. 320.

³⁴⁹ *Ibidem*, s. 218.

³⁵⁰ *Ibidem*, s. 221.

żoną stangreta księcia Giedrojcia, od lat kilku w tych okolicach zamieszkała. Przez ciągłą styczność z tutejszym ludem, przez zmieszanie się codzienne z ich obyczajami, warszawianka sprostaczała i połowę już koronnego języka utraciła³⁵¹.

Należy więc sądzić, że choć sam język polski, preferencje polskiego repertuaru pieśniowego oraz charakterystyczne dla niego cechy stylistyczne przeszły na wieś podwileńską ze stolicy Wielkiego Księstwa oraz dworów szlacheckich, to jednak rozprzestrzenienie zasadniczej części repertuaru pieśniowego w języku polskim przypisać należy drobnej szlachcie zamieszkującej liczne okolice w najbliższym otoczeniu Wilna i głównych szlaków handlowych.

Tak więc powstaje pytanie: co składało się na wspomniany repertuar owego czasu? Częściowej odpowiedzi na nie udzielił w ostatniej ćwierci XIX w. Zygmunt Gloger, który we wsi Dajnowa odnalazł 75% wątków tematycznych i muzycznych (*sic!*) spisanych przez siebie wcześniej na Podlasiu i Mazowszu *lubo z bardzo charakterystycznymi odmianami*³⁵². Co więcej, wykonawcy uznawali już wówczas te pieśni za dawne, śpiewane przez matki i babki. Tyszkiewicz z kolei prezentuje teksty 34 pieśni zapisanych w terenie w języku polskim (które zapewne odnalazł też Gloger), a wśród nich: *Matka syna wypuszczała; Siadaj Marysiu; Stoi jawor przy drodze; Tuman, tuman na dolinie i Ty pójdziesz górą*. Pieśni te figurują również w zbiorach J. Mincewicza i M. Krupowies. Podczas badań terenowych napotykałem na nie również ja, dla moich informatorów była to już jednak pradawna spuścizna.

3.3. Zachowanie spuścizny muzycznej

Stan zachowania muzyki wokalne jest o wiele lepszy aniżeli muzyki instrumentalnej. Głównym tego powodem jest szersze upowszechnienie śpiewu. Do dziś każdy ze starszych mieszkańców Wileńszczyzny potrafi przypomnieć sobie kilka pieśni. Niemniej trudno jest mówić o powszechnym i spontanicznym muzykowaniu, co raczej dotyczy sąsiedniej Białorusi. Za dobrego uchodzi już śpiewak będący w stanie przytoczyć z pamięci kilkanaście pieśni, co w warunkach innych regionów uchodziłoby raczej za wynik mierny. Dodatkowo stwierdzić należy, iż informatorzy z reguły posiłkują się zeszytami, w których odręcznie notują znany sobie repertuar. Do zachowania i przypominania pieśni uznawanych przez społeczność polską na Wileńszczyźnie przyczyniają się również zespoły śpiewacze działające przy ośrodkach kultury.

Moimi informatorami w zakresie pieśni byli w zdecydowanej większości ludzie starsi, należący do zespołów śpiewaczych w różnych częściach Wileńszczyzny, a także inne osoby uchodzące w swoim środowisku za dobrych śpiewaków. Ponadto zadawałem pytania dotyczące żywotności repertuaru regionalnego przypadkowo poznawanym przedstawicielom średniego i młodszego pokolenia.

³⁵¹ *Ibidem*, s. 218.

³⁵² Za: J. Damrosz, *Sylwetka naukowa Michała Federowskiego*, w: M. Federowski, *Lud białoruski na Rusi Litewskiej*, t. 7, *Suplement do t. 5 i 6*, Warszawa 1969, s. 69.

Interesujący pozostaje fakt, iż kultura wokalna jest domeną kobiecą. Kobiety stanowią większość uczestników zespołów folklorystycznych. Kobiety też były w przeważającej mierze moimi informatorami terenowymi. Jak się wydaje, nie wynika to wyłącznie z faktu, iż średnia długość życia kobiet jest wyższa aniżeli średnia długość życia mężczyzn. O ile za zdecydowanie wspólny dla obydwu płci uznawano repertuar pieśni religijnych (w tym pieśni pogrzebowych), pieśni zwyczajów dorocznych (kołęda, karnawał, życzenia wiosenne) oraz powszechnych, o tyle pieśni liryczne (w tym kołysanki, pieśni *sieroce* i miłosne) oraz reminiscencje repertuaru obrzędowego (pieśni weselne) wykonywały wyłącznie kobiety. Indagowani przeze mnie mężczyźni nie znali lub nie chcieli wykonywać wskazanego powyżej repertuaru „kobiecego”, wykazując z kolei skłonność do pieśni związanych z zabawą (bardzo często pieśni obsceniczne, głównie przyśpiewki, nazywane pieśniami *szutkimi* lub też *barbotkami*)³⁵³, służbą wojskową (żołnierskie, rekruckie, patriotyczne) oraz wykonywanym zawodem. Wyniki badań zdają się wskazywać, iż zaobserwowana sytuacja wynika zarówno z odmiennej konstrukcji psychicznej przedstawicieli obydwu płci, różnicy doświadczeń życiowych, jak też wyjątkowej roli kobiet w odniesieniu do głównych elementów cyklu obrzędowego.

Wskazałem już rolę, jaką w rozpowszechnieniu polskiego repertuaru pieśniowego na Wileńszczyźnie odegrała szlachta. Szczegółowo omówione zostało również znaczenie środowisk miejskich. Warto jednak zadać pytanie, czy na Wileńszczyźnie status społeczny informatora ma znaczenie dla jego repertuaru i stylu wykonania oraz czy w repertuarze pieśniowym odnajdujemy rezonans rozwarstwienia społecznego. M. Krupowies, autorka monografii pieśni polskich na Litwie, próbuje dokonać pewnego rozgraniczenia pomiędzy reprezentantami różnych warstw społecznych: szlachtą, chłopami ze wsi *światłych* (wyłączne posługiwanie się językiem polskim), *światlejszych* (język polski tylko w kontaktach zewnętrznych) i *ciemnych* (w których mieszkają *mużyki*, *chamy*, mówiący *po prostu*). Tak przedstawiony obraz pozostaje w sprzeczności z innym stwierdzeniem tej autorki, iż *nie da się rozgraniczyć dokładnie repertuaru szlacheckiego od chłopskiego. Można tylko zauważyć pewne tendencje*³⁵⁴, choć widać, że nawet do takiej konkluzji dochodzi się z trudem. Wszak chłopstwo przejmowało repertuar od szlachty. Czy wobec tego można dokonać jakiegokolwiek podziału? Nie wolno też zapominać o przemianach społecznych spowodowanych przez uwłaszczenie chłopów w II poł. XIX wieku, zmiany podczas I i II wojny światowej, przesiedlenia w głąb ZSRR, pierwszą i drugą repatriację, dwudzieścia lat *polskich czasów* oraz blisko pięćdziesiąt lat *sowieckich czasów*. Wszystkie te wydarzenia silnie sprzyjały zacieraniu się różnic klasowych w społeczności polskiej na Wi-

³⁵³ O tym samym zdają się świadczyć przekazy O. Kolberga z jego badań terenowych na Litwie – w tomie poświęconym ziemiom Wlk. Ks. Litewskiego podał kilka przykładów pieśni obscenicznej, których wykonawcą był szlachcic podwileński, niejaki Walicki (zob. O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 53, *Litwa ...*, s. 349–350).

³⁵⁴ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 86, zob. też s. 45–47 oraz 82–92.

leńszczyźnie, jakkolwiek pewne tendencje przeciwstawne wciąż można zaobserwować. Zaznacza się to również pod względem muzycznym.

Dla okolic szlacheckich oraz znajdujących się w ich pobliżu wsi *światłych* znamienne jest kultywowanie repertuaru polskiego ze szczególnym uwzględnieniem tematyki patriotycznej (pieśni patriotyczne, legionowe, mówiące o polskości czy zawierające polskie akcenty w wyrażeniach takich, jak: *Polacy jechali; Cztery mile za Warszawą* itp.). Dla repertuaru tego typowe jest również negatywne wypowiedzanie się o mieszkańcach wsi *ciemnych*, o których mówi się pejoratywnie, parodiując ich język, np. *tudy-siudy* (Wobale). We wsiach tych z niechęcią odnosi się też do repertuaru litewsko- i białoruskojęzycznego. Chętnie natomiast rozmawia się o Polsce. Przez słowo „Wileńszczyzna” rozumie się tu kraj polski. Okolice te pokrywają się z wyznaczonymi ośrodkami szlacheckimi oraz terenami do nich przyległymi. Są to obszary leżące na północ i zachód od Wilna, a także okolice Butrymań-Ejszyszek.

Mieszkańcy wsi *światlejszych* nie reprezentują już tak jednoznacznie „polskiego” punktu widzenia, są otwarci na szerszy repertuar. Chętnie wykonują pieśni białoruskie, rzadziej litewskie. Z kolei mieszkańcy wsi *ciemnych* nie odnoszą się z sentymentem do pieśni patriotycznych, które można tam zanotować niezmiernie rzadko. Mieszkańcy tych wsi chętnie jednak wykonują repertuar białoruskojęzyczny³⁵⁵. Wsie *światlejsze* to okolice na południe i wschód od Wilna, a wsie *ciemne* to tereny Turgieli, Solecznik i Dziwieniszek.

Uporządkowanie tego materiału i jego ocena pod względem muzycznym dostarcza sporo trudności. Składa się na to wiele przyczyn, m.in. różnorodność uwarunkowań etnicznych (pieśni polskie, litewskie, białoruskie, rosyjskie, a w pewnym stopniu także ukraińskie, żydowskie, tatarskie i karaimskie) oraz społecznych (pieśni wiejskie i miejskie), przy jednoczesnych wyraźnych kontaktach pomiędzy tak wyróżnionymi grupami. Trudno mówić o jednoznacznych postawach klasowych i klasowym rozróżnianiu repertuaru, a raczej o lokalnych preferencjach repertuarowych mających swe źródła w liczebnej przewadze przedstawicieli tej czy innej grupy. Niemniej jednak preferencje te korespondują z postawami społecznymi (w tym tożsamością etniczną) mieszkańców omawianych obszarów.

3.4. Język pieśni

W trakcie wywiadów terenowych informatorzy niemal z reguły wykonują pieśni wyłącznie po polsku, bez względu na to, czy osobą przeprowadzającą wywiad jest ktoś z Wileńszczyzny czy spoza jej obszaru (z *Polski*). Dopiero po dłuższych namowach i po wysłuchaniu licznych komentarzy informatorów w rodzaju: *polskie pieśni musi ładniejsze, kulturalniejsze, ruskie proste* wykonawcy decydują się na prezentację pieśni w języku *prostym* (dialekcie języka białoruskiego) lub czasami rosyjskim³⁵⁶. Repertuar ogranicza się wtedy zazwyczaj do pieśni

³⁵⁵ Zob. W. Piłat, *Kulturotwórcza rola folkloru białoruskiego na Wileńszczyźnie ...*, s. 136–139.

³⁵⁶ *Ibidem*, s. 136–146.

zartobliwych lub obscenicznych (daje się wyczuć mocny opór przed śpiewaniem tych ostatnich, nie mówiąc o ich zarejestrowaniu). Do zupełnych wyjątków należy wykonanie pieśni litewskich (wykonawcy na ogół twierdzą, że ich nie znają). Dlatego też można zaryzykować tezę, iż język pieśni Wileńszczyzny jest na ogół tożsamy ze scharakteryzowaną przez Zofię Kurzową gwara północno-kresową. W tekstach pieśni odnajdujemy większość charakterystycznych cech tej gwary³⁵⁷, tak więc:

- brak kategorii męskoosobowości,
- występowanie końcówki *-lam, -łaś* dla czasowników rodzaju męskiego i żeńskiego, tłumaczone akaniem lub wpływem języka litewskiego, w wyniku czego czasowniki te mają jedną końcówkę, np.: *szedłam, szedłam wolnym krokiem* (lit. *as ejau* – „*asz ejaj'*”). Cechami charakterystycznymi są też: nadużywanie zaimków osobowych połączone z brakiem końcówek osobowych w czasownikach czasu przeszłego, np. *gdzie ty była, tam i ja był* oraz liczne odstępstwa od akcentu paroksytonicznego, np. *kiedy śpiesz ocknij się, do nas odezwiij się*.

Do cech bardzo znamienych należą też: tzw. akanie, czyli przejście nieakcentowanego *o* lub *e* w *a* (np. *gospodyni nasza niesie wódki flasza*); zachowane *ł* przedniojęzykowożebowe; zachowane dźwięczne *h*; realizowanie zmiękczonego *l* we wszystkich pozycjach, realizacja szeregu *ś, ź, ć, dź* jako zmięczonych *s', z', c', dz'*. Ponadto liczne lituanizmy i białorutenizmy w leksyce, np. *przyjedzie do domu raguci* [z lit. *sanki*] *złamane, aleb takich chłopców w rojsty* [z lit. *bagna*] *wyrzucata, zakochał się ten niehodziaj* (z biał. *łajdak*) *we mnie*.

Większość powyższych cech jest wynikiem wpływu języka białoruskiego, języka rosyjskiego i języka litewskiego na język polski w okresie kształtowania się gwary północnokresowej.

Język *prosty* na Wileńszczyźnie jest, jak wspomniałem, dialektem języka białoruskiego z dużymi wpływami języka polskiego i litewskiego. Jego elementy dość łatwo dają się wychwycić nawet przez słuchacza niemającego przygotowania językoznawczego. Są drobne różnice w odmianach języka *prostego* funkcjonującego w poszczególnych wsiach, dlatego trudno mówić o jednym, konkretnym języku.

Warto wspomnieć wreszcie o pojawiających się w tekstach pieśni elementach języka typowego dla okolic szlacheckich (głównie form grzecznościowych), np.:

*Ani siadaj, ani gadaj,
Ani zalecaj się,
Ja nie pójdę za acana,
Nie oglądaj się ...*

*Ty pan Jan, ty pan Jan,
A ja panna Anna ...*

³⁵⁷ Zob. Z. Kurzowa, *Język polski Wileńszczyzny ...*

3.5. Pieśni i ich rodzaje

Autorką jedynej dotychczasowej klasyfikacji pieśni na Wileńszczyźnie jest Maria Krupowies³⁵⁸. W swej antologii pieśni polskie podzieliła na trzy grupy:

I. Pieśni obrzędowe.

II. Pieśni powszechne.

III. Pieśni pogranicza: polsko-białoruskie, polsko-litewskie.

W **grupie pierwszej** wydzielono następnie: pieśni wielkanocne (*tałymki*), pieśni dożynkowe (jeden wątek z licznymi wariantami) oraz pieśni rodzinne – weselne (kolejność ustalona zgodnie z etapami wesela). W **grupie drugiej** umieszczono ballady, pieśni historyczne, żołnierskie, społeczne, zalotne, miłosne (podzielone wewnętrznie wg takich sytuacji, jak: przyjazd, zaloty, strata wianka itp.), a następnie pieśni rodzinne, kołysanki, żartobliwe oraz przyśpiewki. **Grupa trzecia**, nietworząca żadnego gatunku, została przez autorkę wyróżniona na podstawie *specyfiki funkcjonowania tekstów należących do różnych grup treściowo-funkcyjnych w sytuacji kultury pogranicza*³⁵⁹.

Jak wynika z powyższego zestawienia, autorka pozostaje wierna klasyfikacji Kolberga³⁶⁰, w kręgu której tkwią też monografie regionalne realizowane przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Nową jakością, niemieszczącą się w tej tradycji, są pieśni z grupy trzeciej, określane przez M. Krupowies jako pieśni pogranicza. Kryterium rozróżnienia stanowiły w tym przypadku język i kultura („kultura pogranicza”), co jednakże wykracza daleko poza wywodzący się z Kolbergowskiego *Ludu ...* podział funkcjonalno-tematyczny. Ta propozycja wydaje się być dyskusyjna wobec regionu, który jest właściwie jednym wielkim tygłem kulturowym, w którym stapiają się elementy litewskie, białoruskie, polskie, rosyjskie, choć przecież także ukraińskie, karaimskie, tatarskie i żydowskie. Dynamizm interakcji pomiędzy elementami różnych tradycji jest tym większy, im trudniej wytyczyć ściśle granice osadnicze. Wszak na tym terenie od wieków kultury te sąsiadują ze sobą w obrębie jednego miasta, wsi czy nawet ulicy. Pod względem

³⁵⁸ Wspomnieć jednak należy o układzie śpiewnika *Pieśni Wileńszczyzny* (Olsztyn 1992). J. Mincewicz zamieszczone w śpiewniku pieśni podzielił na cztery grupy: I. Pieśni liryczne, II. Pieśni weselne, III. Pieśni żołnierskie i wojenne, IV. Pieśni humorystyczne i różne. Fakt, iż autor świadomie zrezygnował z publikacji wielu pieśni (niepełność repertuaru), jak również funkcja samej publikacji (a tym samym i utylitarny charakter podziału) sprawiają, iż nie podejmuje dyskusji z zaproponowanym podziałem. Warto jednak podkreślić, iż określenia dla trzech ostatnich grup pieśni użyte przez wilnianina J. Mincewicza korespondują z określeniami uzyskanymi przeze mnie podczas wywiadów terenowych.

³⁵⁹ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 65.

³⁶⁰ Zob. O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, Wrocław 1961–1985, t. 1–59. O wpływie klasyfikacji Kolbergowskiej na późniejsze pokolenia badaczy polskiej tradycji muzycznej, jak również konsekwencji tego – pozostawieniu na marginesie zainteresowań badawczych terminologii ludowej – pisze J. Stęszewski w artykule *Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych ...*, s. 41.

etno-geograficznym niewątpliwie istotna stała się północno-zachodnia rubież regionu (przyległa do obszaru litewskojęzycznego) oraz granica południowo-wschodnia (z Białorusią). Ale Litwini, Białorusini, Rosjanie i przedstawiciele innych narodowości sąsiadują z Polakami niejednokrotnie przez płot i miedzę, korzystając ze wspólnej kultury oraz wnosząc do niej własne elementy.

Ponadto wskazać należy, iż w języku społeczności polskiej na Wileńszczyźnie obecne są rozliczne lituanizmy i rutenizmy. Na różną skalę występują one w pieśniach. Powstaje więc pytanie, czy w takim wypadku za piosenki pogranicza uznamy tylko te, które posiadają kilka wersów w języku litewskim lub białoruskim, czy też te, które zawierają niektóre słowa z innego języka, np. *ragucie* i *rojsty* czy *szlapa* i *sztany*. A wreszcie, jak sklasyfikować te, które przyjmują tylko gramatykę innych języków? Jak w końcu potraktować oddziaływanie elementów litewsko-białoruskich na muzyczne cechy pieśni np. o charakterystycznym siedmiomiarze, z typową kadencją, wielogłosem czy litewskimi cechami wykonawczymi? Uważam, że traktując wszystkie wymienione czynniki jako istotne elementy kultury omawianego pogranicza, należy stwierdzić, że całość repertuaru wokalnego mieści się w grupie „pieśni pogranicza”. Przyjęte przeze mnie kryterium orientacji wg własnych odczuć mieszkańców przyczynia się do krytycznej oceny tej odgórnie zaprojektowanej klasyfikacji. Zdaję sobie przy tym sprawę, iż autorka rozprawy jest autochtonką bliżej ode mnie związaną z kulturą Wileńszczyzny.

Niesłuszne wydaje mi się także wyłączenie przez autorkę pieśni popularnych (*Trzy kwiatki*; *Ufływa szybko życie*; *Za moją białą chatką*), pieśni legionowych (*Wojenko, wojenko*; *O mój rozmarynie*), przebojów z okresu międzywojennego (*Graj skrzypku, graj*), ballad nowiniarskich (*Promienne słońce*; *Miłość przewycięża*), kołęd i pieśni pogrzebowych. Ze względu na przyjęcie przeze mnie zakresu tematycznego ograniczającego się do tradycji muzycznej oraz określone ramy metodyczne postanowiłem uwzględnić pominięte przez M. Krupowies pieśni, a także te śpiewane przez społeczność polską w innych językach. Odchodzę też od Kolbergowskiego podziału repertuaru wokalnego na rzecz propozycji ustalonej w toku wywiadów terenowych³⁶¹. Zgodnie z przyjętymi kryteriami porządkują repertuar w następujący sposób:

I. Pieśni³⁶² jednoznacznie uwarunkowane przez okoliczność.

1. Kalendarzowe:

- kołedy i pastorałki (24 grudnia – 2 lutego),
- *pieśni* wielkanocne i *łałymki*,
- *klikanie* wiosny,
- *pieśni* żniwne i dożynkowe.

³⁶¹ Takie podejście (poparte materiałem uzyskanym od górali żywieckich i podhalańskich, Kurpiów z Puszczy Zielonej, Sandomierzan, Lasowiaków z Puszczy Sandomierskiej i lubelskich Poborzan) zaproponował J. Stęszewski (*Rzeczy, świadomość i nazwy ...*, s. 39–55).

³⁶² Informatorzy terenowi używali słowa *pieśnia* w miejsce słowa *pieśń*. W liczbie mnogiej, chociaż rzadko po temu była okazja, kilkakrotnie usłyszałem *pieśni*, stąd użycie tego terminu. Warto zauważyć, iż identycznie określali repertuar wokalny informatorzy z terenu Kurpii (zob. J. Stęszewski, *Rzeczy, świadomość i nazwy ...*, s. 43).

2. Obrzędów rodzinnych:
 - *pieśni do wianka* oraz *doślubne*,
 - kantyczkowe śpiewy pogrzebowe,
 - *wyliczania*.

3. Kołysanki.

II. *Pieśni powszechne, wykonywane w określonych warunkach, ale nie-uwarunkowane obrzędowo.*

1. *Miłosne* (wyłączając ballady o tematyce miłosnej).
2. *Długie* (ballady).
3. *Niedoli* (*sieroce, rekruckie, nieszczęśliwych mężatek*).
4. Religijne (poza kołędami, pastorałkami i pogrzebowymi).

III. *Pieśni powszechne nieuwarunkowane przez okoliczności*³⁶³.

1. Wojenne (patriotyczne i żołnierskie).
2. *Szutkie* (*barbołki*).
3. Szlagiery.

Repertuar z grupy **pierwszej** jest dziś stosunkowo najuboższy. W jego skład wchodzi zaczerpnięte z kantyczek oraz modlitewników kołędy, pastorałki, jak też pieśni wielkanocne. W grupie tej znalazły się też *tałymki* i pieśni dożynkowe (podgrupa 1– kalendarzowe).

Jezusa narodzonego
zespół „Sużaniana”

♩ = 120

³⁶³ W podobny sposób badany repertuar muzyczny porządkuje Z. Możejko (*Pies'ennaja kultura Bielaruskawa Pol'es'ja*, Minsk 1971, s. 41–100). Stosowane kategorie są nieco inne: I. Pieśni wykonywane tylko w określonym czasie lub przy określonych okolicznościach (s. 41). II. Pieśni wykonywane przeważnie w określonym czasie lub przy określonych okolicznościach. (s. 82). III. Pieśni wykonywane w dowolnym czasie i w dowolnych okolicznościach (s. 90). Trzeba zauważyć, że analizowany przez Z. Możejko materiał był znacznie lepiej zachowany (zwłaszcza repertuar obrzędowy) i udokumentowany (por. badania prowadzone w latach trzydziestych XX w. zarówno przez badaczy rosyjskich – Z. Ewald, ukraińskich – F. Kolessa, białoruskich – G. Cytowicz, jak i polskich – K. Moszyński, C. Baudouin de Courtenay–Ehrenkreutzowa). Pomimo tego ogólna idea podziału repertuaru wydaje się uniwersalna.

*Jezusa narodzonego wszyscy witajmy,
Jemu po kolędzie dary wzajem oddajmy.*

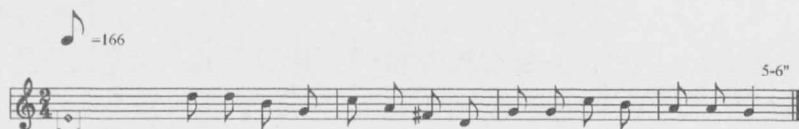
Ref. *Oddajmy wesóło,
Sklaniajmy swe czoło,
Sklaniajmy swe czoło
Panu naszemu.*

*Oddajmy za złoto, wiarę czyniąc, wyznanie,
Że to Bóg i człowiek prawy leży na sianie.*

Ref. *Oddajmy ...*

Łatymka

Wanda Pieślak



1. *Dobry wieczór, panienczko ...*

Ref. *Daj nasz wina zielona.*

2. *Proszę odemknąć okieneczko ...*

3. *My z panienką pogadamy ...*

4. *Kawalera wyswatamy ...*

5. *Nasz kawaler bardzo śliczny ...*

6. *Nie tutejszy, zagraniczny ...*

7. *Sam z Krakowa, koń ze Lwowa ...*

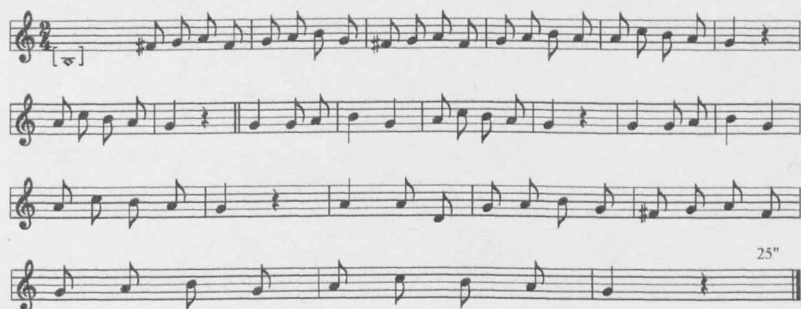
Znaczną część stanowią pieśni obrzędów rodzinnych (podgrupa 2), a szczególnie pieśni: do wianka (*Poprosimy matuli do stołu, daruj mirtu gałązeczke dla młodej*), doślubne i pogrzebowe (w tym *wyliczania*). W grupie tej umieściłem również kołysanki (podgrupa 3). Podstawą zakwalifikowania repertuaru do tej grupy stało się ściśle przypisanie pieśni konkretnym okolicznościom, kontekstowi zwyczajowemu i obrzędowemu, poza którym repertuar ten nie jest wykonywany. Pieśni pogrzebowych, ślubnych i *łatymek* nie wykonuje się bowiem dla celów towarzyskich czy dla umilenia sobie czasu przy pracy. Nie śpiewano też kolęd i pastorałek poza okresem Bożego Narodzenia. Nawet w trakcie wywiadów repertuar ten jest dosyć niechętnie wykonywany. Jak wynika z doświadczeń terenowych, badani łatwo dają się namówić do zaśpiewania tylko niektórych pieśni, jak np. weselnej *Siadaj Marysiu, siadaj kochana*. Ma to miejsce zwłaszcza wśród kobiet zapalonych opowieścią o własnym weselu. W niewłaściwym okresie trudniej już wymusić zaśpiewanie kolędy, pastorałki lub pieśni wielkanocnych – *Aj, toż to nie czas! To i nie śpiewaj!* (okolice Solecznik).

Najwięcej trudności nastęcza namówienie do śpiewania pieśni pogrzebowych. Jedna ze śpiewaczek stanowczo odmówiła mi, twierdząc, iż *Bóg by pokarał, a zmarły obraził s'ia!* (Mickuny). Często też uzyskuje się odpowiedzi wymijające, jak ta: *Wo, i dz'is spiewac' bendziem, bo pogrzeb szykuje s'ie* (Sużany) – choć ani wykonania, ani zaproszenia wówczas nie uzyskałem. Najczęstszym jednak sposobem odmowy było wielokrotne powtarzanie ze zdziwieniem pytania o rodzaj repertuaru, często z dobrotliwym uśmiechem i milczącym zwlekaniem z odpowiedzią.

Siadaj, Marysiu

Wanda Pieślak

 =120



Ref. Już koniki założone
Pod ganeczek podpędzone,
Siadaj, dziewczyna,
Siadaj, kochana.

Jakże ja będą z wami siadała,
Jeśli ja matce nie dziękowała,
Dziękuję, tobie, mama,
Że budziła tyś mnie rano,
Więcej nie będziesz.

Jakże ja będą z wami siadała,
Kiedy ja ojcu nie dziękowała,
Dziękuję tobie, tato,
Że ja żyła w twojej chacie,
Więcej nie będą.

Jakże ja będą z wami siadała,
Kiedy ja siostrom nie dziękowała,
Dziękuję dla was, siostry,
Że nie żyli bardzo ostro,
Więcej nie będą.

*Jakże ja będa z wami siadała,
Kiedy ja braciom nie dziękowała,
Dziękuję dla was, bracie,
Że my żyli w jednej chacie,
Więcej nie będa.*

*Jakże ja będa z wami siadała,
Kiedy ja progom nie dziękowała,
Dziękuję dla was progi,
Że chodzili moje nogi,
Więcej nie będa.*

Skoro zatem badacz ma znaczne kłopoty z wywołaniem takiego repertuaru, to można wnosić, że pieśni te nie egzystują poza przeznaczonym dla nich czasem, co w pełni uzasadnia wydzielenie proponowanej grupy. Repertuar ten został już dosyć szczegółowo omówiony w poprzednim rozdziale przy okazji opisu cyklu dorocznego i cyklu rodzinnego.

W grupie pierwszej umieściłem też kołysanki, które pomimo tego, że nie należą do zwyczajów dorocznych ani obrzędów rodzinnych, są przypisane do sytuacji opieki nad dzieckiem i relacji opiekun (matka, babka, piastunka) – dziecko. Znakomitym świadectwem tego jest fakt, iż jedna z informaterek zdecydowała się je wykonać wyłącznie w następującej sytuacji – wzięła na ręce swego półtorarocznego wnuka, bo *bez dziecka i nijak spiewac'* (Rudomina).

Kołysankami Wileńszczyzny zajęła się jeszcze w okresie międzywojennym M. Znamierowska-Prüfferowa, która pisała: *A kołysanki usłyszysz śpiewane, nucone i szeptane dzieciom przez staruszki, które, jeśli pochodzą ze wschodnich powiatów, wplotą niejednokrotnie elementy białoruskie*³⁶⁴. Podała też kilka zapisanych przykładow, na podstawie których można wyróżnić kilka wątków tematycznych:

a) wątki wzywające opieki niebieskiej nad dzieckiem:

*Luli dziecko małe,
Panu Bogu chwala,
Aniołowi Stróżowi
I Mateńce Boskiej.
Luli-luli dziecie, spać,
A ja bende kołychać.
Aniele Stróżu, pilnuj,
Święty Józefie, piastuj,
Wszyscy Święci, przybońdźcie,
Dzieciątku snu dodajcie*³⁶⁵.

³⁶⁴ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 212.

³⁶⁵ *Ibidem*, s. 212. Zob. też: M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 98, nr 196 A i B, nr 197.

b) wątek z przygodami kotka:

Kołysanka

Maria Taraszkiewicz

♩ = 75

*A-a-a kotki dwa,
 Szare-bure obydwu,
 Nic nie bendziem robili,
 Tylko... Edwina bawili.
 Jeden kotek szary,
 Drugi kotek bury,
 Jeden pobiegł do lasu,
 Narobił tam hałasu,
 Drugi biegł po dachu,
 Zgubił butki ze strachu.
 Biegały po sieni
 I szukały pieczeni.
 Jeden szary, drugi bury,
 Aż obydwu hyc do dziury.
 A-a-a kotki dwa,
 Szare-bure obydwu.*

*Baju, baju bajeczka,
 Palit piesek fajeczka,
 a kotka papierosy
 I spalili nosy.
 Pobiegli do lasu
 I narobili hałasu³⁶⁶.*

³⁶⁶ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 212.

Luli, luli,

Paszoł kot pa duli

I kotka po popki

I odmroziła łapki.

Małomu dziciaci

Trzeba spahadaci,

Paścielku pastaci

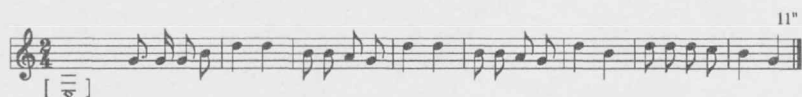
I spaćki pałazyć,

I dziacia kałychać,

Luli-luli-luli.

c) wątek z kurami lub gęśmi:**Kołyśanka**

Jadwiga Naruszewicz

**Luli, luli, luli,**

Przylecieli kury,

Siendli na waroty

U czerwona boty.

Luli, luli, luli

Naleciały kury,

Sieli na warotach

U czerwonych botach.

Przelecieli kury,

Sieli na waroty,

Zaczeli sakotac,

Trzeba im jeść daci,

Garochu i gryki,

Czerewiki

I bobu karobu,

I jaczmienu zmieniu,

I awsa kałybielu,

Wot kury padajutsia.

Luli, luli, spać,

Adna mama,

A bat'kau piać.

Luli, luli, kocie,

Nie śpij przy robocie,

Śpij u kołybieli

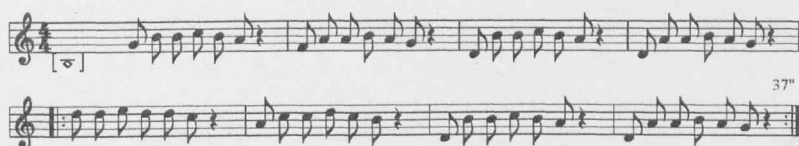
Na białej pościeli.
Luli, luli koty dwa,
Szare bure obydwu,
Dajcie katu boty
Szancowej raboty,
Katku boty mały,
Łapki połamali ³⁶⁷.

d) wątek rodzinny:

Kołysanka

Maria Taraszkiewicz

♩ = 78



Oj lulu, oj lulu,
Pamiętaj mój królu,
/Oj lulu, oj lulu,
Pamiętaj, mój królu,
Pamiętaj o matce
W radości i bólu. / x 2

C'uc'i, c'uc'i, l'ul'i,
przy piecy na murku,
mama kołysze,
tata w Peterburgu.
Ej, c'uc'i, l'ul'i,
przy piecy na ławie
mama kołysze,
tata u Warszawie ³⁶⁸.

e) wątek o „baju”:

Chadziu baj pa ścianie,
Pytajetsa, czy bajać czy nie?
Baj.
Chadziu baj pa ścianie
U czerwonym kaftanie,

³⁶⁷ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 213–214. Zob. też: M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 99, nr 200 i 201.

³⁶⁸ *Ibidem*, s. 98, nr 198.

Pytajetsa, bajać czy nie?

Baj.

Chadziu baj pa ścianie,

Załatyje sztany,

Usim nasiu kaftany,

Pytajetsa, bajać czy nie?

Baj.

Chadziu baj pa ścianie,

Zieloneja szlapa na haławie

I pytajetsa, czy bajać czy nie?

*Baj*³⁶⁹.

Pieśni grupy drugiej wskazują na charakter przejściowy, gdyż mogą być wykonywane w pewnej sytuacji obrzędowej, zwyczajowej lub innej, ale nie są dla tych okoliczności wyłączne (mogą również być wykonane dla umilenia sobie pracy lub czasu wolnego). I tak podczas przyjęcia weselnego może być (choć nie musi) wykonywany pewien zasób repertuaru, który informatorzy wiążą z weselem, wskazując jednocześnie, iż pieśni te mogą zaistnieć również przy innych okazjach czy nawet bez specjalnej okazji. Mogłyby więc funkcjonalnie należeć i do grupy pieśni obrzędowych, i powszechnych. Jednak w moim przekonaniu przyporządkowanie tych pieśni do którejkolwiek z tych kategorii byłoby nadużyciem. Dlatego więc postanowiłem wyróżnić grupę pieśni powszechnych wykonywanych w określonych warunkach, lecz nie determinowanych obrzędowo.

Istnienie tej grupy wiąże się z charakterystycznym dla Wileńszczyzny dość swobodnym podejściem do wyboru repertuaru. Co więcej, można przypuszczać, iż w chwili zaniku (wskutek przyjęcia od szlachty polskojęzycznego repertuaru i odrzucenia własnej spuścizny) tradycyjnych litewsko- i białoruskojęzycznych pieśni obrzędowych, omawianej społeczności zabrakło zwyczajów będących kołem napędowym i motorem życia społecznego (E. Hobsbawm). Najprawdopodobniej w oczach zachowawczej społeczności wiejskiej luki tej nie zapełniała szczątkowa przeciw obrzędowość szlachecka, sprowadzająca się dosłownie do kilku pieśni. Wobec tego samoistnie i niezależnie od siebie lokalne wspólnoty próbowały „wynaleźć” na własny użytek nowy repertuar obrzędowy. Ich aktywność zmierzała w dwóch kierunkach: albo wspominanej przez M. Krupowies praktyce tłumaczeń repertuaru litewsko- lub białoruskojęzycznego³⁷⁰ na język polski, albo przypisywaniu funkcji obrzędowych (szczególnie obrzędu weselnego) poznanym polskojęzycznym pieśniom powszechnym i religijnym. Stąd z jednej strony wśród pieśni weselnych odnajdujemy pieśni z takimi incypitami, jak *Przyjechał i drużby – machl'ary i Oj, ty chmielu, bujnaje zielja*, a z dru-

³⁶⁹ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 213–214.

³⁷⁰ Moim zdaniem, dotyczy to części repertuaru zawartego w wyróżnionej przez autorke grupie III (pieśni pogranicza) oraz grupie I (pieśni obrzędowe) – zob. M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 70–73, 99–100).

giej zaś pieśni powszechne i religijne zwyczajowo śpiewane przed ślubem, takie jak: *W zielonym gajku* lub *Serdeczna matko, opiekunko ludzi*³⁷¹. Jak się wydaje, trudność w dokonaniu tłumaczeń z języka litewskiego i białoruskiego sprawiła, że tego rodzaju pieśni nie upowszechniły się i nie są współcześnie często wykonywane. Stabilizować się natomiast zaczęła rola pieśni, których treść przynajmniej w pewnym stopniu przystawała do okoliczności. W konsekwencji wyłoniła się grupa pieśni, łatwa do wychwycenia współcześnie, których elementy dostosowane są do stałych momentów weselnych i z tej racji w różnych częściach Wileńszczyzny na różny sposób są stosowane. Może ich rola była kiedyś większa, może właśnie ta grupa pieśni (powszechnych i religijnych) wpłynęła na swobodniejszy stosunek mieszkańców wsi podwileńskich do repertuaru obrzędowego.

Do tego repertuaru należą pieśni określane przez moich informatorów jako *miłosne*, poruszające zazwyczaj w kilku zwrotkach – tematykę przekomarzania, zazdrości, niepokoju o bliską osobę lub przejawiające ironię wobec niej, a także tęsknotę za ukochaną osobą, niepewność losu w miłości czy w końcu opisujące stratę wianka (np. *Ostatni już wieczór naszego kochania* lub *W zielonym gajku skowroneczek nuci*). Rolę repertuaru weselnego mogą pełnić również – choć nie tak często – *pieśni długie*, a zwłaszcza te referujące opowieść o nieszczęśliwej miłości³⁷².

Termin *pieśni długiej* odnosi się na Wileńszczyźnie przede wszystkim do ballad i pieśni historycznych. Wśród ballad odnajdujemy zarówno dotyczące nieszczęśliwej miłości, zakończone śmiercią jednego lub obojga kochanków (*Żegnał góral swą góralkę; Jaś na wojnie wojuje; Drzemał Jasiek na murawie; W pogodny wieczór s'świętego Jana; Promienne słońce; Miłość przezwyjęża*), jak również ukaranej zbrodni (*Na Podolu biały kamień; Pod Warszawo nowina, pani pana zabiła, Jaś koniki poił; Kas'a woda brała*). Nie brak też ballad literackich do słów Władysława Syromkomi czy Teofila Lenartowicza (*Czarny kruk; Rosta kalina; Chciało się Zosi jagódek*), co nie dziwi, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że środowiskiem rozpowszechniającym w przeszłości repertuar wokalny był krąg szlachecki.

Natomiast wśród pieśni historycznych wyróżnić można trzy wątki tematyczne: wojny z Turkami (np. znana powszechnie w całej Polsce *Pod Kamieńcem*,

³⁷¹ Podobne zjawisko obserwujemy na Grodzieńszczyźnie, gdzie rozwarstwienie na *szlachtę* i *mużyków* jest wciąż aktualne. Tamtejsza szlachta w swoim repertuarze obrzędu weselnego dysponuje niemal wyłącznie pieśniami religijnymi, choć w zakresie innego repertuaru zdarzają się dosłowne tłumaczenia (zob. R. Banasińska, *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 31).

³⁷² Problem *pieśni długiej* w społeczności polsko-białoruskiego pogranicza był szczegółowo rozpatrywany przez M. Mańkę-Steciuk w pracy *Pieśń długa czy pieśń miłosna na Podlasiu* (praca magisterska, Instytut Muzykologii UW, 1997). We wnioskach końcowych (s. 64) autorka utożsamiła *pieśń długą* z pieśnią miłosną, ze względu na występującą w nich tematykę. Słuszny ten wniosek w moim odczuciu wymaga jednak dookreślenia – tematyka miłosna ujęta w dłuższą formę epicką posiada niemal zawsze nieszczęśliwe zakończenie. Tematyka miłosna może być ujęta w krótsze formy muzyczne, które przez samych informatorów terenowych (jak ma to miejsce na Wileńszczyźnie) określane bywają jako pieśni miłosne.

pod Podolskim), okres zaborów (wykorzystujące symbolikę grobowców, rycerzy, np. *Gdy po trzech latach z wojny powracalem* i *Nad brzegiem Niemna żal'em s'c'is'nionym*) czy w końcu pieśni dotyczące I i II wojny światowej (1914 *całen krwiom zał'any*; *Ach, mój Boże, jakie ciężkie czasy*). Ten repertuar o wyraźnych nawiązaniach do wydarzeń historycznych wskazuje na okres polskiej dominacji kulturalnej i działalności polskich szkół. Ważnym elementem są też ballady rosyjskie (wykonywane w jęz. rosyjskim, jak i tłumaczone na jęz. polski), przyniesione tu zapewne przez powracających ze służby wojskowej w carskiej armii poborowych³⁷³.

Biorąc pod uwagę całość repertuaru, możemy mówić o współlistnieniu na Wileńszczyźnie wątków charakterystycznych zarówno dla ballady wschodnio-, jak i zachodnioeuropejskiej³⁷⁴.

Na Podolu biały kamień

Helena Subotowicz

♩ = 108



*Na Podolu biały kamień – biją, biją raz.
Na Podolu biały kamień – biją, biją, u-ha-ha,
Podolanka siedzi na nim – tra-la-la.*

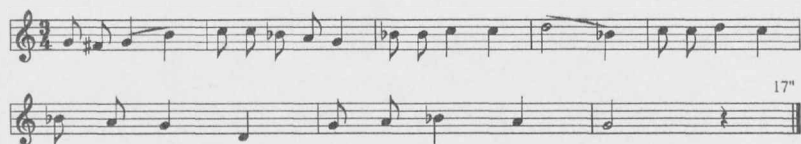
*Przyszedł do niej Podoleniec – biją, biją raz.
Przyszedł do niej Podoleniec – biją, biją, u-ha-ha,
Podolanko, daj mi wieniec – tra-la-la.*

*Rada była oddać wieniec – biją, biją raz.
Rada była oddać wieniec – biją, biją, u-ha-ha,
Zeby ojca się nie bała – tra-la-la ...*

Postuchajcie, ja was prosza

Maria Taraszkiewicz

♩ = 117



³⁷³ W. Piłat, *Kulturotwórcza rola folkloru białoruskiego na Wileńszczyźnie ...*, s. 138.

³⁷⁴ Zob. E. Seemann, *Die Europaeische Volksballade*, w: *Handbuch des Volksliedes*, t. 1, 1973. Zob. też J. Bystroń, *Polska pieśń ludowa*. Kraków 1920.

*Postuchajcie, ja was prosza,
O wojnie tureckiej,
Trzysta lat temu minęło
Jak z królem Sobieckim.*

*Jak przyjechał pasz turecki,
Monstrancja zdjęli.
Siedemdziesiąt zakonników
Pod klasztorem ścięli.*

*A pannom zakonnicom
Rzli piersi nożami,
A przenajświętszy sakrament
Deptali nogami ...*

Wśród pieśni mogących występować podczas obrzędu weselnego bardzo często spotykamy pieśni *sieroce* (*Służy s' iroteńka, służy za pastucha; Nad bystru rzeczku; Czemu tak miło wszystkim na s' wiec'e*), szczególnie wtedy, gdy panna młoda nie ma rodziców. Odpowiada to zwyczajom wielu regionów Polski.

Osobno wspomnieć należy o pieśniach rekruckich, które niegdyś śpiewano podczas pożegnania nieszczęśników odchodzących na nieludzko długą i ciężką służbę. W okresie II Rzeczypospolitej, gdy służbę wojskową odbierano raczej jako czynnik nobilitujący, zatarło się znaczenie tych pieśni i dziś moje informatorki śpiewają je przy innych okazjach, *prosto wtedy, jak smutno na duszy* (Niemenczyn). Określają je wtedy jako pieśni *prywatne*. Pieśni *sieroce, rekruckie*, wraz z pieśniami nieszczęśliwych mężatek, sporadycznie określanymi jako *panieńskie* (*Oddała mnie mama w te dal' ekie strony; Żebym ja wiedziała, że za mężem lichu*) pozwoliłem sobie określić jako „pieśni niedoli”. Podgrupa ta jest bowiem określana często przez informatorów jako *smutne, o życiu* (Niemenczyn), *takie życ' iowe* (Rudomino) lub *o mężu, jak który zły* (Wilno). Sądzę jednak, choć może zbyt autorytatywnie, że pieśni te łączą bardzo istotny wątek – niedola: sieroty, nieszczęśliwej żony czy wędrującego aż za Czarne Morze rekruta (np. *Wy Polacy, nieboracy*).

Wy Polacy, nieboracy

zespół „Sużanianka”

♩ = 60



*Wy Polacy, nieboracy,
Co sobie mys'licie,
Że ruskiemu cesarzowi
Tak dzielnie służycie.*

A gdzie wasze ostre szable,
Gdzie wasze kartacze,
Że niejeden ojciec z matką
Po swym synku płacze.

Płacze ojciec, płacze matka,
Płaczą drobne dz'atki,
Wybierają z polskich chłopców
Jak różowe kwiatki.

Wybierają, wysyłają
Hen, za Czarne Morze,
Gdzie ni ojciec, ani matka
Dojechać nie może.

Wy na Jana Czarne Morze,
Morze wykołyszcie,
Może mój rodzony tata
Do mnie list napisze.

A tu lec' i, a tu lec' i
Szara zieziuleńka,
Czy nie nies' i, czy nie nies' i
Z Polski choć słoweńka.

Powiedz, szara zieziuleńka,
Gdzie ty kukowałas',
Czy nie w moim rodzinieńkim
Sadzie brufowałas'.

Kukowałam, brufowałam
W wiśniowym sadeniku,
Płacze ojciec, płacze matka
Po swoim syneńku.

Powiedz, szara zieziuleńka,
Niech oni nie płaczą –
Na dolinie Józefata
Wszystkich nas zobaczą.

Pieśń rekrutów Płacze ojciec, płacze matka

Wanda Pieślak

 = 120



Płacze ojciec, płacze matka,
Płaczą lube dziatki,
Powyrywali z Polski chłopców
Jak z ogródka kwiatki.

Powyrywali, powywieźli
Aż pod same morze,
Żaden ojciec ani matka
Dojechać nie może ...

Szedłam, szedłam wolnym krokiem
zespół „Sużaniana”



Szedłam, szedłam wolnym krokiem,
Zapłakany, łzawym okiem
Na swej matki grób,
Na swej matki grób.

Powiedz, powiedz, mój grabarzu,
Gdzie mogiła na cmentarzu,
Gdziej mej matki grób,
Gdzie mej matki grób ...

Nie udało mi się ustalić funkcji obrzędowej pieśni określanych przez informatorów jako *szutki* (*barbołki*), choć niektóre z nich, np. *Od poniedziałku do poniedziałku wypijem, kumie, z tobą gorzałki* odnoszone są do zakresu obrzędów rodzinnych i ich okoliczności (np. chrzciny), a więc wydają się być funkcją uwarunkowaną.

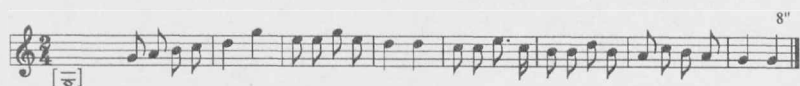
Nie wolno też zapominać o omówionych wcześniej śpiewach religijnych przy różnych okazjach. Do najpopularniejszych należą *Wesołyna* (na południe od Wilna w ten sposób określa się pieśń *Wesoły nam dzień dziś nastał*), *Serdeczna Matko, opiekunko ludzi*, a także kolędy i pastorałki wchodzące w skład obrzędowości wiejskiej na Wileńszczyźnie. Zdarzyło mi się jednak usłyszeć wyznania informaterek, że *to i przy pracy, żeby bystro szła i przy wnukach można* (Rudomina), a także *jak sama s'iedze czy do magazynu ida to s'piewam Pana Boga pochwalic'* (Turgiele). Podobne spostrzeżenia odnośnie do funkcji śpiewów religijnych podaje również B. Bartkowski³⁷⁵. Przytoczone cytaty wskazują, iż pieśń uwarunkowana zwyczajem wkracza w dzień powszedni, dzięki czemu staje się pieśnią powszechną.

³⁷⁵ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji ...*, s. 24–25, 46–47.

Czynnikiem wyróżniającym repertuar grupy trzeciej są nie tyle określenia nadawane przez wykonawców, co ich uwarunkowania funkcjonalne – fakt, iż zdaniem informatorów pieśni tych nie wykonuje się w konkretnych sytuacjach. Są tu pieśni określane przez informatorów jako *wojenne*³⁷⁶, wspomniane powyżej *szutki* (*barbołki*), a także szlagiery (radiowe, płytowe, kabaretowe, filmowe). Pojęcie *szutki* (z biał. żartobliwe) występowało głównie na południe i wschód od Wilna. Na innych terenach wobec tego typu pieśni stosowano terminy *wesołe* (Dukoszty), *smieszne* (Sużany), a czasem *bałamutne* (Mickuny)³⁷⁷. Są one wykonywane przy spotkaniach towarzyskich suto zakrapianych alkoholem. Podkreślić należy, iż pieśni tych nie wykonuje się raczej w towarzystwie dzieci i osób postronnych, a wykonawca zwykle musi osiągnąć należyty poziom upojenia alkoholowego.

Gospodyni nasza

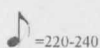
Wanda Pieślak



Gospodyni nasza
Niesie wódki flasza,
Niesie sera, niesie masła,
To zakąska nasza ...

Gorzka wódeczka

Piotr Kaczanowski, cymbały



³⁷⁶ Zob. pieśni *wojenne* na Grodzieńszczyźnie wśród szlachty (R. Banasińska, *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 33).

³⁷⁷ Całą grupę dzięki jej spójności tematycznej można określić jednym mianem – *szutki*. Zdecydowana większość z nich (wśród obscenicznych niemal wszystkie) śpiewana jest w języku prostym (*S c'iomnaj chmary doszcz budz'iet*), choć zdarzają się też w języku polskim (*A gdzież ty była, pani Michalina; Ani ja, ani ty nie umiemy roboty*).

Pieśni wojenne wiążą się z tematyką wojskową. Są to zarówno pieśni wojskowe (w tym pieśni legionowe: *Wojenko, wojenko; O mój rozmarny*), piosenki o miłości związanej czy rozdzielonej przez służbę wojskową (*Szumiąca dąbrowa, wojacy jechali; Tam pod Warszawem, na pol'u, na pol'u; Znam ją jeden złoty zamek*) czy też znaną na całym pograniczu wschodnim pieśń *A gdzież jedziesz, Ja's'u*. Pewien związek z pieśniami wojennymi wykazują pieśni rekruckie. Zauważyłem jednak, iż użycie w stosunku do tych pieśni terminu *wojenne* następowało niezmiernie rzadko, częściej zaś stosowano inne określenia wymieniane powyżej.

Po zielonej łące

Olga Pietkiewicz



Po zielonej łące

Paśła Wandzia pawy, / x 2

Przyjechało czterech oficerów,

Siadaj, Wandziu, z nami. / x 2

Nie będę siadała,

Kiedy pasę pawy, / x 2

Rozpuść pawy między dolinami,

Siadaj, Wandziu, z nami. / x 2

Rozpuściła pawy,

Lecz siadać nie chciała, / x 2

Wzięła chustkę, wzięła w prawą rączkę,

Poszła prac do stawu. / x 2

Nie należy też pomijać cieszących się okresową lub stałą popularnością szlagierów (przebojów) radiowych pochodzących z okresu międzywojennego (*Graj, skrzypku, graj; Gdy małym chłopcem byłem*) i czasów powojennych³⁷⁸. Trudno wskazać początek tego zjawiska, bo choć złote lata szlagierów nastąpiły wraz z erą radia, filmu, telewizji i wydawnictw dźwiękowych, to wcześniej szlagiery rozpowszechniały się dzięki kabaretom, wędrownym trupom teatralnym, dziadom oraz drukom ulotnym³⁷⁹. Zjawisko rozpowszechniania szlagierów pozostaje żywe i dynamiczne, wręcz (jak się wydaje) dominuje we współczesnej kulturze masowej. Można też obserwować aktualizację form rozpowszechniania się przebojów (np. śpiewniki, wykonania podczas wesel). Proces zyskiwania przez nie popularności, wypierania innego repertuaru, a następnie ich zanik ma nieba-

³⁷⁸ Zob. też „repertuar obiegowy” na Grodzieńszczyźnie (R. Banasińska, *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 34, 45).

³⁷⁹ Zob. M. Mańka-Steciuk, *Pieśń długa czy pieśń miłosna ...*, s. 30–32.

gatelne znaczenie dla kształtu tradycji na Wileńszczyźnie. Trzeba podkreślić, iż niektóre elementy tego repertuaru uzupełniają luki powstałe w tradycji w skutek odrzucenia lub zaniku niektórych elementów spuścizny. W tym wypadku możemy po raz kolejny odwołać się do przyjętego za Hobsbawmem terminu tradycji wynalezionej (*invented tradition*). Podobnie postrzegała to zjawisko również D. Frasunkiewicz wśród szlachty na Grodzieńszczyźnie³⁸⁰. Tu jedynie sygnalizuję to zagadnienie, bowiem funkcjonowanie społeczne tego typu repertuaru stanowi bardzo rozległy temat, który może stać się odrębnym zagadnieniem badawczym.

3.6. Repertuar wokalny i jego cechy muzyczne

Analizująca repertuar wokalny Polaków na Litwie Maria Krupowies stwierdziła, iż występują w nim wszystkie wskazane przez literaturę, a uważane za charakterystyczne dla ziem polskich ugrupowania rytmiczne: chodzonego, mazurka i poloneza³⁸¹. Jednak wiele przykładów przemawia za praktyką przekształcania wywodzącej się z Polski rytmiki. Polega ona na skracaniu ostatnich wartości w ugrupowaniach typowych dla chodzonego oraz wydłużaniu kadencyjnych formuł rytmów mazurkowych³⁸².

Być może wskazane powyżej zjawiska rytmiczne mają swe źródło w polimeirii. Jak wykazały badania M. Krupowies, 12,8% melodii utrzymane jest w metryce mieszanej 2/4 na 3/4, 1,8% w metryce 3/4 na 4/4 i 0,6% w 4/4 na 5/4 (w sumie 15,2%)³⁸³. Konfrontując to z innymi rodzajami metrum występującymi na gruncie pieśni polskiej na Litwie, należy stwierdzić, iż dominuje metrum parzyste. Stanowi ono 43,1% wszystkich melodii, podczas gdy metrum trójmiarowe – 34,3%, ośmiomiarowe – 6,6%, a pięciomiarowe – 0,9%³⁸⁴.

Do najbardziej interesujących ukształtowań rytmicznych należy ośmiomiar występujący w połączeniu z 12-zgłoskowym wzorem wiersza. Ten rodzaj metrum zanotowany na wsi podwileńskiej jest zgodny z ośmiomiarem występującym w muzyce litewskiej i zachodniobiałoruskiej oraz niektórymi formami notowanymi

³⁸⁰ D. Frasunkiewicz, *Świadomość Polaków na Białorusi ...*, s. 352.

³⁸¹ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*. Zob. też L. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Kraków 1970.

³⁸² Jak się wydaje, wiązać to można z występującymi na Dzukiji do dziś charakterystycznymi manierami wykonawczymi służącymi celom ekspresyjnym, to jest wydłużaniem dowolnych wartości rytmicznych (G. Četkauskaitė, *Dzūkų melodijos*. Vilnius 1981, s. 49, za: M. Krupowies, *Polska pieśń na Litwie ...*, s. 125–126.) oraz połykaniem lub bardzo cichym wymawianiem ostatniej sylaby zwrotki (apokopa). Zwrócić należy uwagę, iż apokopa występuje również na Kurpiach (zob. J. Sześzewski, *Problematyka historyczna pieśni kurpiowskich*, praca doktorska, IS PAN w Warszawie, 1999, s. 127), jak też w północno-zachodniej Białorusi.

³⁸³ Dane wyrażone w procentach podaje (również na następnych stronach) za M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*. Zastrzec jednak należy, iż – jak wskazałem w tym rozdziale – zakres repertuaru badanego przez cytowaną autorkę oraz przeze mnie jest różny.

³⁸⁴ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie...*, s. 128.

mi na Kurpiach, Mazurach i Podlasiu. Trudno jednak wyrokować o pochodzeniu tych wzorów. Autorka analizy pieśni polskiej na Litwie zdaje się przychylić do tezy, iż ośmiomiar ten jest zjawiskiem autochtonicznym³⁸⁵. Wydaje się to nieludzkie. Moim zdaniem nie należy tu również mówić o przekształceniu obcego pod względem morfologicznym wzoru i dostosowaniu go do miejscowych preferencji dopiero na gruncie litewskim. Należy raczej wskazać na przejęcie z polskiego repertuaru (Kurpie, Podlasie) wzoru, który został poddany dalszym modyfikacjom.

Opisane powyżej zjawiska rytmiczne znalazły swe odbicie w opinii B. Gawrońskiej, zbierającej w latach trzydziestych XX w. pieśni ludowe na Wileńszczyźnie. Według tej autorki pieśni tego regionu *charakteryzuje smutek, szeroka rozlewność, gubiąca się czasem w arytmicznych zawilościach, trudnych nieraz do odtworzenia. Nieregularna budowa, niedająca się wtłoczyć w żadne martwe szablony, charakterystyczne przeciąganie ostatniej nuty, jakby wsłuchiwanie się w echo tego, co już przebrzmiało*³⁸⁶.

Badając zagadnienie tonalności M. Krupowies wyodrębniła następujące skale:

- wąskozakresowe: try-, tetra- i pentachordalne,
- heksachordalne,
- pentatoniczne,
- modalne,
- durowo-mollowe³⁸⁷.

Jak nietrudno zauważyć, szczególnie na przykładzie stosowania terminologii dotyczącej zjawisk szczegółowych, autorka wyraźnie pomieszała kategorie różnych systemów – wynika to z faktu, iż kolejne podrozdziały omawiające poszczególne kategorie oparte zostały na pracach różnego autorstwa, kształtowanych wg odmiennych koncepcji metodologicznych i metodycznych³⁸⁸. Brak tu jednak supremacji któregokolwiek z systemów, co korzystnie wpłynęłoby na uporządkowanie materiału.

³⁸⁵ *Ibidem*, s. 125–126.

³⁸⁶ B. Gawrońska, *Pieśni ludowe ziemi wileńskiej ...*, s. 7.

³⁸⁷ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 98. W dalszej części tego podrozdziału wykorzystuję dane zawarte w tej samej pracy na s. 100–110.

³⁸⁸ I tak odnośnie do melodii wąskozakresowych M. Krupowies powołuje się na poglądy B. Bartoka (*Serbo-Croatian Folk Songs*, New York 1951) oraz A. Czekanowskiej (*Melodie ludowe wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*, Kraków 1972). W podrozdziale dotyczącym kwestii melodii heksachordalnych zauważamy odsyłacze do opracowań L. Bielawskiego (*Formale Aspekte der Ordnungsmethoden bei Volksliedweisen*, w: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, Kraków 1973, s. 31–40) oraz M. Sobieskiego (*Oblicze tonalne polskiej muzyki ludowej*, w: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Warszawa 1973). Również wyodrębniona kategoria pentatoniki oparta została na założeniach M. Sobieskiego opublikowanych w wymienianym wyżej dziele. Melodie skal modalnych zostały omówione w kontekście prac A. Czekanowskiej (*Etnografia muzyczna: Metodologia i metodyka*, Bydgoszcz 1988), J. Sobieskiej (*Polski folklor muzyczny*, Warszawa 1982), K. Moszyńskiego (*Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, *Kultura duchowa*, Kraków 1968), W. Jełatowa (*Ładowyje osnovy bielaruskaj narodnoj muzyki*, Minsk 1964) i J. Ciurlionytė (*Lietuvių liaudies dainų melodikos brukaj*, Vilnius 1969).

Najwyraźniej zaznaczają się rozbieżności pomiędzy koncepcjami kształtowanymi na podstawie odmiennego materiału – wschodnio- lub zachodnioeuropejskiego. Niejednolity tonalnie materiał, często o odmiennym pochodzeniu (wschodni bądź zachodni), sprzyja tak niekonsekwentnie przeprowadzonej charakterystyce. Najwłaściwsze wydaje się wyróżnienie skal ze względu na ich zasięg³⁸⁹. Przy tym założeniu możemy wyróżnić melodie o ambitusie:

- poniżej oktawy, różne pod względem zasięgu i struktury interwałowej (try-, tetra-, penta- lub heksa-; chordalne lub toniczne; hemitoniczne lub anhemitoniczne),
- w obrębie oktawy, odmienne pod względem struktury interwałowej.

Następnie należy uwzględnić zasady kształtowania systemu (centralizacji) najwyraźniej uwydatnionego w przypadku skal w obrębie oktawy i z wyraźną dominacją relacji funkcji (dur-moll) lub według formuł kształtujących system modalny. Jednak nie sposób odmówić słuszności teorii w odniesieniu do skal pentatonicznych³⁹⁰ i skal wąskozakresowych. Zgodnie z przyjętą w tej pracy zasadą, iż podstawą są własne poglądy i terminy wykonawców, należy stwierdzić, iż w ich odczuciu wskazane systematyki nie funkcjonują, a konkretna melodia porządkuje się i wyróżnia w zależności od funkcji i kontekstu wykonania.

Melodii wąskozakresowych i pentatonicznych na Wileńszczyźnie jest niewiele. W różnych zbiorach znaleźć można łącznie kilka przykładów, przy czym są to najczęściej dawno zapisane, spolszczone wersje lokalnego repertuaru litewskiego i białoruskiego. Co więcej, zanotowane przykłady pochodzą z terenów, na których społeczeństwo polskie nie stanowi najczęściej większości. Z punktu widzenia funkcji tych pieśni można je natomiast przypisać do wyróżnionej powyżej pierwszej lub drugiej grupy repertuaru, gdyż większość z nich to pieśni weselne lub żniwne.

O wiele liczniejszą grupę stanowią melodie heksachordalne (ok. 32% melodii objętych analizą przez M. Krupowies), wśród których dominują melodie o zasięgu seksty z wielką tercją (80% wszystkich melodii heksachordalnych). Pozostałe melodie wykorzystujące materiał skali sześciostopniowej charakteryzuje tercja mała, częstokroć o strukturze kwartsekstakordu (4+3). Charakterystyczne dla melodii zbudowanych na tym materiale dźwiękowym jest kadencjonowanie na trzecim

³⁸⁹ W niniejszym opracowaniu korzystam głównie z systemu zastosowanego przez W. Poźniaka w pracy *Ogólna charakterystyka skal na terenie Wielkopolski i Małopolski* (w: *Studia Hieronymo Feicht septuagenerio dedicata*, Warszawa 1967, s. 37–54). Stosowane tam terminy pochodzą: w zakresie skal liczących mniej niż siedem stopni („niewielostopniowych”, „archaicznych”) z *Alter als Pentatonik* Waltera Wiory (w: *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapeszt 1956, s. 185 i nast.), w zakresie pozostałych skal z *Das Europäische Volkslied* (Berlin 1938) Wernera Danckerta. Niezmiernie istotne pozostają również dodatkowe terminy i uszczegółowienia A. Czekanowskiej z pracy *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich* (Kraków 1972).

³⁹⁰ Zob. H. Riemann, *Folkloristische Tomalitätstudien I: Pentatonik und tetrachordale Melodik*, Lipsk 1916.

stopniu. Funkcjonalnie melodie te należą do wszystkich grup repertuaru, choć trzeba podkreślić, iż mieszczą się tu także pieśni obrzędowe, takie jak np. *łałynki*.

Mniej liczną grupę stanowią pieśni o cechach modalnych (w sumie 18% melodii). Możemy tu wskazać na elementy eolskie (10%), miksolidyjskie (7%) oraz jońskie (1%). Zastosowanie tych, a nie innych skal ze względu na *finalis* przynosi skojarzenia ze skalą durową i mollową. Stosowanie tej terminologii nastrocza jednak szereg wątpliwości, gdyż możemy co najwyżej mówić o elementach skal modalnych w skalach durowych i mollowych³⁹¹. Podejrzewać bowiem można, że występowanie skal modalnych wiąże się z modyfikacją skali durowej i mollowej. Skale mollowe (wg. M. Krupowies – 3%), znacznie rzadsze od durowych (37%), mają tu mniejsze znaczenie, podczas gdy skale durowe wymagają dalszych badań, mogąc być dowodem adaptacji importów do starszego podłoża. Zagadnienie ewentualnego odkształcenia przyjętych melodii dur-moll w kierunku melodii modalnych zasługuje na szczegółowe opracowanie.

Jak wynika z poprzednich rozdziałów, analizowany repertuar przybył na ziemię wileńską wraz z kulturą szlachty zagrodowej, najprawdopodobniej z Mazowsza i Podlasia. Intencja M. Krupowies, postępującej się litewskimi, polskimi, białoruskimi i rosyjskimi opracowaniami, wskazuje na cechy muzyczne wspólne z obszarami bałtyjskimi i wschodniosłowiańskimi. Pozostaje to kwestią otwartą. Intencję tę można jednak przyjąć przy uwzględnieniu choćby omówionych powyżej pieśni o wąskim zakresie, związanych z autochtoniczną kulturą litewską i białoruską, chronologicznie wcześniejszą od polskiej. To samo zresztą dotyczy preferencji w wykorzystaniu skali durowej i heksachordu durowego³⁹² z kadencjonowaniem na trzecim stopniu, jak również elementów modalnych. Wymienione cechy muzyczne były również obserwowane na gruncie muzycznego folkloru dzukijskiego i białoruskiego, podobnie jak charakterystyczne zwroty melodyczne, w których końcowa formuła zaczynająca się od: V–VI–V–, I–V–VI–V– czy również III–V–V– znajduje swoje rozwiązanie w zwrocie V–III. Częsty jest nieodbiegający również od lokalnych preferencji zwrot kadencyjny V–IV–I.

To zestawienie polskiego pod względem wątków tekstowych i melodycznych repertuaru z charakterystycznymi dla Dzukiji i terenów białoruskich formami kadencyjnymi i skalowymi świadczy o dostosowaniu nowych, przyjętych z zewnątrz elementów kultury do lokalnych konwencji. Podobne zjawiska opisywałem w rozdziale 1 w zakresie wykorzystania dawnych preferencji dotyczących zdobnictwa nowych elementów kultury materialnej, tak pod względem treściowym (kufry), jak i technologicznym (tkactwo wielonicielnicowe). Przykłady te potwierdzają przyjętą na wstępie definicję dotyczącą adaptacyjnej po-

³⁹¹ Na trudności rozróżnienia zastosowania skal durowych i mollowych oraz niektórych modalnych na gruncie polskiej muzyki ludowej wskazywał W. Poźniak (zob. *Ogólna charakterystyka skal na terenie Wielkopolski i Małopolski ...*, s. 47).

³⁹² O dominacji heksachordu durowego i skali durowej na gruncie ludowej muzyki polskiej pisał również W. Poźniak (zob. *Ogólna charakterystyka skal na terenie Wielkopolski i Małopolski ...*, s. 46–49).

stawy wobec życia i kultury oraz nieustannego uaktualniania przekazu z przeszłości wyrażanego w akceptowanej powszechnie tradycji. Dlatego też nie należy się dziwić, że miejscowa drobna szlachta już w połowie XIX w. uważała ten repertuar za swój, podczas gdy dla Tyszkiewicza nie było tu żadnego elementu przynależnego do regionu, a jedynie *przekręcone i pokaleczone mazurki z wesolego Mazowsza i Podlasia*³⁹³.

3.7. Maniera wykonania

Tempo polskich pieśni ludowych na Litwie jest dość wolne. 84,6% mieści się w granicach 60–120 MM i jest pod tym względem porównywalne z tempem pieśni litewskich, białoruskich i kurpiowskich³⁹⁴. Wynika to najczęściej z faktu, iż muzyka wokalna na Wileńszczyźnie rzadko wiąże się z muzyką instrumentalną, zresztą niemal wyłącznie taneczną. Duże znaczenie ma tu wspomniana już maniera „przeciągania” niektórych wartości, jak również zamięłowanie do wykonań wielogłosowych. Jak więc widać, tempo jest zarówno wynikiem konkretnych zachowań wyrażonych tak w sytuacji wykonania, jak i w manierze. Nie wynika natomiast z przyjętych przez lokalną społeczność zasad organizacji dźwięków. Jest to powód, dla którego zagadnienie to omawiam w podrozdziale poświęconym manierze i uznaję za jej ważną cechę.

Blisko z nią związana jest wspomniana powyżej maniera „przeciągania”. M. Krupowies informację tę podaje za Genovaitė Četkauskaitė, badającą ową manierę na gruncie dzukijskim, która wskazuje, iż *przedłużanie wartości metrycznych może zachodzić w dowolnym miejscu* i polega na przedłużaniu *dowolnych wartości rytmicznych*³⁹⁵. Nie mogę zgodzić się z tym określeniem, gdyż taka zasada organizacji czasu muzycznego sprzyjałaby raczej formom ametrycznym, podczas gdy na Wileńszczyźnie mamy do czynienia z polimetrią sukcesywną. W świetle przeprowadzonych analiz chodzi tu raczej o przedłużanie formuł kadencyjnych, o czym sama autorka wspomina w innym miejscu, pisząc o załamaniu przebiegu rytmicznego poprzez wydłużenie ostatniej wartości rytmicznej³⁹⁶. Świadomi tego pozostają informatorzy, odpowiadając na pytanie, po co „przeciągają”. Mówią, że po to, *żeby ładnie skończyć* (Sużany)³⁹⁷. Nie zdarzyło się, aby protestowali przeciwko mojemu spostrzeżeniu dotyczącemu „przeciągania”, co potwierdza, że są świadomi stosowania tej manieri. Jak można wnioskować z ich komentarzy, „przeciąganie” dowodzi istnieniu pewnych lokalnych

³⁹³ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi ...*, s. 217–218.

³⁹⁴ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 129.

³⁹⁵ *Ibidem*, s. 127 i 129.

³⁹⁶ *Ibidem*, s. 127.

³⁹⁷ Informatorzy wyrażali również inne opinie: *to wtedy tak ładnie* (Turgiele), *to chyba żeby ciekawiej* (Sużany), *to wtedy tak pięknie smutek s'piewać można* (Niemenczyn). Wykonawcy z Rudominy wskazywali natomiast na możliwość wsłuchania się w siebie podczas wykonania wielogłosowego: *jak s'ię ciongnie, to można słuchać siebie*.

preferencji estetycznych, a także potrzeby wyrażenia określonych uczuć. Wykonawcy jednego głosu lubią delektować się współbrzmieniami z głosami towarzyszącymi. Maniera ta ułatwia im również zachowanie intonacji.

Trudno jest manierze „przeciągania” przyporządkować właściwy termin. Maria Krupowies, nawiązując do terminu stosowanego przez Bartoka, proponuje *parlando-rubato*. Brak intencji naśladowania ludzkiego głosu, jak również wykroczenie poza początkowe ramy metryczne pieśni przeczą jednak zastosowaniu obydwu członów sformułowania. Przyjęcie tej nazwy nie jest wskazane również z punktu widzenia metodyki niniejszej pracy. Wykonawcy nie stosują wobec tej manieri specjalnej nazwy, choć najbliższą niewątpliwie byłoby występujące w ich wypowiedziach określenie *ciągnięcie* lub *przeciąganie*³⁹⁸.

Pieśni Wileńszczyzny wykonywane są zazwyczaj zbiorowo. Szczególnie widoczne jest to nie tyle podczas prób zespołów śpiewaczych, ile podczas świąt rodzinnych, kiedy śpiewający skupiają się, często obejmując się ramionami. Jeśli zdarza się wykonanie pieśni przez dwie osoby (wielokrotnie obserwowane podczas badań), zazwyczaj siedzą one nieco bokiem do siebie, nachylając się głowami (*lepiej slychac'*). Oczywiście występy zespołów poddane są prawom sceny – wykonawcy ustawiają się z reguły na kształt półkola w jednym, a wyjątkowo w dwu szeregach. Oddzielnie wspomnieć trzeba o mniej lub bardziej sformalizowanej funkcji *prowodyrki*. Zazwyczaj jest to jedna z najbardziej respektowanych *śpiewaczek*, ze względu na zdolności, umiejętności, staż w zespole, a także uznanie społeczne. Najistotniejszy wydaje się być jednak jej prestiż społeczny. Opowiadając o *prowodyrkach*, członkowie zespołu wskazują też na szeroki zasób repertuaru, w końcu na zdolności i umiejętności. Przykładowo w Rudnikach opinią *prowodyrki* cieszyła się starsza kobieta, od lat śpiewająca w zespole, powszechnie szanowana i znająca bogaty repertuar. Niestety, jako osoba w podeszłym wieku, głos miała słaby i rozwibrowany. Jednak to ją obserwowały pozostałe członkinie zespołu i to jej gesty decydowały o rozpoczęciu pieśni, tempie czy zakończeniu „przeciągnięcia”. Również *prowodyrka* z Turgieli nie mogła się poszczycić pięknym głosem: był niski, matowy i lekko chropowaty. Lecz to ona cieszyła się najwyższym uznaniem społecznym, a w dodatku (co w skali zespołów było zjawiskiem wyjątkowym) wykazywała zmysł organizatorski. Zazwyczaj ten aspekt działalności leży w gestii tzw. *robotnic kultury*, działających z upoważnienia rejonowego Wydziału Kultury, co utrwala rozróżnienie funkcji wewnątrz grup śpiewaczych. Funkcje te możemy określić jako organizacyjną, wykonywaną przez *robotnice kultury* oraz „porządkującą” wykonanie muzyczne (rola *prowodyrki*). Tak oto wewnętrznie zorganizowane grupy śpiewacze (podobnie jak grupy nieformalne) są wykonawcami repertuaru pieśniowego.

Pieśni wykonywane przez dwóch lub więcej informatorów są najczęściej pieśniami wielogłosowymi. Dominuje dwugłos, w którym głównym głosem jest melodia, którą śpiewa się w jednogłosie. Drugi głos nazywany *wtórem* niemal zawsze dokładany jest od dołu w interwale tercji, może być sporadycznie uroz-

³⁹⁸ Zob. A. Czekanowska, *Akt wykonania muzycznego a tożsamość etniczna ...*, s. 398.

maicony współbrzmieniem kwinty i to głównie w zwrotach kadencyjnych. Inne współbrzmienia – seksta, oktawa, kwarta czy nawet septyma – należą do bardzo rzadkich przypadków, wręcz absolutnych wyjątków.

Zas'piewaj, słowiku

zespół „Magunianka”

 =156



Zas'piewaj, słowiku,
W zielonym gaiku,
Ja do cię przyjadę
Na wronym koniku.

Wrony konik bieże,
Na nim siodło leże,
Nie gadaj, dziewczyno,
Z kim się nie należy.

Z kim ja będę chciała,
Z tym będę gadała,
Jeszcze z tobą, durniu,
Rączek nie związała.

Trzeci głos występuje bardzo rzadko i z reguły jest wykonywany przez mężczyzn. Głos taki ma charakter podstawy harmoniczej podkreślającej centra tonalne. Zdaje się, że w podwileńskiej praktyce muzycznej ten głos pojawił się najpóźniej, jego roli jednak nie można bagatelizować. Może właśnie jego oddziaływaniami należy przypisać pojawienie się współbrzmień innych niż tercja czy kwinta w relacjach pomiędzy pierwszym głosem i *wtórem*. Na pewnych obszarach śpiewacy wykonują melodię w *unisono*. Pierwszy głos kadencjonuje zawsze na III lub I stopniu. Drugi (a jeśli występuje, to także trzeci) niemal zawsze kadencjonuje na I stopniu. M. Krupowies na podstawie badań porównawczych stwierdza, iż stosowany na Wileńszczyźnie wielogłos odpowiada rozpowszechnionemu głównie na terenie Auksztoty, a także spotykanemu w Dzukiji wielogłosowi litewskiemu³⁹⁹. Ze swej strony pragnę wskazać, iż z taką wielogłosowością można spotkać się niemal na całej Litwie (również na Suwalszczyźnie, jako części Suwalki), choć odróżnić ją należy od występującej na terenie Auksztoty wielogłosowości kanonicznej o współbrzmieniach sekundowych, charakterystycznej dla *sutartines*.

³⁹⁹ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 101.

Ta sama autorka sugeruje stosowanie specyficznej manieri wykonawczej polegającej na podkreślaniu cech kojarzących się z polskością: *Wykonawcy z mocno zaznaczoną polską świadomością narodową, szczególnie mieszkańcy tych okolic, dla których rytmika mazurkowa lub polonezowa kojarzy się z polskością, w wykonaniach podkreślają rytmikę mazurkową lub polonezową, czasem tworząc ją tam, gdzie w wariantach z Polski ona nie występuje*⁴⁰⁰. Odniesienie tej cechy do sposobu wykonywania pieśni przez członków społeczności polskiej na Wileńszczyźnie wydaje mi się tezą chybną. Swym informatorom często zadawałem pytanie, co w pieśniach uważają za polskie. Najczęściej wskazywali na język, cytowano też teksty, nigdy zaś nie natrafiłem na minimalny przejaw myślenia w kategoriach muzycznych. Nie odniosłem również wrażenia, jakoby którykolwiek z wykonawców próbował podkreślać rytmikę mazurkową – wręcz powtórzyłbym cytowaną opinię Tyszkiewicza o mazurkach! Sądzę, że uwagę M. Krupowies można odnieść do świadomej działalności instruktorów zespołów śpiewaczych, posiadających odpowiednie przygotowanie muzyczne, na co zresztą wskazuje przedstawiony przez autorkę przykład (zespół „Kotwica” z Kowna).

Jednym z najistotniejszych elementów manieri wykonawczej – co widoczne jest zwłaszcza przy analizie procesów tożsamości – jest barwa głosu⁴⁰¹. Różnice i ich zależność od repertuaru daje się dosyć łatwo zauważyć. I tak na przykład – obrzędowy czy białoruski wiąże się z ostrą barwą głosu, z donośnym śpiewem otwartym głosem w rejestrze piersiowym. Ten sposób śpiewania zdecydowanie częściej obserwowałem w południowo-wschodniej części Wileńszczyzny (Turgiele-Soleczniki-Dziwieniszki). Niemal wszystkie pieśni w języku polskim (w tym wszystkie powszechne) śpiewane są natomiast znacznie ciszej i delikatniej, z użyciem rejestru głowowego. Zróznicowania te odnieść należy do dziejów rozpowszechnienia się pieśni polskiej na Wileńszczyźnie i interpretować je jako relikty repertuaru autochtonicznego bądź też z nim skojarzony repertuar obrzędowy, litewskiej i białoruskiej proveniencji. Wykonywany jest on w manierze autochtonicznej, identycznej, jak na sąsiednich obszarach, szczególnie na Białorusi. Natomiast przejęty za pośrednictwem szlachty repertuar polskich pieśni powszechnych śpiewany jest w takiej manierze, w jakiej przekazała go szlachta. Być może należy w tym miejscu wskazać również na oddziaływanie wykonań pieśni religijnych (por. cytowane wcześniej opinie W. Puttkamera czy też P. Mielko).

Częstym zjawiskiem występującym podczas wykonywania pieśni polskich na Litwie są melizmaty (obecne w 25% pieśni), które zazwyczaj występują w równych wartościach. Rzadziej spotykane są melizmaty o rytmach punktowanych. Niemal regułą jest występowanie tej cechy w pieśniach wykazujących bezpośrednio związki z repertuarem litewskim lub białoruskim⁴⁰².

O wiele rzadziej (tylko w 14% repertuaru) występuje ornamentyka, przejawiająca się w przednutkach krótkich, długich (*appoggiatury*) oraz sporadycznie

⁴⁰⁰ *Ibidem*, s. 119.

⁴⁰¹ Zob. A. Czekanowska, *Akt wykonania muzycznego a tożsamość etniczna ...*, s. 397.

⁴⁰² M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 130.

w *glissando*. Ta ostatnia maniera występuje zazwyczaj w repertuarze obrzędowym wąskozakresowym i chordalnym w połączeniu z wykorzystaniem rejestru piersiowego w śpiewie i apokopy⁴⁰³.

Apokopa⁴⁰⁴ wiąże się głównie ze zwrotkami izosylabicznymi. Stwierdzono ją niemal we wszystkich przykładach ośmiomiaru, gdzie mocna część rytmiczna przypada na przedostatnią wartość. Odnotowuje się ją również w niektórych pieśniach o metrum parzystym i nieparzystym⁴⁰⁵.

Mesyjasz przyszedł na świat prawdziwy
zespół „Sużaniana”

♩ = 80

Mesyjasz przyszedł na świat prawdziwy
I prorok zacny z wielkimi dziwy,
Który przez swoje znaki
Dał wodzie winne smaki,
W Kanie Galilejskiej,
W Kanie Galiej[-skiej].

Wesele zacne bardzo sprawiono,
Pana Jezusa na nie proszono
I zwolenników Jego,
By strzegli Pana swego,
W Kanie Galilejskiej,
W Kanie Galiej[-skiej] ...

Jak widać z powyższego przeglądu, pieśni polskie na Litwie pozwalają obserwowować rozległe *spectrum* interesujących manier wykonawczych, na podstawie których można domniemywać o uwarunkowaniach repertuaru, preferencjach lokalnych, a pośrednio – wnioskować o dziejach omawianego repertuaru Wileńszczyzny. Przede wszystkim dają się zauważyć liczne związki repertuaru

⁴⁰³ *Ibidem*, s. 130.

⁴⁰⁴ Zob. J. Stęszewski, *Die Apokope, eine Eigentümlichkeit im Volkslieder Vortrag*, w: *Festschrift für Walter Wiora*, Kassel 1967, s. 643–647.

⁴⁰⁵ M. Krupowies, *Polska pieśń ludowa na Litwie ...*, s. 131–132.

obrzędowego z repertuarem regionów sąsiednich – Dzukiji, Auksztoty oraz północno-zachodniej Białorusi. Wyraża się to w sposobie zastosowania i typie melizmatyki, ornamentyki, apokopy oraz barwy głosu. Stosowanie przez niemal wszystkich informatorów rejestru głowowego przy wykonywaniu pieśni powszechnych potwierdza wskazane wcześniej drogi i kierunki rozpowszechniania się pieśni polskiej na Litwie (szlachta, kościół). Powszechne praktykowanie wielogłosu właściwego mieszkańcom Auksztoty i charakterystycznej dla Dzukiji manieri „przeciągania” wskazuje na funkcjonowanie i oddziaływanie lokalnych preferencji estetycznych na polski repertuar pieśniowy, co M. Krupowies określa jako oddziaływanie substratu litewsko-białoruskiego na adstrat polski⁴⁰⁶.

Podsumowując wyniki przeprowadzonych badań w relacji do wniosków uzyskanych przez M. Krupowies, mogę stwierdzić, iż pomimo wskazanych rozbieżności ujęcia w odniesieniu do przedstawionej literatury przedmiotu (co jest szczególnie wyraźne w przyjętej terminologii) wyniki obydwu studiów potwierdzają postępujący proces przystosowania przyjętego materiału do lokalnego podłoża. Krytykować jedynie można sugerowane przez Marię Krupowies: dobór materiału (m.in. pominięcie tak istotnego repertuaru religijnego), nacisk na różnicowanie repertuaru w zależności od klasy społecznej, sposób porządkowania materiału, proporcję w odniesieniu do charakterystyki tonalnej oraz związków archaicznego materiału z terenu Wileńszczyzny wobec materiałów z terenów sąsiednich (czyżby tak słaby związek z Polską?).

⁴⁰⁶ *Ibidem*, s. 141.

Rozdział 4

PRZEKAZ INSTRUMENTALNY I TANECZNY

Na tej ziemi nigdyś i w jakże odległej przeszłości zamieszkaną przez Litwinów, gdzie od setek lat nawarstwiały się ludność białoruska i polska, teraz polskie ślady wołają o utrwalenie.

Maria Znamierowska-Prüfferowa⁴⁰⁷

4.1. Instrumenty muzyczne na Wileńszczyźnie

Problematyka instrumentarium została już częściowo podjęta w rozdziale 2 niniejszej pracy. W tym miejscu chciałbym opisać to zagadnienie z perspektywy historycznej, poczynając od okresu rozpoczęcia procesu polonizacyjnego na Wileńszczyźnie, tj. od przełomu XVI i XVII w. W tym właśnie okresie – nie wnikam w życie muzyczne toczące się na zamku wileńskim – najistotniejsze znaczenie dla całego omawianego obszaru miała działalność muzyczna prowadzona w murach Akademii Wileńskiej. Zgodnie z przyjętą przez jezuitów strategią uczniowie nie pobierali nauk muzycznych i teatralnych tylko dla własnego rozwoju intelektualnego i religijnego. Mieli również za zadanie pogłębiać religijność jak największej rzeszy wiernych mogących znaleźć się w strefie oddziaływania Akademii. Stąd tak częste były występy publiczne.

Z przekazów zakonu jezuitów wiemy, że już w końcu XVI wieku w trakcie przedstawień teatru Akademii dość często grzmiały *cymbały, trąby, rogi* i występowała *muzyka przy cymbale*⁴⁰⁸. Wiemy też, że z czasem rozwijało się instrumentarium kapeli jezuickiej: w 1774 r. w skład kapeli wchodziły następujące instrumenty: skrzypce (w sumie 7), altówka, kwartwiole (2), oboje (4), flotrąwers, flecik, waltornie (4), trąby (4) i puzony (2)⁴⁰⁹. Nie był to jednak pełen zasób instrumentów używanych w Wilnie w owym czasie, istniało bowiem wówczas (bądź też przebywało w Wilnie okresowo) wiele kapel, funkcjonowały konfraternie muzyczne. Dzięki przekazom historycznym wiemy, iż w końcu XVIII w. muzycy „uzualistów” – Jan i Marcin Balczewscy – reperowali *violdamory, klawikordy przerabiali na forte-*

⁴⁰⁷ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 286.

⁴⁰⁸ J. Lewański, *Rola teatru Kolegium i Akademii SJ na Ziemi Wileńskiej*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, t. 3, Białystok 1992, s. 20–24.

⁴⁰⁹ J. Trilupaite, *Zygmunt Lauksmin...*, s. 104. Takie instrumentarium przedstawiają również wykonane w 1740 r. stiuki na balustradzie chóru w jezuickim kościele św. Jana.

piany i budowali gitary angielskie⁴¹⁰. Stiuki w kościele św. Piotra i Pawła z II połowy XVII w. przedstawiają *viole da braccio* oraz *da gamba*. Odnajdujemy tam też lutnię, podobnie jak w kaplicy królewskiej kościoła katedralnego św. Stanisława (z ok. 1630). Można więc postawić pytanie: czy ikonografia ta świadczy o popularności tych instrumentów w XVII–XVIII w. wśród mieszkańców Wilna?

Jak już wspomniano, również w XIX w. Wilno było ważnym ośrodkiem muzycznym. W czasach rektora Józefa Franka orkiestra uniwersytecka skupiała do stu muzyków (*sic!*), a przecież orkiestra istniała również przy Teatrze Polskim czy później Teatrze Rosyjskim. Przedstawione źródła wskazują, iż w środowisku wileńskim znajdowało się wiele różnorodnych instrumentów muzycznych, a wielu wilanian, jak również obywateli z okolicznych dworów, opanowało umiejętność gry. Rozwój szkolnictwa muzycznego, mający swój początek w końcu XIX wieku, miał znaczny wpływ na rozwój tej sytuacji.

Tak udokumentowane instrumentarium Wilna nie wiele wnosi do zrozumienia sytuacji na wsi, choć możemy podejrzewać, iż mogło mieć pewien wpływ na wykształcenie się w najbliższej okolicy miasta lokalnych preferencji. Pytanie o instrumentarium wsi pierwsza postawiła C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, która w 1926 roku, w niewielkiej książeczce pt. *Wskazówki dla zbierających przedmioty dla Muzeum Etnograficznego Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie* opisała instrumenty muzyczne występujące na Wileńszczyźnie: *Stare instrumenty muzyczne (coraz już rzadsze i trudne do zdobycia), np. łąki wielkie o jednej strunie z kieszki skręconej, poruszanej palcami, które podobno starzy żydowscy grajkowie mają jeszcze u siebie, prymitywne skrzypce własnej roboty, instrumenty dęte i bębny, cymbały, liry dziadowskie (z korbą kręconą)*⁴¹¹. Użyte sformułowanie: *podobno starzy grajkowie mają jeszcze* sugeruje, iż wymienione instrumentarium nie jest tylko zaczerpniętym z literatury instrumentologicznej przykładem dla potencjalnych zbieraczy, lecz raczej potwierdza, że instrumenty te zachowały się w praktyce.

Określenie *łąki wielkie o jednej strunie z kieszki skręconej* wskazuje na funkcjonowanie na omawianym terenie ni mniej ni więcej tylko łuku muzycznego⁴¹², a uważa *podobno starzy żydowscy grajkowie mają jeszcze u siebie* użytkowanie tego instrumentu pozwala umiejscowić w czasie (II poł. XIX w.). Co prawda nie ma tu żadnej wzmianki o użytkowaniu tych instrumentów przez muzyków będących członkami społeczności polskiej, lecz należy się spodziewać, iż muzycy żydowscy dosyć często byli na usługach mieszanej ludności Wileńszczyzny. Warto w tym miejscu również wskazać na stały kontakt C. Baudouin de Courtenay z Kazimierzem Moszyńskim, który w monumentalnym opracowaniu *Kultura ludowa*

⁴¹⁰ B. Kogel, *Nieznani instrumentarze osiemnastowiecznego Wilna*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 16.

⁴¹¹ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Wskazówki dla zbierających przedmioty dla Muzeum Etnograficznego ...*, s. 28.

⁴¹² W pracy stosuję prócz określeń badanych oraz stosowanych przez autorów opracowań źródłowych klasyfikację instrumentologiczną wg Ericha von Hornbostela i Curta Sachsa (C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Kraków 1989, s. 429–443).

Słowian podnosi kwestię łuku muzycznego, podając obszar jego występowania – Malborskie, Radomskie, Lubelszczyzna, Podole, Polesie, Białoruś, Litwa, Łotwa, Prusy Wschodnie⁴¹³.

Współczesnego badacza szczególnie fascynuje odnalezienie instrumentów wspomnianych przez dawnych uczonych. Nie jest to zadanie łatwe, aczkolwiek *prymitywne skrzypce własnej roboty* widziałem w 1998 r. (choć w częściach) u Michała Misiewicza z Dukszt. Sam skrzypek twierdził, że wykonał je w latach trzydziestych XX w. na własne potrzeby i dosyć długo mu służyły. Nie uważał też, żeby było to czymś nadzwyczajnym w tamtych czasach. Podobnie Kazimierz Gajdzis pierwszy instrument wykonał samodzielnie i dopiero w 1936 r. skrzypce przysłał mu pracujący we Francji brat. Podejrzewać można, że praktyka własnoręcznego wyrabiania skrzypiec jeszcze w czasach II Rzeczypospolitej musiała być częsta. Wzorowano się na skrzypcach wykonanych w manufakturach (lub wręcz na instrumentach lutniczych, jak w przypadku M. Misiewicza). Najpopularniejsze jednak były instrumenty manufakturowe sprowadzane z Prus lub z głębi Rosji. Nie brakowało też lokalnych warsztatów, które osiągały dość wysoki poziom i produkowały wiele instrumentów, zaspokajających nie tylko krajowe potrzeby. W 1938 r. Tadeusz Łopalewski pisał: *Wieś Mołodowo (pow. stołpecki) chlubi się tradycjami majstrów lutniczych wyrabiających na eksport skrzypce, gitary, bałalajki*⁴¹⁴. Jak wykazały ostatnio przeprowadzone badania, wiele z mołodowskich instrumentów trafiło na Wileńszczyznę.

Warto wskazać na fakt stosowania przez skrzypków na Wileńszczyźnie oryginalnego nazewnictwa dla poszczególnych części skrzypiec. I tak ślimak bywa określany jako *wykręcony fason*, wycięcia w talii skrzypiec jako *łeki*. Skrzypek K. Gajdzis struny nazywał w sposób następujący: *kwinta mi, la, sekunda* oraz *bas*. Interesujące są również określenia ozdobników (*przebieranie palcami, kombinowanie*) oraz stylu gry innych skrzypków (*skrzypka ma dziki głos; trzęsie smyczkiem zamiast ciągnąć*).

O dziadach śpiewających pod kościołami podczas odpustów czytamy u Marii Znamierowskiej-Prüfferowej jeszcze odnośnie do 1945 r. Czy lira korbowa mogła być ich atrybutem dwadzieścia, trzydzieści lat wcześniej? Wydaje się to całkiem prawdopodobne, choć poza wzmianką C. Baudouin de Courteney-Ehrenkreutzowej nie znajduje to potwierdzenia. Jak się jednak wydaje, w poł. XIX w. instrument ten był dość często spotykany u wędrownych dziadów na Wileńszczyźnie. Na uwagę zasługuje upamiętnienie Ludwika Kondratowicza (Władysław Syrokomli, nazywanego zresztą „lirnikiem wioskowym”) w kościele św. Jana wizerunkiem poety trzymającego w rękach właśnie lirę korbową. Według

⁴¹³ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian ...*, s. 598–599. Odnośnie do współpracy z C. Baudouin de Courteney-Jędrzejewczową K. Moszyński na kartach wspomnianej pracy pisze: *Rozporządzam niesprawdzoną dotychczas wiadomością, otrzymaną od prof. Jędrzejewczowej, wedle której jakieś muzyczne łuki byłyby w użyciu u wileńskich Żydów. Ostatnia informacja zasługuje na zaufanie m.in. i z tego względu, że inne źródła potwierdzają nam wspomniane narzędzia dla Prus Wschodnich, Litwy i Łotwy.*

⁴¹⁴ T. Łopalewski, *Między Niemnem a Dźwinią ...*, s. 64.

Mariana Sobieskiego na Kresach instrument ten był spotykany do wybuchu I wojny światowej⁴¹⁵.

Najbardziej typowy dla omawianego terenu instrument to cymbały wileńskie. Najstarszy udokumentowany egzemplarz, pochodzący najprawdopodobniej z końca XVIII w. oglądać możemy obecnie w Muzeum Historycznym w Wilnie, choć zdarzają się jeszcze muzycy grywający na tak starych instrumentach⁴¹⁶. Jak wiadomo, instrument ten był rozpowszechniony na całych Kresach Wschodnich, przyjmując różnorodną formę w zależności od regionu jego występowania⁴¹⁷. Wileńskie cymbały miały kształt trapezu, były dosyć szerokie (miały prawie metr szerokości, co z pewnością wpływało na głębszy dźwięk, ale jednocześnie większą siłę naciągu strun)⁴¹⁸, lecz liczyły stosunkowo niewiele pasm (*głosów*): od 12 do 15 (przy czym 5–7 pasm *niedzielonych*, reszta zaś to pasma *dzielone* na dwie części podstawkiem w środku płyty, dzięki czemu uzyskiwano dwie różne wysokości na jednym paśmie), co pozostawało w związku z głębokim brzmieniem instrumentu. W każdym paśmie umieszczano średnio cztery struny, choć zdarzały się egzemplarze po trzy, pięć, a w młodszych nawet sześć strun w paśmie. Liczba strun miała duże znaczenie dla natężenia dźwięku (podobnie jak wysokość instrumentu i grubość ścianek pudła rezonansowego), choć z drugiej strony zwiększanie liczby strun skracало trwałość instrumentu. Struny mocowano z jednej strony na gwoździach węzłem cumowniczym, z drugiej zaś osadzano na kołkach własnej roboty lub fortepianowych (współcześnie). Do ich strojenia używano specjalnego klucza, wykorzystując konsonansowe współbrzmienia oktawy i kwinty. W górnej części płyty, symetrycznie po obu stronach podstawka rozdzielającego struny, wycinano otwory rezonansowe w kształcie rozet. Instrumenty zdobiono często regionalnymi motywami⁴¹⁹.

Jak się wydaje, cymbały były na Wileńszczyźnie szczególnie popularne. Spośród czterdziestu dziewięciu cymbalistów-repatriantów z Kresów, odnalezionych przez P. Dahliga w Polsce w latach 1982–1990, aż dwudziestu trzech pochodziło z najbliższego otoczenia Wilna. Co więcej, cymbały stanowiły najczęstszy składnik kapeli w tym regionie. Mogę domniemywać, choć w wypo-

⁴¹⁵ M. Sobieski, *Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów muzycznych*, w: J. M. Sobieski, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973, s. 169.

⁴¹⁶ P. Dahlig w swoim spisie informatorów wymienia Piotra Szareckiego pochodzącego z Sawiczon, pow. wileński (obecnie zamieszkały w Opolu), który gra na XVIII-wiecznym instrumencie (zob. P. Dahlig, *Music Tradition in Individual Interpretation ...*, s. 141).

⁴¹⁷ *Ibidem*, s. 127–143 oraz *idem*, *Z badań nad tradycjami muzycznymi na ziemiach zachodnich i północnych ...*, s. 133–155.

⁴¹⁸ Instrument praktykującego do dziś cymbalisty Piotra Kaczanowskiego został wykonany przez Józefa Połońskiego z Wilna w 1980 r. Wymiary tego instrumentu są następujące: 930 mm x 780 mm x 380 mm.

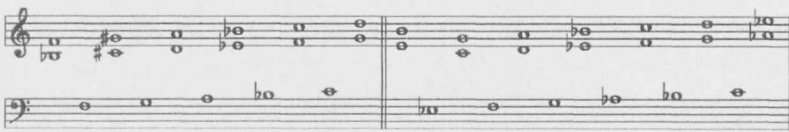
⁴¹⁹ Najczęściej zdobiono otwory rezonansowe, w rzadkich, ale bardzo ciekawych przypadkach stosowano kolorowe motywy kwiatowe (jak w przypadku instrumentu J. Łaniewskiego). Więcej informacji na temat budowy instrumentu umieściłem w aneksie 2.

wiedziach informatorów nie uzyskałem potwierdzenia, iż charakterystyczne wybrzmiewanie instrumentu (struny nie są tłumione!) może szczególnie podobać się mieszkańcom terenów, na których lubi się śpiewać ze wspomnianą manierą przeciągania w zakończeniu. Nie bez znaczenia pozostaje też bogactwo współbrzmień powstających dzięki wybrzmiewaniu strun. M. Sobieski utrzymywał (najprawdopodobniej na podstawie relacji przesiedleńców z Wileńszczyzny mieszkających na terenie Warmii i Mazur), iż cymbały były ulubionym instrumentem w dworcach drobnoszlacheckich⁴²⁰. Nie znalazło to jednak potwierdzenia w toku prowadzonych badań.

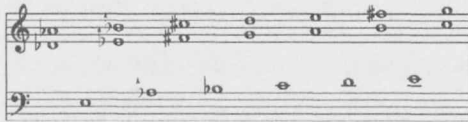
Strojenie cymbałów wileńskich na wybranych przykładach⁴²¹

Instrument Jana Kisarowskiego

Instrument Piotra Kaczanowskiego



Instrument Piotra Szareckiego



Instrumenty dęte i bębny wiązać możemy z funkcjonowaniem orkiestr dętych, zarówno wojskowych, jak i strażackich, co dokładnie opisuje P. Dahlig⁴²². Bębny można odnieść również do innych tradycji. Być może chodzi tu o formę powszechnie stosowanego na Wileńszczyźnie *barabancika*, czyli bębna obręczowego. Mniej prawdopodobne może być odniesienie tego śladu do praktyki bębnienia podczas procesji religijnych (w kościele św. Piotra i Pawła od ponad trzystu lat stoi zdobyczny kocioł turecki). W późniejszych czasach zaczęto wykorzystywać różne zestawy perkusyjne składające się najczęściej z werbla lub dużego bębna i talerzy czy nawet *break*-maszyny (*high-hat*, *charlestonka* – idiofon zderzany). Ostatecznie jednak któryś z muzyków (najczęściej akordeonista) obsługiwał za pomocą napędów nożnych *break*-maszynę lub (i) duży bęben. Różne zestawy perkusyjne określano powszechnie jako *dżaz* (*rzaz*), co niewątpliwie ma związek ze słowem *jazz*, zatem jednoznacznie wiąże tego typu instrumentarium z muzyką rozrywkową okresu międzywojennego i późniejszą. Bardziej prymitywnym instrumentom perkusyjnym poświęcę więcej miejsca nieco dalej.

⁴²⁰ M. Sobieski, *Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów ...*, s. 170.

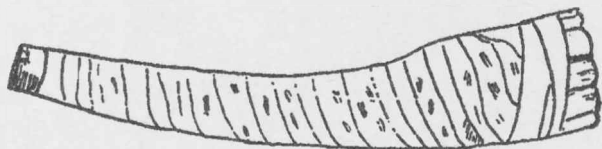
⁴²¹ Strojenie instrumentu J. Kisarewskiego i P. Szareckiego podaje za: P. Dahlig, *Music Tradition in Individual Interpretation ...*, s. 131.

⁴²² P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 70–80.

Jest faktem znamionym, iż w trakcie przeprowadzanych wywiadów instrumentalności odnajdują w pamięci instrumenty, których istnieniu początkowo zaprzeczali. Dotyczy to zwłaszcza instrumentów dętych. Dłuższe nagabywanie naprowadza bowiem informatora na właściwy trop i prowokuje go do wspomnień na temat rozmaitych *s'wistulek*, które można kupić w Wilnie na *kaziuku* lub które robi się wiosną i latem dla zabawy. Świadczy to o tym, iż członkowie społeczności polskiej na Wileńszczyźnie traktują je nie jak instrument, tj. przedmiot, na którym gra się melodie, lecz raczej jako zabawkę dziecięcą. Można podejrzewać, że genezy tego typu instrumentów szukać należy w kulturze rolniczo-pasterskiej i że wszelkiego typu aerofony miały charakter sygnałowy lub też istotnie służyły wykonywaniu repertuaru pieśniowego i tanecznego⁴²³. W Muzeum Etnologicznym USB w Wilnie Cezaria Baudouin de Courteney-Ehrenkreutzowa zgromadziła kilka takich instrumentów. Wśród aerofonów wymienianych przez autorkę *Kilku uwag ...* znajdujemy skręcony z kory róg pasterski⁴²⁴, *świstulki gliniane*, *gwizdzące gorzej od jarmarcznych cacek*, które najczęściej wyrabiają starzy *dziaduczkwowie i pastuszki-wyrostki*. Możemy również przeczytać o *dudkach – fujarkach do grania*⁴²⁵.

Wspomniany róg pasterski (ustnikowy) zbudowany był z sosnowych deseczek, owiniętych spiralnie korą brzożową, utwierdzoną następnie łykiem. Badacz współczesny nie odnajduje już rogów pasterskich, choć podobne *pierdziele* wykonuje się z rzadka jeszcze wiosną (ze względu na podatność materiału) jako zabawki dla dzieci⁴²⁶. Pozostałe instrumenty zostaną omówione niżej.

Róg pasterski ze wsi Gudzie, rej. wileński⁴²⁷



⁴²³ W toku prowadzonych badań swą opinią potwierdziła tę hipotezę jedynie cymbalistka Tekla Wincukiewicz.

⁴²⁴ Opis instrumentu występuje w podpisie pod ilustracją. Róg pochodził ze wsi Gudzie, gm. rudomińska, pow. wileńsko-trocki.

⁴²⁵ C. Baudouin de Courteney-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości o etnografii ...*, s. 184–185, 188.

⁴²⁶ Instrumenty te należą już do zupełnych rzadkości. Wydaje się, że na omawianym terenie występowały jedynie formy rogów pasterskich, choć Moszyński na wschód od omawianego regionu (Postawy, Wilejka) odnajdywał też trąby pasterskie. Wydaje się, że trąby te należały jednak do rodziny instrumentów powszechnych na terenach wschodniosłowiańskich, określanych przez Moszyńskiego jako *trąba wielkoruska (rożok)* – zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian ...*, s. 554).

⁴²⁷ Za: C. Baudouin de Courteney-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości o etnografii ...*

Świeższe, bo zebrane w latach 1935–1939 informacje pochodzą od K. Moszyńskiego. W cytowanej już pracy pisze on: *w Polsce, na zachodniej Ukrainie i na Białorusi (a także na Litwie) bezwzględnie panującą formą fletów są dziś toczone drewniane fujarki z przymykającą wtyczką przyustną i wykrojem w przednim końcu. Otworów bocznych bywa w nich od 3 do 8*⁴²⁸. Chodzi tu o aerofon wargowy, czopowy, z otworami bocznymi. Dla zilustrowania cytowanego stwierdzenia autor posłużył się kilkoma przykładami „fletów” z terenu całej Polski, wśród których odnajdujemy „fujarkę” z miejscowości Darguże, gm. Olkieniki (pow. wileńsko-trocki). Instrument ten, jak możemy zaobserwować, był najprawdopodobniej toczone w drewnie. Wycięto w nim w dość równych odstępach sześć bocznych otworów palcowych. O podobnym instrumencie opowiadała mi cymbalistka Tekla Wincukiewicz: *Ojciec miał taką dudeczka jeszcze drzewniona, wykrecona (toczona – przyp. T.N.) z drewna i takie dziureczki mieli wypieczone ... wysmalone*.

Na podstawie powyższych uwag można wysnuć wniosek, iż tego typu instrumenty, określane przez społeczność polską jako *dudki*⁴²⁹ (*dudeczki*) wykonywano z drewna poprzez toczenie. Zazwyczaj wypalano w nich sześć otworów bocznych. Nie udało mi się jednak odnaleźć takiego instrumentu na wsi podwileńskiej – przechował się on jedynie w pamięci niektórych informatorów.

Klarnet z głośnikiem ze wsi Mieszkańce, rej. wileński⁴³⁰



W innym miejscu Moszyński pisze o *prymitywnym klarneckie ze źdźbła zboża*, w który *wprawia się piskawkę języczkową, sporządzoną z cienkiej trzciny itp.* Instrument ten Moszyński klasyfikuje jako „klarnet ustnikowy” (piszczałkę stroikową ze stroikiem pojedynczym) w przeciwieństwie do „klarnetu bezustnikowego”, który wyróżnia się tym, iż *języczek wycina się w przednim końcu tej samej cewki, w której wycięto boczne otworki*⁴³¹. Instrumenty te mogły być wyposażone w „głośniki”

⁴²⁸ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian ...*, s. 554. Zob. też M. Sobieski, *Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów ...*, s. 170–172.

⁴²⁹ Zob. też nazwę wymienianą powyżej przez C. Jędrzejewiczową.

⁴³⁰ Za: K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian ...*

⁴³¹ Ze względu na występowanie języczka, który został niejako wydzielony z korpusu cewki, termin „bezustnikowy” może wzbudzać kontrowersje (a co za tym idzie, dyskusyjny staje się też termin „ustnikowy”). Nie uważam go za szczęśliwy, jednak szacunek wobec tradycji badawczej zobowiązuje mnie do używania go dalej.

(czary głosowe) wykonane ze spiralnie skręconej kory lub rogu. Autor *Kultury ludowej Słowian* posłużył się przykładem *bezustnikowego klarnetu z głośnikiem* znajdującego się w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Wilnie, a pochodzącego ze wsi Mieszkańce (gm. Podbrzezie, pow. wileńsko-trocki)⁴³². Instrument ten był wykonany z drewna, a jego długość całkowita wynosiła 28,5 cm. Jak z tego widać, jedynie ustnik odróżniał opisany „klarnet” od omawianych wcześniej *dudek*. Nic więc dziwnego, że w nomenklaturze ludowej do dziś również tego typu instrumenty określane są jako *dudki*. Przyznać jednak trzeba, że tę samą nazwę stosuje się do małych „klarnetów” wykonanych ze źdźbeł zbóż.

Zbliżony w formie jest instrument przedstawiony na ilustracji nr 1349 w książce pt. *Polska w krajobrazie i zabytkach*⁴³³. Na fotografii sportretowany został żebrak z okolic Opsy grający na drewnianym instrumencie z zagiętą ku górze głośnicą. Niestety, nie wiemy, czy dźwięk wydobywany jest przez zadęcie krawędziowe czy stroikowe. Jednak sama forma instrumentu jest dla nas ciekawym dokumentem.

Obecnie podczas *kaziuka* można spotkać zabawki nazywane *dudkami*, wykonane ze źdźbeł zbóż. Szczególną ciekawostką są *dudki słomkowe* z wbudowanym miniaturowym stroikiem (wspomniana przez Moszyńskiego *piszawka języczkowna*) wykonanym z dudki pióra lub też plastikowego wkładu do długopisu (*sic!*). Spotykane są też miniaturowe, słomkowe „klarnety bezustnikowe” (również pod nazwą *dudki*). *Dudki* takie wykonuje się we własnym zakresie w porze żniw. Wiosną sporządza się zabawkowe *dudki* jednorazowego użytku z kory, ściągniętej (a raczej *odpukanej i wykreconej*) z młodych, jednorocznych pędów drzew. W ten sposób otrzymuje się cewkę, w którą wstawia się drewniany czop, a następnie wycina otwory boczne⁴³⁴.

Inni autorzy wspominają już raczej o *jarmarcznych cackach*. M. Znamierowska-Prüfferowa zachwycała się *dziećmi obdarowanymi ponad miarę, napelniającymi ulice śmiesznymi dźwiękami wszelakich dudek, piszczałek, gwizdków i zwierzątek glinianych*⁴³⁵. W innym miejscu swych impresji o *kaziuku* ta sama autorka zauważyła: *Czasem też spotkasz jeszcze w okolicy z kości zrobiony prymitywny instrument muzyczny (...), a czasem kościaną zabawkę w rodzaju grzechotki*⁴³⁶. Z kolei J. Malinowski wśród instrumentów spotykanych na wileńskich kiermaszach wymieniał: *prosto, ale dowcipnie skonstruowane kołatki i trajkotki z drewna, piszczałki, osobliwe instrumenty wydające przeraźliwe piski i gwizdy, ogromną liczbę niedźwiadków, kaczek czy gęsi, glinianych koników, którym dmuchało się w ogon i wszelkich innych na*

⁴³² K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian ...*, s. 563–564. Prezentowany tu instrument został najprawdopodobniej odnaleziony w trakcie organizowanych przez C. Jędrzejewiczową ekspedycji terenowych, których celem było przygotowanie monografii wsi Mieszkańce.

⁴³³ *Polska w krajobrazie i zabytkach*, t. 2, Warszawa 1931, s. 282.

⁴³⁴ Opisy podawane mi przez informatorów terenowych w najdrobniejszych szczegółach odpowiadają opisowi wykonania *piszawki* na Kurpiach (zob. A. Chętnik, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983, s. 24–25). Zob. też M. Sobieski, *Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów ...*, s. 170–172.

⁴³⁵ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 188.

⁴³⁶ *Ibidem*, s. 185.

podobnych zasadach działających gwizdulek i świstulek⁴³⁷. Do dziś na kiermaszach spotyka się przybierające zoomorficzne formy gliniane *świstulki*, które nadają się do hałasowania przez *pacanków*, czyli miejscową dziatwę⁴³⁸.

Warto jeszcze poruszyć kwestię obecności instrumentów dudowych na rozpatrywanym obszarze. Opublikowane przez K. Moszyńskiego mapy⁴³⁹ poświadczają, iż w dwóch miejscach na Wileńszczyźnie (południowo-wschodnia część) znano nazwę *duda* w odniesieniu do aerofonu miechowego, choć w jednym miejscu nazwa ta świadczyła o styczności lokalnej społeczności z tym instrumentem w bliżej nieokreślonej przeszłości, w drugim zaś wspomniano o pobycie na tym terenie wędrownego dudziarza. Instrument ten faktycznie występował dość powszechnie w sąsiednich regionach – litewskiej Auksztocie i na północno-wschodniej Białorusi (okolice Brasławia, Święcian i Postaw)⁴⁴⁰. Można więc przypuszczać, że instrument ten na Wileńszczyźnie mógł występować w bardziej zamierzchłej przeszłości, stanowiąc zaledwie peryferie obszaru rozpowszechnienia tego instrumentu lub (co bardziej prawdopodobne), że instrumentem tym posługiwali się sporadycznie w celach zarobkowych wędrowni dudziarze z sąsiadujących od północy terenów. Praktykę taką znamy chociażby w odniesieniu do zawodowych dudziarzy wielkopolskich, którzy w okresach „niesezonowych” wyruszali niejednokrotnie w objazdy Kujaw, Małopolski, Mazowsza czy też nadmorskich kurortów, osiągając poważne zarobki⁴⁴¹. O obcości praktyki dudziarskiej dla omawianego regionu świadczy zresztą brak jakichkolwiek informacji od badanych przeze mnie informatorów. Zdaniem badającego zagadnienie instrumentów dudowych w tradycji litewskiej Rimantasa Sliužinskasa dudy na terenie Wileńszczyźnie pojawiły się w okresie pomiędzy XVII i XIX w., wraz z wędrownymi handlarzami, żebrakami, pielgrzymami i niedźwiednikami, przybywającymi z okolic Mińska i Grodna⁴⁴². Sporadycznie pojawiające się instrumenty były z rzadka kopiowane przez lokalnych budowniczych aż do schyłku XIX w. Zagadnienie to zostało też poruszone przez Pranę Dundulienę w artykule *Vilniaus dūda*⁴⁴³.

⁴³⁷ J. Malinowski, *Wileńskie kiermasze ...*, s. 161–179.

⁴³⁸ O pozamuzycznej roli tych *cacek* wspominał też M. Sobieski (*Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów ...*, s. 173).

⁴³⁹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian ...*, s. 928–929, mapa I (Dudy I – zasięg narzędzia) i mapa II (Dudy II – nazwa).

⁴⁴⁰ *Ibidem*, s. 576, 928.

⁴⁴¹ J. Pietruszyńska-Sobieska, *Dudy wielkopolskie ...*, s. 94. Autorka zwróciła uwagę na fakt, iż wędrowny dudziarz był w stanie zarobić w ciągu dnia 10–15 zł, podczas gdy na własnym terenie za jedno wesele (ok. 20 godzin grania) otrzymywał zaledwie 3–5 zł. Podobnie też mogła ta sytuacja wyglądać na omawianym przeze mnie obszarze. O wędrownych dudziarzach z Wielkopolski w okresie międzywojennym opowiadali mi również informatorzy na Mazowszu (okolice Sochaczewa, Łowicza i Kampinosu).

⁴⁴² R. Sliužinkas, *Dudy w tradycji litewskiej*, „Muzyka” 1998, nr 3, s. 115.

⁴⁴³ P. Dundulienė, *Vilniaus dūda*, „Kultūros barai” 1987, nr 4, s. 64–66.

Istotne, że takie importy instrumentów służyły jednocześnie czerpaniu z repertuaru białoruskiego (a być może również polskiego i ukraińskiego) oraz szybszemu przyswajaniu nowych form tanecznych (m.in. polek i walców)⁴⁴⁴.

Na podstawie omówionego materiału aerofony z terenu Wileńszczyzny można podzielić na trzy grupy:

1. Rogi pasterskie o charakterze sygnałowym, wykonane z deseczek sosnowych, łyka i kory brzozonej.
2. *Dudki, fujarki do grania* wykonane z miękkiego drewna, gliny, słomki lub kory ściągniętej ze świeżych gałązek, w trzech rodzajach:
 - a) wargowo-czopowe,
 - b) stroikowe, ze stroikiem w typie *piskawki*,
 - c) stroikowe, ze stroikiem w typie jęczyczka wyciętego w korpusie *dudki*.
3. *Świstulki* gliniane, zabawki o kształtach zoomorficznych⁴⁴⁵.

Wspomniane powyżej idiofony: *kościaną zabawkę w rodzaju grzechotki* (gruchawki) oraz *prosto, ale dowcipnie skonstruowane kołatki i trajkotki* z drewna czy wreszcie wymienianą przez C. Baudouin de Courteney-Ehrenkreutzową kołatkę zawieszoną *świniom na szyi, aby nie uciekały i dzwonek dla krów*⁴⁴⁶ można wiązać z gospodarką rolniczo-pasterską na Wileńszczyźnie⁴⁴⁷.

Inny charakter miało stosowanie *dzwoneczka loretańskiego*, zwanego też *mieczką Matki Boskiej*, której przypisywano ważne funkcje. Według przekazu *jak ktoś umiera, w godzinę śmierci, jak ktoś kusi – szatan – to dzwono na wszystkie cztery strony – ja sama dzwoniłam i wtenczas te szatany odstępują i dusza wychodzi z ciała – ja sama dzwoniłam*⁴⁴⁸. Dziś jednak nie spotyka się na Wileńszczyźnie podobnego instrumentu.

W tej samej grupie instrumentów (a ściślej mówiąc – w grupie gruchawek) mieszczą się również janczary (metalowe, kuliste dzwonki z ziarnkowatymi, sercami w środku, będące elementem upręży końskiej używanej do sań). Mó-

⁴⁴⁴ R. Sliuzinskas, *Dudy w tradycji litewskiej ...*, s. 117.

⁴⁴⁵ Podobny podział zaproponował A. Chętnik w pracy *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach ...* (s. VII). W niniejszej pracy inaczej jednak potraktowano instrumenty wykonane ze słomki lub kory – tu ze względu na lokalne nazewnictwo (częste używanie określenia *dudki* w stosunku do tych bardzo prostych instrumentów) umieszczono je w jednej grupie z glinianymi i drewnianymi *dudkami*, tj. „fujarkami do grania”. A. Chętnik dokonał natomiast podziału na: aerofony wargowe („instrumenty samorodne, pierwotne”), wśród których prócz omówionych przeze mnie *świstulek* umieścił również *dudki* bezstroikowe; aerofony ustnikowe (rogi) oraz aerofony stroikowe („piszczałki, dudki, fujarki, ligawki”). Różnice te wynikają z podejścia metodologicznego (Chętnik – supremacja systematyki organologicznej, w niniejszej pracy – wyjście od terminologii i komentarza społeczno-badanej). Warto jednak podkreślić bliskość obu systematyk.

⁴⁴⁶ C. Baudouin de Courteney-Ehrenkreutzowa, *Kilka uwag i wiadomości o etnografii ...*, s. 188. Kołatka pochodziła z Kieny Sławińskiej, gm. rudomińska, pow. wileńsko-trocki.

⁴⁴⁷ Podobną do wspomnianej przez twórczynię Muzeum Etnologicznego USB kołatkę odnalazłem w izbie regionalnej domu kultury w Białej Wace. Zob. też uwagi M. Sobieskiego, *Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów ...*, s.172–173).

⁴⁴⁸ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 216–217.

więc o janczarach na Wileńszczyźnie należy mieć na uwadze zarówno pojedyncze dzwonki, jak również pasek z naszytymi dzwonekami, zakładany zimą koniom na szyję. Janczary były narzędziem muzycznym. Trzykrotnie udało mi się też uzyskać świadectwo, że używano ich jako instrumentu rytmicznego (potrząsanie paskiem z dzwonekami) podczas zabaw tanecznych⁴⁴⁹. Dokładne obejrzenie kilku egzemplarzy janczarów pozwoliło mi skonstatować, iż przy konstruowaniu ich zestawu zazwyczaj starano się uzyskać brzmienie, które oscylowało wokół jednej, dominującej wysokości. Ponieważ różne fragmenty jednego dzwonka, ze względu na stosowanie różnorodnych nacięć, otworów i spojeń mogą mieć inną częstotliwość drgań, ostateczny efekt miał zawsze charakter klasteru.

Wymienione instrumenty i narzędzia muzyczne mają na Wileńszczyźnie bogatą przeszłość, której początki giną w mrokach dziejów. Można przypuszczać, iż ich obecność w tym regionie jest starsza niż świadomość polskości. Ich związki ze społecznością polską trudno jest jednoznacznie ustalić. Wynika to z faktu, że ich występowanie na tym terenie jest odnotowane dopiero w niedawnych przekazach.

Nowsze instrumenty to harmonia i akordeon. Najprostsze wersje harmonii (jednorzędówki, z klawiaturą pojedynczą dla prawej ręki i z zaledwie kilkoma basami dla lewej) funkcjonowały na Wileńszczyźnie już w latach osiemdziesiątych XIX wieku⁴⁵⁰. Jak się wydaje, instrumenty te docierały, aż po koniec I wojny światowej, z Prus Wschodnich. Były to przeważnie niemieckie harmonie (później również dwurzędówki), choć niekiedy na pewno pojawiały się instrumenty z dużych ośrodków miejskich Rosji. Na wzór tych instrumentów zaczęto budować na miejscu prostej konstrukcji *harmoszki wiejskie niegromatyczne* (L. Wieliczko z Sużan), zwane też *dwurzędkami* (H. Stankiewicz z Solecznik). Z czasem docierały tu coraz lepsze i o większych możliwościach wzbogacania dźwięku instrumenty, głównie z Włoch (m.in. „Sonora”, „Mariposa”, „Manfrini”, „Scandali”, „Paulo Soprani”) lub wzorowane na włoskich. Instrumenty z Polski (półtonówki, a następnie nawet trzyczędówki) należały do rzadkości i niemal z reguły były przerabiane do form prostszych, znanych i funkcjonujących na tym terenie (harmonie dwurzędowe, dwugłosowe, diatoniczne). Po wojnie zaczęły pojawiać się też akordeony i guzikówki z Niemiec („Hohner”, rzadziej „Weltmeister”) i Związku Radzieckiego (*garmoszki, bajany* – głównie „Białorus”), a nawet – choć w niewielkiej liczbie – z Finlandii⁴⁵¹. Szczególnie ceniono *włoskie głosy* – delikatne, dźwięczne,

⁴⁴⁹ O janczarach pisze też Kazimierz Moszyński. W cytowanej już pracy wskazuje na zasięg występowania janczarów oraz różnorodność ich funkcji. Dla nas pozostaje istotne umiejscowienie ich występowania na terenach sąsiadujących z omawianym obszarem, jak również występowanie janczarów podczas tańca (np. Rumunia) i obrzędu (Kaszuby, Zamojskie). Zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian ...*, s. 629–633.

⁴⁵⁰ Dowodem jest tu datowane na 1880 r. zdjęcie portretowe żebraka wileńskiego Walerka z harmonią oraz zachowana w Bibliotece Narodowej rękopiśmienna relacja W. Zahorskiego. Zob. M. Plater-Zyberk, *Spojrzenia na Wilno : Fotografia wileńska 1839–1939*, Warszawa 1999, s. 269.

⁴⁵¹ Zob. wywiad z Henrykiem Stankiewiczem (aneks 2).

co nasuwa skojarzenia z preferowaną manierą śpiewaczą – oraz głębokie brzmienie niemieckiego „Hohnera”. Wiejskie dwurzędówki, podobnie jak „Weltmaistry”, uważane były za *głuche* instrumenty. Popularne ze względu na dostępność i niską cenę były instrumenty rosyjskie. Wielokrotnie spotykałem się z harmoniami i akordeonami zbudowanymi „własnym przemysłem” na Wileńszczyźnie. O takiej harmonii z lat trzydziestych, *harmoszcze wiejskiej niegromatycznej* o dwunastu basach, opowiadał mi Leon Wieliczko z Sużan. Większe instrumenty własnej roboty z okresu późniejszego widziałem u Wiktora Gulbinowicza z Podbrodzia oraz Henryka Stankiewicza z Solecznik. Ci ostatni zajmowali się też naprawami i strojeniem instrumentów miechowych.

Z wywiadów terenowych wynika, że w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. dokonał się swoisty przewrót w dziedzinie muzyki instrumentalnej. Przemianie uległ repertuar taneczny, wymuszając zarzucenie starych instrumentów (*dwurzędek, harmonii niegromatycznych*), na których trudno było zagrać bardziej skomplikowaną melodycznie i tonalnie muzykę rozrywkową rozpowszechnianą przez radio, telewizję i płyty. Wtedy też wielu starych muzyków zarzuciło swą praktykę weselną i zabawową⁴⁵².

Jak się wydaje, właściwe instrumentom miechowym cechy akompaniamentu stawały je na równi z cymbałami. Instrumenty miechowe były jednak od nich trwalsze, poręczniejsze (lżejsze i mniejsze), miały znacznie szerszą skalę i wg relacji informatorów łatwiej było nauczyć się na nich grać. Nie bez znaczenia pozostaje również towarzysząca tym instrumentom specyficzna aura nowości oraz ich popularność w innych regionach (szczególnie po II wojnie światowej w ZSRR). To sprawiło, że instrumenty te z czasem zaczęły się pojawiać w kapeli wraz z cymbałami, następnie wymiennie z nimi, by w końcu wyrugować je zupełnie⁴⁵³.

We wrześniu 1930 r. nauczyciel Antoni Maciejewski, zainspirowany artykułem Karola Hławiczki o instrumentach harmonijkowych w szkołach amerykańskich, założył orkiestrę harmonijek ustnych przy jednej z wileńskich szkół. Orkiestra liczyła ponad czterdziestu członków, a młodzi muzycy zaopatrzeni przez rodziców w harmonijki firmy „Oberek” (każdy w trzy instrumenty w tonacjach C, F, G) wykonywali przy akompaniamencie trzech gitar i perkusji repertuar zalecany przez programy szkolne. Były to pieśni patriotyczne i religijne (*Jeszcze Polska nie zginęła; Ojciec z niebios; Pierwsza Brygada*, kolędy), komponowane tańce narodowe (*Krakowiak, Oberek, mazur Namysłowskiego Świr, świr za kominem*) oraz inne popularne kompozycje taneczne (polki, walce: *Nad pięknym modrym Dunajem; Leśne nastroje*), z rzadka odwołujące się do repertuaru regionalnego (*Lawonicha*)⁴⁵⁴.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ Obecnie na Wileńszczyźnie spotyka się najczęściej instrumenty następujących marek: „Bielarus”, „Weltmaister”, „Scandali”, „Hohner”, „Harmonikka”. Wyjątkiem jest bogato zdobiona trzyczęściówka z warszawskiej fabryki Stamirowskiego, która dotarła tu wprost fantastyczną drogą *via* Ameryka.

⁴⁵⁴ A. Maciejewski, *Orkiestra harmonijkowa w szkole powszechnej*, „Muzyka w Szkole” 1932, nr 7, s. 152–156, za: P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 205–206.

Istniały też próby zespołowej gry na harmoniach ręcznych. Tego typu zjawiska nie weszły jednak w skład dominującej dziś tradycji muzycznej.

W upowszechnianiu instrumentarium istotną rolę odegrała działalność radiostacji wileńskiej. Olbrzymią popularnością tak w szkolnej, jak i w ludowej praktyce muzycznej cieszyły się mandoliny, a to za sprawą występów na antenie rozgłośni wileńskiej orkiestry mandolinistów „Kaskada” Edwarda Ciukszy⁴⁵⁵. Przykładem kopiowania wzoru wypracowanego przez ten zespół jest funkcjonowanie w 1933 r. zespołu szkolnego złożonego z mandolin, gitar, mandol i wiolonczel⁴⁵⁶. Zespoły takie powstawały też w mniejszych miejscowościach, do których docierał przekaz repertuaru. Nie bez powodu więc, jak twierdzi P. Dahlig: *w latach trzydziestych najbardziej ulubionym instrumentem radiostuchaczy były skrzypce, akordeon i mandolina*⁴⁵⁷.

Dla uzupełnienia obrazu należy też dodać, że w okresie międzywojennym dużą popularnością cieszyła się również gitara (*baniola*). Wspominają o tym informatorzy, a na obrazie Olgi Żukowskiej z 1936 roku, zatytułowanym *Miasto Wilno – ul. Konarskiego*, spośród trzech postaci jedna gra na mandolinie, druga – na gitarze.

Na zakończenie warto przedstawić różnorodność składu kapel muzycznych zwanych na Wileńszczyźnie najczęściej *orkiestrami*. Za najbardziej typowy skład można uznać cymbały, skrzypce i *barabancik*⁴⁵⁸, choć z przekazów informatorów wynika, że w dawniejszych czasach mogły mieć mniejsze składy – *wystarczył sam cymbalista lub skrzypek i już była zabawa*. Konfiguracji mogło jednak być mnóstwo:

- skrzypce, *barabancik*,
- cymbały, skrzypce,
- cymbały, skrzypce, *barabancik*,
- cymbały, dwoje skrzypiec, akordeon, *barabancik*,
- cymbały, akorden, skrzypce, bęben,
- cymbały, skrzypce, akordeon,
- cymbały, akordeon, *barabancik*,
- cymbały, akordeon,
- cymbały, akordeon, klarnet, trąbka, bęben,
- cymbały, dwoje skrzypiec, dwie mandoliny, wiolonczela,
- cymbały, skrzypce, klarnet, harmonia pedałowa,
- cymbały, gitara, banjo, *barabancik*,
- akordeon, bęben,
- cymbały, skrzypce, klarnet, akordeon, *barabancik*,
- cymbały, akordeon, skrzypce, *barabancik*,
- cymbały, dwoje skrzypiec, kontrabas,

⁴⁵⁵ Czesław Sawlewicz z Wobali stwierdził, że zaczął się uczyć grać na tym instrumencie po usłyszeniu orkiestry E. Ciukszy w radio.

⁴⁵⁶ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 206.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, s. 514.

⁴⁵⁸ Taki skład kapeli widoczny jest też na zdjęciu wykonanym w Turgielach w 1940 r., przechowywanym w Čiurlionio Dailės Muziejaus, neg. 12 557 (zob. *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai*, Vilnius 1991, s. 167).

- cymbały, skrzypce, akordeon, klarnet, kontrabas, *barabancik*,
- cymbały, akordeon, skrzypce, klarnet, trąbka, *barabancik*,
- skrzypce, akordeon,⁴⁵⁹
- dwa akordeony,
- klarnet, harmonia, skrzypce, *dżaz*,
- skrzypce, gitara, harmonia, *barabancik*,
- dwa akordeony, gitara, skrzypce, *dżaz*,
- cymbały, skrzypce, *barabancik*, janczary,
- cymbały, janczary⁴⁶⁰.

Dobór muzyków przy kształtowaniu kapeli był najczęściej determinowany przez pokrewieństwo lub przyjaźń, czasem po prostu przez dostęp do instrumentów. Często powiększanie składu zespołu było uwarunkowane chęcią zostania konkurencyjnym na rynku, szczególnie tam, gdzie działało wiele zespołów (np. w Wilnie). Jednocześnie można zauważyć, że zespoły, do których dodawano nowe instrumenty, działały zwykle w Wilnie lub w pobliżu większego ośrodka miejskiego.

Na pewno przenoszono również wzorce z orkiestr wojskowych, z radia czy z dancingów. Mogły to być też importy międzyetniczne w obrębie samej Wileńszczyzny, oddziałujące jednak w ograniczonym stopniu. Jak podaje B. Muszkalska: *Nie wykazywano zainteresowania kulturą żydowską, która była w odczuciu indagowanych osób dziwna i niezrozumiała (...). Badani dziś informatorzy nie pamiętają najczęściej składu przedwojennej kapeli żydowskiej, nie znają też pieśni, których treść zawierałaby wątki żydowskie, choć harmonista z Trokiszek (pow. trocki) w składzie żydowskiej kapeli wymienił skrzypce, harmonię, kornet, klarnet, trąbkę i cymbały⁴⁶¹. Świadczy to o swoistej selektywności muzyków i ich niechęci wobec innej tradycji, jako że procesy integracji interetnicznej nie były wówczas zaawansowane. Tak też być może należy tłumaczyć różnorodność składów kapel międzywojennej Wileńszczyzny.*

4.2. Wizerunek muzykanta

Jak wynika z powyższego przeglądu, muzyka instrumentalna nie doczekała się wcześniej bacznych obserwatorów. Brakuje przekazów o instrumentach,

⁴⁵⁹ *Całą noc trwają tańce, gra muzyka – skrzypce i harmonia* – M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 216.

⁴⁶⁰ Treści przekazane przez informatorów w trakcie moich badań terenowych uzupełniłem informacjami o muzykowaniu w okresie międzywojennym uzyskanymi od cymbalistów-repatriantów indagowanych o to zagadnienie przez P. Dahliga (zob. *Music Tradition in Individual Interpretation ...*, s. 127–143 oraz *Z badań nad tradycjami muzycznymi na ziemiach zachodnich i północnych ...*, s. 133–155). Dla porównania podaje, iż badania na pobliskiej Grodzieńszczyźnie wykazały skład: harmonia, skrzypce i bęben oraz skrzypce, bęben, harmonia, bas i cymbały (zob. R. Banasińska, *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 34, 44).

⁴⁶¹ B. Muszkalska, *Z badań nad kulturą muzyczną na Białorusi i Litwie ...*, s. 6–7.

a przekazów o muzykach, zwanych powszechnie *muzykantami* jest jeszcze mniej. Pierwszym zaangażowanym obserwatorem życia muzyka wiejskiego był Ludwik Kondratowicz (Władysław Syrokomla). Z jego wiersza pt. *Grajek wioskowy* dowiadujemy się, że na Wileńszczyźnie muzyk wiejski nie mógł liczyć na duże dochody:

*Tu rzadkie obsiewki, dożynki, wesele,
Tu chleba niewiele i zabaw niewiele,
Niewiele grajkowi zapłaca.*

Jak wynika z relacji, pozycja muzyka w społeczeństwie była jednak dosyć wysoka, a podczas zabaw wiejskich był on postacią niezbędną:

*Gdy nędzarz w tej wiosce wyprawia biesiadę,
To serce grajkowi życzliwe i rade,
Gospodarz najwyżej go mieści;
I grajka obsiądą – słuchają z rozkoszą
I czarkę najpierwszą ku niemu przynoszą –
Tu pieśnia w pożytku i cześci⁴⁶².*

Muzykant wileński na ogół był lubiany, często wzbudzał zachwyt i nawet po śmierci pozostawał w pamięci mieszkańców wsi. Przykładem mogą tu być opinie opublikowane na łamach pamiętników Polaków z Wileńszczyzny⁴⁶³. Liczył się również swoisty *image* muzykanta, który był nieodłączną cechą wiejskich muzyków, choć jego kreowanie odbywało się zwykle poza ich świadomością: *Na weselu (...) muzykant nam grał na cymbałkach, taki Żubrycki, takie włosy miał duże. Grał, zarzucił włosy, a tu wybierał... Ach! To mi się podobało i bym grałbym!*⁴⁶⁴ oraz *Harmonista Harasymowicz Antoni – oj, jakie on miał piękne włosy, jak on pięknie grał!*⁴⁶⁵

Często też *image* tworzono świadomie, a wizerunek muzykanta był przedmiotem jego szczególnej uwagi. Jeśli muzykant grający niegdyś na weselach nie jest zadowolony ze swego obecnego wyglądu, trudno uzyskać jego zgodę na sfotografowanie. Jest to trudniejsze aniżeli uzyskanie zgody od informaterek-śpiewaczek. Muzykant zwykle pozuje do zdjęcia starannie się przygotowany, nie pozwoli się sfotografować, jeśli nie jest odświętnie ubrany, uczesany i ogolony. Śpiewaczce, nawet najmniej zadbanej, udaje się zrobić zdjęcie po dłuższych targach. Niektórzy muzykanci (wśród moich informatorów doskonałym przykładem jest Piotr Kacza-

⁴⁶² Ludwik Kondratowicz (Władysław Syrokomla), [Wybór poezji] ...

⁴⁶³ *Na wieczornicach przygrywał akordeonista Łabuć z Żaloty, jego imienia nie pamiętam. Był to dobry, wesoły chłopak. Często grywał na weselach, potrafił rozbawić młodzież. U nas w domu zostawiał akordeon, aby nie nosić go ze sobą nocą w te niespokojne czasy. (M. Kryłowicz, Przeszłość nie była rajem, a przyszłość rysuje się mgliście i beznadziejnie. Wileńszczyzna – drogi kraj, w: Pamiętniki Polaków na Litwie ..., s. 173). Starszy brat Henryk urodzony w 1922 r. skończył w Wilnie technikum kolejowe (...), pięknie grał i śpiewał, gdy brał gitarę do rąk, to ja tańczyłam, (D. Wołejko, Na podwileńskiej wsi, w: Pamiętniki Polaków na Litwie ..., s. 339).*

⁴⁶⁴ Z wywiadu z Wacławem Kułakowskim.

⁴⁶⁵ Z wywiadu z Teklą Wincukiewicz.

nowski) dbali też o swoiste, często dowcipne komentarze i zapowiedzi wykonywanych tańców i pieśni, co znakomicie budowało nastrój na weselach i wieczorynkach, dodając jednocześnie muzykantowi popularności⁴⁶⁶.

Wielu muzykantów starannie pielęgnuje do dziś w swoim repertuarze numery popisowe, które zapewnić mają im rozgłos i uznanie, a niejednokrotnie są na pograniczu sztuki cyrkowej. Na przykład P. Kaczanowski z Rudominy znany jest w całej okolicy z tego, iż potrafi zakryć sobie dość grubym materiałem struny cymbałów i mimo to grać czysto. Sztuczkę tę określa jako *użycie cymbałów w miejsce pianina*⁴⁶⁷. Niejednokrotnie też informatorzy opowiadali mi o muzykantach, którzy *brali bystre tan'ce*, nie przestając palić papierosa⁴⁶⁸.

Stosunek do zawodu muzykanta nie był jednak wolny od uprzedzeń i zastrzeżeń związanych z jego częstym udziałem w weselach, zabawach i innych tego typu imprezach, które łączyły się z nadużywaniem alkoholu (najczęściej wymuszonym przez uczestników zabaw) czy też nieregularnym trybem życia. Najczęstszym i jednocześnie najostrożniejszym zarzutem był ten, iż z *muzykanta nie będzie gospodarza – w sobotę zara idzie, w niedzielę idzie, w poniedziałek jego trudno zbudzić*⁴⁶⁹. Pomimo to młodzi chłopcy⁴⁷⁰ zainteresowani grą na instrumencie zazwyczaj znajdowali sposób na przekonanie rodziców do rozpoczęcia praktyki muzycznej.

Instrument był zdobywany najczęściej drogą kupna, choć czasem przejmowano go drogą sukcesji po członku rodziny. Nauka wstępna nie trwała zbyt długo – muzycanci twierdzą, że potrafili grać już po trzymiesięcznej praktyce. Pogłębiony wywiad dowodzi jednak, że mają na myśli gamę oraz kilka podstawowych, najpopularniejszych w okolicy melodii. Jednocześnie jednak muzycanci wyznają, iż uczą się przez całe życie⁴⁷¹. Wśród nauczycieli wymieniani są najczęściej: starszy brat, ojciec, wujek, dziadek, stryjek, sąsiad⁴⁷². Wskazuje to na

⁴⁶⁶ Do standardowych należały zawołania typu: *Prosimy państwa! Na wesolą nogę! Kupa śmiechu! A teraz zobaczymy, kto kogo kocha – damski walczyk!*

⁴⁶⁷ Istotnie dźwięki wytłumionych strun kojarzą się z dźwiękami pianina.

⁴⁶⁸ Podobne zjawisko występowało również w innych regionach przedwojennej Polski – A. Chętnik pisał (i przedstawiał na fotografiach) skrzypka Łukasza Serafina, który potrafił grać, trzymając skrzypce na plecach, na karku, a nawet na głowie (A. Chętnik, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach ...*, s. 137–139).

⁴⁶⁹ Z wywiadu z Waławem Kułakowskim.

⁴⁷⁰ Wśród muzykantów spotkałem tylko jedną kobietę – cymbalistkę Teklę Wincukiewicz.

⁴⁷¹ Szybkie opanowanie repertuaru muzycznego wraz z nieustannym doskonaleniem swego repertuaru i warsztatu wykonawczego wydaje się cechą uniwersalną ludowej pedagogiki instrumentalnej, podobne bowiem opinie odnotowałem na Białostocczyźnie, w okolicach Łowicza i na Podhalu (zob. T. Nowak, *Proces przekazu tradycji muzycznych na przykładzie kształcenia skrzypków podhalańskich*, praca magisterska napisana pod kier. A. Czekanowskiej-Kuklińskiej, Instytut Muzykologii UW, 1997).

⁴⁷² Odwołując się znowu do obserwacji Kondratowicza, warto w tym miejscu przytoczyć jeszcze jeden fragment cytowanego wiersza:

*Siadł grajek wioskowy na przyzbie u chaty
I wierną skrzypicę wziął w ręce; (...)*

rodzinny lub ograniczony tylko do jednej społeczności charakter przekazu. Czasami muzykanci wymieniają kolegę lub sprzedawcę instrumentu. Do zupełnych wyjątków należą opłacani nauczyciele, którzy są jednocześnie aktywnie działającymi muzykami. Wszyscy indagowani mocno podkreślali rolę samokształcenia.

Podobnie jak w innych regionach Polski, muzykant Wileńszczyzny potrafi grać na wielu różnych instrumentach. Często skrzypkowie i cymbaliści posiadają również umiejętność gry na akordeonie, rzadziej cymbaliści opanowują grę na skrzypcach (odnotowane dwa takie przypadki). Nie odnotowałem natomiast ani jednego przypadku, gdy muzykant grający na akordeonie czy harmonii próbował uczyć się gry na innym instrumencie. To pozwala mi twierdzić, iż opanowywanie drugiego instrumentu (niemal zawsze akordeonu lub harmonii) było związane z pojawianiem się nowszych instrumentów miechowych i dążeniem muzykanta do zachowania atrakcyjności na lokalnym rynku muzycznym.

Stosunkowo niewielka liczba informatorów nie pozwala na podjęcie zagadnienia stylu regionalnego, tym bardziej, że należy brać pod uwagę specyfikę różnic w aplikaturze używanych przez nich instrumentów. Częste nawiązywanie do dobrze utrwalonego w świadomości muzykantów repertuaru wokalnego sprawia, iż melodia granych tańców jest dość czytelna i ujednolicona na terenie całego regionu. Dlatego łatwo zauważyć sposoby upiększania (*spanczniania*) melodii:

*Ja panu tak gram jak było. A ja mogę dziesięć razy zmienić. Na adna noga ta sama melodia przekształć'ic'. Ona ma cały orginał swój ma, a wykonanie swoje, jak się mówi ... Opracowanie różne. Upiększenia. I po prostu i spancznieje troche. I pod nogę patrzysz, dziewczynka aż bryka, jak idzie!*⁴⁷³

Cymbaliści bardzo często dodają współbrzmienia tercjowe, oktawowo i kwintowe, których preferencja wynika z budowy instrumentu (łatwość osiągnięcia). Dłuższe dźwięki są też przez nich rozdrabniane – najczęściej do postaci: ósemka i dwie szesnastki. Skrzypkowie dodają współbrzmienia pustych, sąsiadujących strun oraz liczne ozdobniki (mordenty, tryle, obiegniki) na dźwiękach dłuższych, szczególnie inicjalnych i kadencyjnych. Obydwie grupy muzykantów często stosują również tercjowe pasaże i pochody sekundowe, rozdrabniające dłuższe dźwięki oraz łączące dźwięki kadencyjne z inicjalnymi. Dobrzy skrzypkowie często zmieniają płaszczyznę tonalną utworu w stosunku kwinty, co wynika ze stroju instrumentu.

*Wnuk przy nim trzyletni, ciekawy a żywy,
Znalazłszy we drwalni dwie szczepy łuczyny,
Grał niby na drugiej skrzypce.*

Z wynikami moich badań pozostają w zgodzie również rezultaty badań P. Dahliga (*Music Tradition in Individual Interpretation ...*, s. 127–143 oraz *Z badań nad tradycjami muzycznymi na ziemiach zachodnich i północnych ...*, s. 133–155).

⁴⁷³ Wywiad w Wiktoorem Gulbinowiczem z Podbrzezia.

Polka Usia-susia,
Kazimierz Gajdzis, skrzypce

$\text{♩} = 150$

Akordeoniści i harmoniści rzadziej stosują ozdobniki oraz rozdrobnienia rytmiczne dźwięków, przenosząc akcent zdobienia melodii na aspekt harmoniczny oraz zróżnicowanie wolumenu brzmienia. Harmoniści dość swobodnie zmieniają tonacje – akordeoniści natomiast ograniczają się do zmiany rejestru brzmienia.

Uogólnienie stylu regionalnego można w zasadzie ograniczyć tylko do powyższych uwag. Poza nimi natomiast ujawnia się przebogata różnorodność stylistyki

indywidualnej, czego świadomi są sami muzykanci (*tamten skrzypacz trzensione rękoma zaraz ciongnąć* – K. Gajdzis). Na pewno wyjątkowymi osobowościami na tle regionu są: Kazimierz Gajdzis, Wiktor Gulbinowicz, Józef Silko i Piotr Kaczanowski.

Muzyka instrumentalna była źródłem poważnych dochodów, które w rezultacie panującego do dziś archaicznego, zdaniem P. Dahliga⁴⁷⁴, zwyczaju opłacania muzykantów przez gości weselnych, były znacznie wyższe niż w innych regionach Polski. P. Kaczanowski twierdzi, iż w okresie, w którym średnia pensja miesięczna w Związku Radzieckim wynosiła 180 rubli, on za *ogranie* wesela otrzymywał 500 rubli. Znane mi są przypadki, w których dochód muzykanta z kilku lat umożliwiał mu kupno nowego mieszkania w Wilnie (przykład Jana Łaniewskiego⁴⁷⁵). Trzeba tu dodać, że w okresie swej aktywności muzycznej moi informatorzy *obgrywali* około 150–200 wesel, a starzy muzykanci byli godzeni na wesela do końca lat osiemdziesiątych. Muzykantów opłacano głównie podczas *grania na dzień dobry*, kiedy odbywał się specyficzny koncert życzeń (tradycja ta zresztą pozostaje żywa do dziś). Goście po kolei zamawiali pieśni lub tańce i na oczach wszystkich opłacali muzykantów. Stymulowało to swoiste współzawodnictwo między gośćmi. Jakkolwiek zwyczaj ten charakterystyczny jest dla wszystkich terenów byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego⁴⁷⁶, to jednak warto wskazać, iż lokalni muzykanci (np. Jan Dubicki z Ławariszek) woleli i wolą do dziś grać na weselach u Polaków, nie tylko ze względu na wspólnotę świadomości, lecz również dlatego, że są przez Polaków hojniej opłacani. Sprawa ta wymaga jednak głębszych badań socjologicznych. Wydaje się bowiem, że może to mieć związek ze świadomością drobnej szlachty na Wileńszczyźnie lub też z przejętą od niej obyczajowością drobnoszlachecką, która nakazuje pomimo braku różnic ekonomicznych podkreślać swoją wyższą pozycję społeczną.

Oprócz wesel, które zawsze były największym wyzwaniem dla umiejętności i sił, muzycy wiejscy obsługiwali też *wieczorynki* (zabawy taneczne), na ogół o wiele częstsze niż wesela, a także chrzty, imieniny i inne uroczystości rodzinne. Natomiast sporadycznie uczestniczyli w grupach *wołowników* (na Wielkanoc) i kołedników (Boże Narodzenie) oraz w uroczystościach kościelnych (procesje).

⁴⁷⁴ P. Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna ...*, s. 71.

⁴⁷⁵ Informacja uzyskana od wdowy po Janie Łaniewskim.

⁴⁷⁶ Potwierdziły to prowadzone przeze mnie badania Zakładu Etnomuzykologii Instytutu Muzykologii UW na pograniczu ziem W. Ks. Litewskiego i Korony (w okolicach Czeremchy, Hajnówki, Narewki, Cisówki) w latach 1998–2000. Badani muzycy twierdzili, że do dziś *na Litwie* (tj. w okolicach Narewki, Siemianowic, Cisówki) muzykantów opłacają goście podczas *grania* na drugi dzień wesela, a na pozostałych terenach płacą państwo młodzi. Przy czym muzykanci (np. Wania Priroda z Hajnówki) wolą grać *na Litwie*, bo większy jest tam zarobek. Dla badacza pozostaje zadziwiający fakt przetrwania odrębnych tradycji w tak nieodległych obszarach (między Hajnówką i Narewką jest zaledwie kilkanaście kilometrów) pomimo zniesienia przed 200 laty granic, mających już wtedy charakter bardziej prawno-ekonomiczny, aniżeli państwowy czy polityczny. *Granie na dzień dobry* odnotowałem również w okolicach Grodna i Wołkowyska podczas moich prywatnych wyjazdów. Opisuje je też R. Banasińska (*Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 44).

Jak wynika z badań, na Wileńszczyźnie pozostało niewielu już instrumentalistów. W ciągu czterech lat badań prowadzonych na rozległym terenie odnalazłem zaledwie dziewiętnastu muzyków ze starszego pokolenia oraz nawiązałem kontakt z trzema muzykami repatriowanymi do Polski. Wielu muzyków zmarło w nieodległej przeszłości⁴⁷⁷.

Stan zdrowia badanych przeze mnie instrumentalistów często uniemożliwiało dokonanie nagrania. Np. skrzypek Zygmunt Grauzynis (ur. 1912) doznał kilka lat wcześniej złamania palców lewej ręki i dlatego w grze posługiwał się tylko dwoma palcami, co wymuszało stosowanie nieustannych *glissand* niemal zupełnie zacierających linię melodyczną. Józef Silko (ur. 1915) w znacznym stopniu utracił słuch, co nie tylko utrudniało z nim kontakt, lecz także uniemożliwiało mu grę. Wśród starych, niepraktykujących od lat muzykantów obserwuje się niechęć do gry (tym bardziej rejestrowanej na magnetofonie) w obawie przed kompromitacją (Romuald Pyszmont, Edward Wojtkiewicz). Zdarza się, że po kilkudniowych namowach cymbalisty na spotkanie, po wysłuchaniu historii z przeszłości miejscowego sowchozu i po kolejnych zachętach dochodzi do nagrania kilku zaledwie przykładów muzycznych, bez żadnego komentarza (Piotr Kaczanowski, ur. 1934). Dla kontrastu zdarzają się jednak bardzo sprawni i chętni do gry muzycy, którzy bombardują wręcz badacza ogromnym repertuarem, zupełnie się przy tym nie odzywając (Władysław Wałęjsza, ur. 1923). Wśród badanych nie brak bardzo osobliwych muzykantów. Jednym z nich był akordeonista i harmonista Henryk Stankiewicz, który okazał się szczególnym *l'ubicielem* marszów i walców rosyjskich (np. *Taska pa rodinie*; *Fale amuru* itp.). Warto zaznaczyć, iż wielu muzykantów zna nuty, notuje swój repertuar i wzbogaca go o przypadkowo wpadające im w ręce kompozycje opublikowane.

Polka – autotranskrypcja wykonawcy

Stanisław Ciukszo, cymbały



/st. Ciukszo/

⁴⁷⁷ Np. cymbalista J. Michałkiewicz z Gołgi, rej. wileński, zmarł w 1995 r., cymbalista J. Łaniewski z Wilna zmarł w 1993 r. Warto utrwalić też pamięć innych instrumentalistów: Pawła Dziedziula, Władysława Marcinkiewicza z Zaścian k. Rudaminy, Romualda Bogdziula i Piekarskiego z Kotków k. Rudaminy (cymbaliści), Stanisława Pietkiewicza (skrzypek), Władysława i Jana Paszkielów (bębniści).

Repertuar badanych muzyków jest różnorodny, o jednoznacznie tanecznym charakterze. Wśród tańców spotykamy (porządkuję wg częstotliwości ich występowania): walca, polkę, marsza, krakowiaka, *padespańca*, kadryla (w dwóch odmianach: białego i czarnego), oberka, mazura, mazurkę, *aleksandra*, *karoboczkę*, *wasadulę*, *suktinisa*, fokstrota, *na rieczeniuku*, *kochaneczkę*, tango, lansjera, kozaka, *szlofoksa*, polonez Ogińskiego i *żiguli*⁴⁷⁸. Już na podstawie tego pobieżnego przeglądu widać (co potwierdzają również sami informatorzy), iż repertuar ten ma charakter wieloetniczny. Poza tańcami litewskimi (*skruodelis*, *suktinis*), białoruskimi (*wasadula*, *karoboczka*, *kochaneczka*), polskimi (krakowiak, mazur, oberek), możemy wyróżnić tańce popularne na przełomie XIX i XX w. (walc, polka), rozpowszechnione w okresie międzywojennym (tango, *szlofoks*) i powojennym (*żiguli*) oraz importy, których pojawienie się na tym terenie należy wiązać z pośrednictwem dworskim, szlacheckim i miejskim (*padespaniec*, kadryl, lansjer, *aleksander*)⁴⁷⁹. W przypadku repertuaru popularnego i dworskiego trudno mówić o charakterze etnicznym, choć wiele z poszczególnych tańców było adaptowanych przez poszczególne grupy etniczne, czego dowodzą dodawane do nich teksty w języku polskim, litewskim, *prostym* czy rosyjskim. Trudno więc mówić o repertuarze charakteryzującym polską społeczność na Wileńszczyźnie, można jedynie wspomnieć o jej preferencjach i gustach muzycznych. Na pewno zaś można wskazać na swoistą mediację międzykulturową dokonującą się na gruncie muzyki instrumentalnej. Jej siłą napędową są muzycy o różnej tożsamości, funkcjonujący wśród różnych grup społecznych. Stanowi to potwierdzenie dla przyjętej we wstępie definicji kultury podkreślającej przystosowanie do warunków zewnętrznych. W tym wypadku możemy więc mówić o dostosowywaniu się do wieloetnicznego sąsiedztwa (w obliczu budzenia się na przestrzeni dwóch ostatnich wieków świadomości narodowej wśród różnych grup społecznych i etnicznych) oraz o zmieniającej się sytuacji społecznej, czyli stopniowej niwelacji różnic klasowych.

4.3. Tańce obrzędowe

Taniec obrzędowy⁴⁸⁰ na Wileńszczyźnie jest stosunkowo najslabiej udokumentowany. W literaturze brak jest na ten temat opracowań (pod tym wzglę-

⁴⁷⁸ Melodia tańca określonego przez jednego z informatorów jako *biały kadryl* jest identyczna z melodią litewskiego tańca *skruodelis*, a jedna z melodii fokstrota jest bardzo zbliżona do tradycyjnej melodii żydowskiej znanej ze szlagieru okresu międzywojennego – *Baj mir bistu szejn*.

⁴⁷⁹ Na pobliskiej Grodzieńszczyźnie R. Banasińska odnotowała: oberki, mazury, polki, fokstroty, kadryle i krakowiaki (zob. *idem*, *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 34).

⁴⁸⁰ Definicję tańca obrzędowego przyjmuję za R. Lange, który pod pojęciem tym rozumie *formalny i znaczący akt społeczny, należący do nieużytecznych zachowań człowieka, przekazujący emocje i myśli w sposób symboliczny i czytelny w kręgu ludzi, którzy podobnie go rozumieją* (R. Lange, *Taniec obrzędowy*, w: *Taniec, rytuał i muzyka*, Warszawa 1997, s. 14).

dem wyjątkiem są uwagi na marginesie prac Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowej). Również niewielu z moich informatorów potrafiło mi dostarczyć informacji, chociaż zdołałem zgromadzić sporo opinii odnośnie do tańców zabawowych (tu pomoc muzykantów) i zabaw tanecznych (głównie informatorki terenowe). Dlatego mogę oprzeć się przede wszystkim na szcztąkowych przekazach pisemnych w opracowaniach wileńskiego ośrodka uniwersyteckiego.

W świetle relacji C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowej stosunkowo różnorodnie prezentowały się wówczas zachowania taneczne mieszkańców Wileńszczyzny związane ze zwyczajami kalendarzowymi: *Niektóre tańce w przebraniu za zwierzęta, określone lub mityczne, wiążą się również z magią wegetacyjną. Do nich np. należy taniec niedźwiedzi na czworakach w kozuchach do góry włosem włożonych dwóch mężczyzn z okolic Wilna, tem bardziej, że się to zgadza z rolą niedźwiedzia w niektórych pieśniach dożynkowych. Brykają i tańczą wśród innych maszkar bożonarodzeniowych, wielkanocnych i zapustnych, mniej lub więcej centralne figury, jak koza, koziołek lub turoń, koniki z jeźdźcami na nich lub bez nich, niedźwiedzie, bociany, żurawie itp.*⁴⁸¹. Do dziś zachowano w pamięci jedynie maszkary bożonarodzeniowe, choć ich zachowań tanecznych (ożywianych współcześnie na Wileńszczyźnie dzięki działalności zespołów śpiewaczych), nie traktuje się w kategorii tańca, a raczej zabawy. Brakuje relacji dotyczących *łałowania* z udziałem maszkar. Całkowitą zagadką pozostaje wspomniany „taniec niedźwiedzi”, którego nie sposób wiązać z jakimkolwiek zwyczajem kalendarzowym wśród Polaków na Kresach – być może obserwacje cytowanej autorki nie dotyczyły interesującej nas społeczności polskiej. Gdyby jednak tak było, mielibyśmy niewątpliwie do czynienia z tańcami o funkcji magicznej (zabezpieczenia dobrobytu i odganiaania złych mocy).

Odnośnie do świąt Bożego Narodzenia badaczka wymienia: *koło tańczone przez dziewczęta naokoło parobka lub gospodarza przebranego za jaszczera na Boże Narodzenie na północno-wschodnich terenach Rzeczypospolitej*⁴⁸². Podczas badań natrafiłem na Wileńszczyźnie na ślad zabawy w *jaszczura*, w której uczestnicy ustawiają się podobnie. Wydaje się jednak, iż zabawy te należy wiązać z obrzędami weselnymi, a nie ze zwyczajami na Boże Narodzenie, o czym świadczy zarówno wykonywany w trakcie śpiew, jak i materiał porównawczy z innych regionów⁴⁸³. Dodatkowo warto zauważyć, iż zabawa ta może być pozostałością zwyczajów i obrzędów kultury bałtyckiej, na co wskazuje obszar jej występowania (Litwa, Warmia, Mazury).

Żaden z moich informatorów nie potrafił powiedzieć czegoś o tańcach kobiet *na len*, *na konopie*, zabawach z podskokami czy podnoszeniu się z ziemi. Tymczasem cytowana autorka wyraźnie wspomina, iż *na terenach północno-wschodnich Rzeczypospolitej hušta się, ściga lub skacze na długi len, na konopie, na owies*⁴⁸⁴. Najprawdo-

⁴⁸¹ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *O tańcach ludowych ...*, s. 4.

⁴⁸² *Ibidem*, s. 5.

⁴⁸³ Opis podobny do odnalezionej przeze mnie wersji zabawy w *jaszczura* na Wileńszczyźnie odnajdujemy również na Warmii i Mazurach (zob. zabawę *siedzi jascur w zamku* w M. Drabecka, *Folklor Warmii i Mazur ...*, s. 235–236).

⁴⁸⁴ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *O tańcach ludowych ...*, s. 3. Mamy tu do czynienia z funkcją magiczną tańca – zabezpieczeniem dobrobytu społeczności.

podobnie przekazane przez nią informacje pochodziły z zatartej przez czas pamięci informatorów lub dotyczyły innych ziem ówczesnego województwa wileńskiego, albo też nie dotyczyły przedstawicieli społeczności polskiej.

W cytowanym opracowaniu odnajdujemy również wzmiankę o tańcach *chorowodowych* (korowodowych) w dniu św. Jerzego⁴⁸⁵. W tym przypadku, biorąc pod uwagę omawiane wcześniej tradycje kalendarzowe (zwyczaj związane z gospodarką hodowlaną), możemy istotnie domyślać się związków z omawianym obszarem. Brakuje jednak bezpośrednich relacji na ten temat.

Zachowania taneczne Wileńszczyzny opisane przy okazji badań nad obrzędowością weselną C. Baudouin de Courtenay umiejscowiła w cyklu obrzędowości rodzinnej. Opisuje je w następujący sposób: *Obok tańców, które mogą być wykonywane tylko przez osoby drużbiące, tworzenia wspólnego zastola, występuje np. wodzenie drużyny, trzymającej się za ręce, przez wodzirejów po izbie, na około stołu, po ławach itp., np. w obrzędzie weselnym w woj. wileńskim (wieś Gudzie, gm. rudomińska, pow. wileńsko-trocki; wieś Pirciupie, gm. rudomińska, pow. wileńsko-trocki)*⁴⁸⁶. Znane również z terenu Polski centralnej⁴⁸⁷ tworzenie wspólnego zastola w wykonaniu osób drużbiących nie dochowało się w obecnym kształcie obrzędu weselnego na Wileńszczyźnie. Brak opinii informatorów, jak również dokładnego opisu w cytowanym opracowaniu uniemożliwia odtworzenie formy tego zachowania tanecznego.

O wiele łatwiejsze jest uchwycenie *wodzenia drużyny*, które zachowało się do dziś tylko w formie zabawowej (wszyscy weselnicy mogą w nim brać udział, choć nikt z gości nie jest świadomy obrzędowej treści tego zachowania). Współcześnie unika się trudniejszych do pokonania przeszkód (np. ław), swobodnie natomiast projektuje rozmaite rysunki przestrzenne, wykorzystując całe dostępne miejsce.

Na koniec wymienić trzeba również marsz, który traktuję jako specyficzne zachowanie taneczne stosowane w sytuacjach obrzędowych i zwyczajowych, czemu bardzo często towarzyszy muzyka. Muzycy bardzo chętnie prezentują różne przykłady marszów stosowanych przez nich podczas wesel (dominuje repertuar pochodzący z armii carskiej, choć nie brak i nowszych kompozycji). Niemniej informatorzy tę formę aktywności traktują nie w kategoriach tańca, ale raczej jako muzykę towarzyszącą szczególnie uroczystym momentom dziejącym się w otwartej przestrzeni wsi lub miasta.

Jak wynika z powyższego, tańce obrzędowe nie dochowały się do dnia dzisiejszego, choć ciągle jeszcze spotykać możemy pewne ich relikty. Jednocześnie warto wspomnieć, iż opisane w pracach C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowej zachowania obrzędowe nie odbiegają od zachowań znanych z innych regionów bałto-słowiańskich, a w niektórych przypadkach (*taniec niedźwiedzi*) wykazują związki z odległymi (ugrofińskimi) regionami Europy.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, s. 3.

⁴⁸⁶ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ...*, s. 92.

⁴⁸⁷ Zob. chociażby *szuflę z Sieradzkiego* (M. Dziurawicz-Kaszuba, *Taniec obrzędowy „szufla” i jego miejsce w obrzędowości weselnej*, w: *Taniec, rytuał i muzyka*, Warszawa 1997, s. 82–83.

4.4. Tańce towarzyskie

Najstarsze przekazy dotyczące gatunków tańca towarzyskiego wśród społeczności polskiej na kresach pochodzą z początków XIX w. W pamiętnikach przedstawicieli szlachty z tego okresu odnajdujemy poloneza i kozaka⁴⁸⁸, w późniejszym czasie walce, polki⁴⁸⁹, kadryle i gallopady⁴⁹⁰. Autorzy różnych opracowań z terenów kresowych wymieniają także szereg innych tańców, takich jak: *dzygun*, *tancus*, *angleza*, *kiepurele*, *żolinielis*, *skuscinka*, *pasiutélis*⁴⁹¹, *poduszcza*, *kukawka*, *szumka*, *król*⁴⁹². Nie mamy jednak żadnych informacji o tym, czy tańce te były wykonywane przez przedstawicieli społeczności polskiej. Dlatego w tym podrozdziale wykorzystuję przede wszystkim materiały z własnych badań terenowych.

	Wileńszczyzna	Grodzieńszczyzna ⁴⁹³	Żytomierszczyzna
Tańce pierwszoplanowe o zasięgu ogólnokresowym	polka walc krakowiak	polka walc krakowiak	polka walc krakowiak
Tańce drugoplanowe o zasięgu ogólnokresowym	padespaniec kadryl tango fokstrot	padespan kadryl tango fokstrot	padespan kadryl tango fokstrot
Tańce pierwszoplanowe o zasięgu lokalnym	oberek mazurka	oberek mazur	jabłoczko karapiet
Tańce drugoplanowe o zasięgu lokalnym	aleksander karoboczka wasadula kochaneczka szlofoks lansjer suktinis kozak żiguli	aleksander karoboczka wasadula kochaneczka szlofoks	na rieczen'ku szyr s'em-sorak

Tabela 4. Zestawienie tańców wykonywanych przez społeczność polską na Kresach

⁴⁸⁸ H. Bursztyńska, *Życie towarzyskie 1. połowy XIX wieku ...*, s. 50–58.

⁴⁸⁹ Zob. H. Giegużyński, *Z okolic Merecza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1967, nr 400, za: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 53, *Litwa ...*, s. 357.

⁴⁹⁰ M. Kamieński, *Tańce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 192, za: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 53 ..., s. 356.

⁴⁹¹ H. Giegużyński, *Z okolic Merecza ...*, za: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 53 ..., s. 357–361.

⁴⁹² M. Kamieński, *Tańce ...*, za: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 53 ..., s. 356.

⁴⁹³ R. Banasińska, prowadząc badania nad repertuarem pieśniowym różnych społeczności etnicznych Grodzieńszczyzny, odnotowała: oberki, mazury, polki, fokstroty, kadryle i krakowiaki (zob. *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie ...*, s. 34).

W tym miejscu warto przedstawić znaczenie i zasięg poszczególnych tańców. Opierając się na wynikach badań sondażowych przeprowadzonych na terenie Grodzieńszczyzny i Żytomierszczyzny, wskazują w zamieszczonej tabeli gatunki wspólne i rozłączne. Staram się również określić ich pozycję w danym środowisku.

Tańcem najbardziej rozpowszechnionym na całych Kresach była polka, choć jak należy przypuszczać, pojawiła się tu dopiero w połowie XIX wieku⁴⁹⁴. Rozpoczynano nią najczęściej zabawy taneczne, stanowiła również podstawę wielu gier (*rekuzowana poleczka, polka z miotłą*)⁴⁹⁵, występowała wreszcie jako część składowa niektórych wieloczęściowych tańców (niektóre wersje krakowiaka). Bogaty był też repertuar melodii polki mających swe odpowiedniki w piosenkach ludowych. Polkę tańczono zawsze w jednym poziomie (średnim lub niskim – *chodzono, nie tak bojko*) po obwodzie koła, w obrotach w prawo i w lewo. Powszechnie stosowano ujęcie zamknięte półokrągłe. Tancerze, zwłaszcza chłopcy, gęsto ozdabiali taniec akcentami (przytupami). Stosowano również szybki przyklęk na jedno lub wyjątkowo na dwa kolana⁴⁹⁶ (najczęściej chłopcy, choć zdarzało się, że przysiadali oboje tańczący). Do rzadziej używanych elementów należało niewysokie unoszenie dziewczyny z równoczesnym obrotem partnera dookoła własnej osi i przeskoki partnerki przez postawioną na pięcie nogę partnera. Te trudne technicznie elementy wykonywali tylko doświadczeni i zdolni tancerze⁴⁹⁷.

Polka

Piotr Kaczanowski, cymbały



Prawdopodobnie równocześnie z polką (lub nieco wcześniej) na Kresach rozpowszechnił się walc⁴⁹⁸ i cieszył się równie dużą popularnością. Niemal każdy muzykant jest w stanie dosłownie zarzucić zbieracza melodiami walca. Walc nie odbiegał jednak w choreotechnice od znanych nam wersji walca tańczonych do tej pory przez starsze osoby na Mazowszu, Podlasiu czy w innych regionach Polski.

⁴⁹⁴ Zob. H. Giegużyński, *Z okolic Mercza ...*, za: O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 53 ..., s. 357; G. W. Dąbrowska, *W kręgu polskich tańców ludowych*, Toruń 1979, s. 37.

⁴⁹⁵ Szczegółowy opis gier i zabaw znajduje się w osobnym podrozdziale.

⁴⁹⁶ Zob. wywiad z Jadwigą Naruszewicz z Gowsztan (aneks 2).

⁴⁹⁷ Wg relacji Jadwigi Grycewicz z Kolonii Wileńskiej.

⁴⁹⁸ Zob. H. Giegużyński, *Z okolic Mercza ...*, za: O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 53 ..., s. 357; G. W. Dąbrowska, *W kręgu polskich tańców ludowych ...*, s. 37.

Walc *Dziś musisz mi dać ust pięknych jak cud*

Piotr Kaczanowski, cymbały

Znane są jednak pewne odmiany walca, takie jak aleksander (figurowa odmiana walca, o której dalej) z terenu Litwy i Białorusi, a jak wiadomo z badań Emmy Cieślińskiej – również Podlasia⁴⁹⁹.

Innym tańcem, nieustępującym popularnością polce i walcowi, był krakowiak. W okresie międzywojennym należał do tańców znanych również na obszarach Litwy, Podlasia i północno-wschodniego Mazowsza⁵⁰⁰. Jak się wydaje, duże znaczenie dla rozpowszechnienia tego tańca miały kuligi szlacheckie w XIX wieku, podczas których był często wykonywany⁵⁰¹. Warto jednak zauważyć, że taniec ten, będący pochodną małopolskiego lub bardziej bezpośrednio salonowo-szlacheckiego krakowiaka, znacznie różni się od swych pierwowzorów, tak pod względem muzycznym, jak i choreotechnicznym. Wszędzie tańczono do tej samej melodii, która choć w linii melodycznej zgodna z melodią popularnej piosenki *Krakowiaczek ci ja*, to jednak zaopatrzona jest dodatkową, trzecią

⁴⁹⁹ Z rozmowy przeprowadzonej jesienią 1997 r. w Warszawie.

⁵⁰⁰ Jesienią 1997 r. o spisaniu tych tańców na Podlasiu opowiadała mi regionalistka, zbieraczka folkloru tanecznego i animatorka kultury – E. Cieślińska. G. Dąbrowska wspominała mi w 1999 r. o występowaniu tego tańca na półn. Mazowszu i Kresach Wschodnich, notowała też ten taniec w okolicy Hajnówki (zob. G. W. Dąbrowska, *Muzyka i taniec ludowy atrybutem różnoetnicznej koegzystencji kulturalnej: Siła dyfuzji i percepcji*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego”, 1998, nr 9, s. 29). Krakowiaka zapisywałem podczas badań terenowych prowadzonych przeze mnie w okolicach Czeremcha-Hajnówka-Bielski Podlaski-Narewka w latach 1998–2000. Taniec ten tańczyli też Litwini na terenie Suwałkii (zob. B. Wilgosiewicz, *Być u siebie: O zespole ludowym „Pogranicze” z Szypliszek*, praca dyplomowa na Podyplomowym Studium Etnograficznym UMK w Toruniu, 1996 oraz D. Kubinowski, *Tradycyjne tańce ludowe z okolic Szypliszek*, maszynopis, wł. GOK w Szypliszkach, Lublin 1992. Materiały te częściowo opublikowano w „Biuletynie Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” 1997, nr 8).

⁵⁰¹ G. W. Dąbrowska, *W kręgu polskich tańców ludowych ...*, s. 60.

część⁵⁰². Rytmika wileńskiego krakowiaka bardzo często pozbawiona jest charakterystycznych synkop i ma raczej charakter polki (również wyrażonej w akcentuacji). W choreotechnice tego tańca istniało wiele wariantów, choć najczęściej składał się z trzech części w metrum parzystym. Taniec ten mógł mieć w nazwie dodatkowe dookreślenia: *krakowiak na trzy punkty*, *krakowiak z przechodem*.

Krakowiak

Leon Wieliczko, harmonia



Sekwencja krakowiaka wykonywanego i opisywanego przez informatorów pozwala wyróżnić trzy części (*punkty*). W **pierwszej części** pary ustawione są na obwodzie koła jedna za drugą (partnerzy obok siebie), trzymają się za ręce w ujęciu otwartym. Pary poruszają się krokiem dostawnym albo krokiem polki:

wariant a: 8 taktów do przodu, kierunek w lewo⁵⁰³,

wariant b: 4 takty w lewo, 4 takty w prawo.

Części tej towarzyszył często śpiew improwizowanych zwrotek zaczynających się od słów *Krakowiaczek ci ja ...* Partnerzy stosowali często ozdobniki: przytupy (*podbiwajo*), podskoki, hołubce, *plaśnięcia* (kłaśnięcia).

W **części drugiej** następował tzw. *przechód*:

wariant a:

- takt 1 – dwa kroki w lewo,
- takt 2 – krok z dostawieniem,
- takt 3 – zwrot o 180° bez zmiany trzymania i dwa kroki w prawo,
- takt 4 – krok z dostawieniem i zwrot w pierwszym kierunku,
- takty 5–8 – uczestnicy powtarzają cykl z taktów 1–4.

wariant b (wymaga parzystej liczby par):

- w ostatnim takcie pierwszej części pary nieparzyste wykonują zwrot o 180° wokół własnej osi, ustawiają się twarzą do par parzystych,
- takty 1–2 – krokiem chodu partnerki zamieniają się miejscami, mijając się prawymi ramionami,

⁵⁰² Dąbrowska podaje, że krakowiak małopolski był dwuczęściowy: część pierwszą wypełniał cwał, drugą zaś – jeden z kilku rodzajów figur (zob. G. W. Dąbrowska, *W kręgu polskich tańców ludowych ...*, s. 62).

⁵⁰³ Stosuję określenie „w lewo” dla ruchu po obwodzie koła w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara oraz „w prawo” dla ruchu po obwodzie koła w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara.

- takty 3-4 - analogiczna zmiana miejsc przez partnerów,
- takty 5-8 - powtórzenie tańca, jak w taktach 1-4.

W tej części w wariacie a partnerzy mogli wykonywać też hołubce lub inne figury bardziej związane z oryginalnym krakowiakiem małopolskim. Relacje i opinie informatorów (T. Wincukiewicz) wskazują, iż przynależne pierwotnemu krakowiakowi figury pojawiły się na Wileńszczyźnie najpóźniej, za pośrednictwem polskiej szkoły okresu międzywojennego, w której na lekcjach wychowania fizycznego uczono przefiltrowanego przez XIX-wieczne salony krakowiaka narodowego, z całym bogactwem figur i kroków.

W części trzeciej krakowiaka pary tańczyły polkę w lewo, w ujęciu zamkniętym półokrągłym.

W tak przedstawionym krakowiaku dają się odczuć silne wpływy bardzo popularnych w końcu XIX w. polki i kadryla, które odcisnęły piętno tak na formie, przebiegu melodyczno-rytmicznym, manierze wykonawczej, jak i na choreotechnice krakowiaka z okolic podwileńskich. O podobnych modyfikacjach regionalnych krakowiaka, zależnych od lokalnych preferencji muzyczno-tanecznych na terenie całego kraju, wspomina G. Dąbrowska: *Krakowiak, szczególnie w czasach zaborów w całej Polsce się rozpowszechnił i w zależności od dzielnicy był muzycznie na swój sposób modyfikowany a la polka. A jak muzykant grał - tak tancerz tańczył i to było regułą*⁵⁰⁴. Z kolei Lange, pisząc o modyfikacji krakowiaka w XIX w., podkreśla rolę *tańców salonowych, przede wszystkim kontredansowych*⁵⁰⁵.

Nie wszędzie jednak na Kresach krakowiak był tańczony w ten sam sposób. W Rudnikach na Wileńszczyźnie byłem świadkiem wykonania krakowiaka w trójkach - wersji znanej powszechnie na Litwie. Z kolei na Żytomierszczyźnie wykonywano tylko dwie części krakowiaka, a wariant b był tam wogóle nieznanym.

Drobna szlachta odegrała znaczną rolę w upowszechnieniu się również innych tańców - oberka i mazurki.

Mazurka

Kazimierz Gajdzis, skrzypce

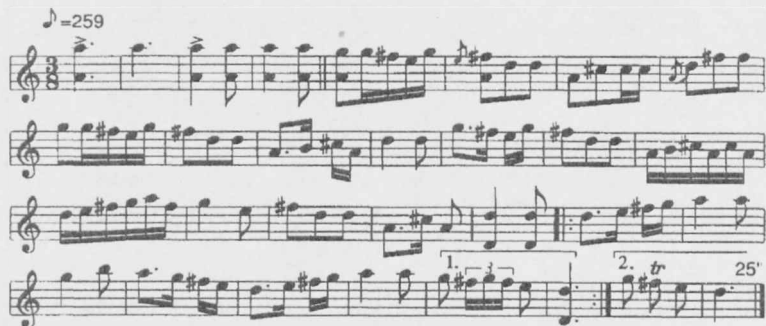


⁵⁰⁴ G. W. Dąbrowska, *Tańce łowickiej wsi w „Chłopach” Wł. St. Reymonta, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” 1997, nr 8, s. 62. Zob. też idem, *Tańczujże dobrze*, Warszawa 1991, s. 8.*

⁵⁰⁵ R. Lange, *Cechy wykonawcze ...*, s. 161.

Oberek

Kazimierz Gajdzis, skrzypce



Padespaniec, przez informatorów zwany też *podespańcem*, *padespanem*, *pospańcem*, jest zapewne tańcem pochodzenia obcego, co sugeruje zresztą sama nazwa, którą rozumieć możemy jako „krok hiszpański” (*Pas d’Espagne*). Nie wiele jednak mamy o nim przekazów, gdyż już w okresie międzywojennym rzadko go tańczono – uważany był wtedy przez młodzież za taniec *ospały* (por. lokalne przekręcenie nazwy – *pospaniec*) i odpowiedni dla ludzi starszych. Nieliczne pokazy tego tańca pozwalają stwierdzić, iż charakterystyczne dla niego było wykonywanie w parach w ujęciu półokrągłym zamkniętym (często z uniesionymi złączonymi rękami partnerów), w wolnym tempie jednego kroku w bok z dostawieniem w takcie (*u nas troszku tak abuchromilis*⁵⁰⁶). Być może właśnie to był ów tytułowy krok hiszpański. Interesujący wydaje się fakt, iż również ten taniec występował w bardzo podobnych wariantach muzycznych i choreotechnicznych na Podlasiu i w innych częściach Wielkiego Księstwa Litewskiego⁵⁰⁷, na wielu obszarach Rosji, a także w Skandynawii⁵⁰⁸.

Padespaniec

Leon Wieliczko, harmonia



⁵⁰⁶ Wywiad z Rozalią Jaworską ze wsi Korczak, rej. żytomierski.

⁵⁰⁷ Notowałem uwagi o tym tańcu podczas ekspedycji terenowych Zakładu Etnomuzykologii IM UW w latach 1998–2000 w okolicach Czeremchy, Hajnówki, Narewki i Bielska Podlaskiego, woj. podlaskie (zob. też G. W. Dąbrowska, *Muzyka i taniec ludowy atrybutem różnoetnicznej koegzystencji kulturalnej ...*, s. 29).

⁵⁰⁸ W powszechnym użyciu był w Skandynawii pod nazwą *spa de spa*. Interesujący jest fakt, iż zarówno choreotechnicznie, jak i muzycznie *spa de spa* jest niemal taki sam, jak *padespaniec* (por. E. Bakka, A. Wikan, *Dansetradisjoner fra Finnmark*, Finnmark Ungdomslag 1996, s. 92–94, 232–233).



Najpełniejszą wersję tego tańca oglądałem w 1999 r. w Rudnikach:

- takty 1-2 - pary w ustawieniu opisanym powyżej wykonują dwa kroki dostawne w prawo w takcie w rytmie: na raz krok prawą nogą, na dwa zatrzymanie, na trzy dostawienie nogi lewej.
- takty 3-4 - dwa dostawne kroki w lewo (rytm jw.),
- takty 5-6 - stojąc, para kołysze uniesionymi rękami: w takcie 5 w prawo, w takcie 6 w lewo,
- takty 7-8 - zmiana kierunku tańca przez wykonanie w miejscu półobrotu w prawo trzema krokami z dostawieniem.
- takty 9-32 - uczestnicy powtarzają cykl z taktów 1-8.

W latach międzywojennych dotarły na wieś i szybko zostały zaadaptowane nowe tańce miejskie - tango i fokstrot. W latach trzydziestych były powszechnie znane i często obecne na zabawach tanecznych, do czego nie tylko przyczyniły się wileńskie dancingi, modne przeboje kabaretów i teatryków ogródkowych, pojawiające się w mieście i dworach gramofony, ale również radio. Potwierdzenie znajomości tych tańców na wsi znajdujemy również u pamiętnikarzy. Wśród tańców popularnych na Wileńszczyźnie w latach czterdziestych H. Choroszewska wymienia: walca (określonego przymiotnikiem „zawrotny”), polkę („skoczna”), fokstrota („wesoły”) oraz tango („zmysłowe”)⁵⁰⁹. Tańce te, prostsze w układzie, z czasem wyparły skomplikowane tańce, takie jak kadryl i lansjer, wymagające od tancerzy pewnych umiejętności tanecznych. Młodzież, która brała udział w zabawach na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, znała kadryla już tylko z przekazów (czasami nawet nauki) i wykonań rodziców. Nie wszyscy jednak mieli okazję tańczyć go podczas zabaw i wesel. Taniec ten najdłużej przetrwał w pamięci muzyków wiejskich, ale i ci sprzed II wojny coraz rzadziej go grali, gdyż często im mówiono: *A co my nie umiemy - to nie grój!*

Kadryl

Józef Silko, harmonia

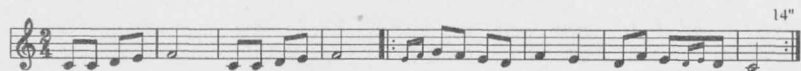
I sztrof



⁵⁰⁹ H. Choroszewska, *Samotnie wśród ludzi*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie ...*, s. 100.

II sztrof

♩ = 103



III sztrof

♩ = 96-103



IV sztrof

♩ = 92



V sztrof

♩ = 103



Muzycy twierdzą, że kadryl był pięcioczęściowy (W. Kułakowski), sześcioczęściowy (J. Silko, T. Wincukiewicz) lub ośmioczęściowy (W. Gulbinowicz). Lansjer natomiast składał się z dwunastu części (*miał dwanaście strofek* – J. Silko)⁵¹⁰. Niezmiernie rzadko zdarza się jednak, by informatorzy potrafili odtworzyć wszystkie. Zazwyczaj pamiętają jedną lub dwie z nich. Jedynie Waław Kułakowski i Józef Silko wykonali pięć części kadryla. Podobnie sytuacja wygląda ze stroną ruchową tańca.

Ze względu na dużą liczbę osób potrzebnych do wykonania tańca i przy znacznych lukach w pamięci informatorów wszelkie próby opisu lansjera miałyby charakter spekulacji, podczas gdy w prezentowanym opracowaniu przyjęto zasadę prezentacji tańca według relacji informatora. Zgodnie z tym poprzestaje na stwierdzeniu, że kadryl mógł być tańczony przez 4, 8 i 12 par. W różnych częściach Kresów taniec ten składał się z innej liczby części, tańczonych w różnej kolejności i odmiennym układzie choreotechnicznym. Wariant z czterema parami nazywany był czasami *białym kadrylem*, a wariant z ośmioma *czarnym kadrylem*. Czasami kadryla nazywano *białym*, gdy występował w nim motyw z rzucaaniem chusteczki, której złapanie decydowało o dalszej kolejności tańca. Zarówno

⁵¹⁰ Egil Bakka, dokumentując ten taniec w Skandynawii, opisuje go jako pięcioczęściowy kontredans utrzymany w metrum 3/4 (zob. E. Bakka, A. Wikan, *Dansetradisjoner ...*, s. 109–118, 241–243).

biały kadryl, jak i czarny kadryl uważane były za starodawne tańce. Informatorzy wymieniają jeden trochę młodszy kadryl, określany (choć nie wiadomo, dlaczego) jako żydowski kadryl. Być może taniec ten został przyjęty od społeczności żydowskiej. Kojarzy się on również z notowanym przeze mnie na terenie Żytomierszczyzny tańcem o nazwie *szyr*, który przejęto od społeczności żydowskiej. Taniec ten miał układ kadryla, tyle że tańczono go bez kontaktu między partnerami, a więc na dystans. Miało to związek z konwencjami kresowej kultury żydowskiej, w której kobiety i mężczyźni nie mogli tańczyć w parze, pozostając w bezpośrednim kontakcie fizycznym.

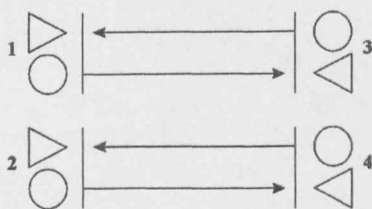
Kadryl żydowski, jak się wydaje, rozpowszechniony był na południowej Wileńszczyźnie, w okolicach Solecznik, Ejszyszek, Radunia i Dziwieniszek (wspominali o nim: J. Silko, T. Wincukiewicz, K. Gajdzis). Skromny opis choreotechniki przedstawiła cymbalistka Tekla Wincukiewicz: *Żydowski kadryl to był ciekawy kadryl. Można sześć par tańczyć, można cztery. Staje się po rogach, bo kadryl to taka dawniejsza ... takie były rozmaite figury. Staje się po kątach. No i po tym przechód – to para na przeciw parę – przechodzi się. Okręca się ten chłopak z tą dziewczynką, a ten z tą, zamiana. Potem z drugiej pary – te czekają. Potem klaska się i potem drugie figury już. Potem się kłania ... To było sześć takich pozów.*

W tej pracy zamieszczam tylko jeden schemat czteroparowego układu choreotechnicznego z okolic Rudaminy, odtworzony przez W. Kułakowskiego – jako najpełniejszy z uzyskanych opisów. Ze schematem tym koresponduje zamieszczona wcześniej transkrypcja kadryla wykonanego na harmonii przez Józefa Silko.

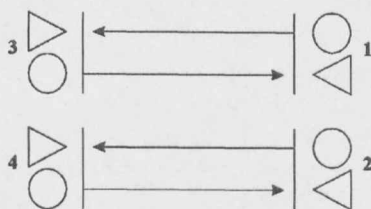
Kadryl

I sztrefka

a) zamiana par miejscami

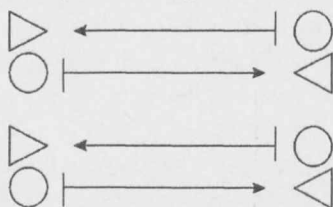


b) powrót na miejsca wyjściowe

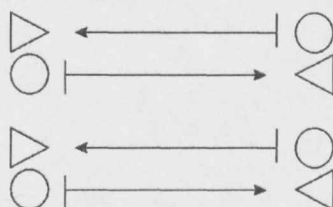


II sztrefka

a) zamiana partnerek w parach

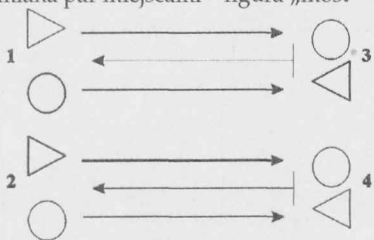


b) powrót partnerek

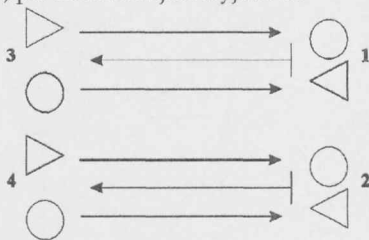


III sztofka

a) zamiana par miejscami – figura „most”

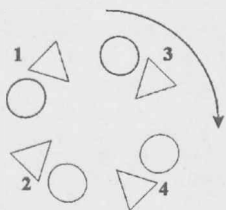


b) powrót na miejsca wyjściowe

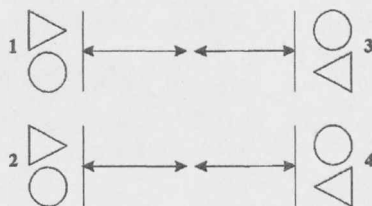


IV sztofka

a) zawiązanie koła, obrót w prawo – figura „łańcuch”

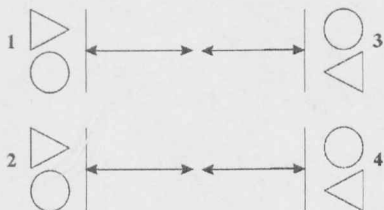


b) podejście par, ukłon, powrót na miejsca

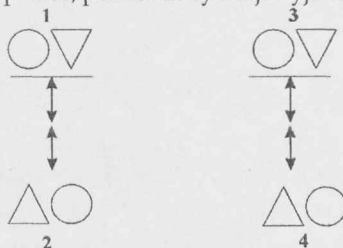


V sztofka

a) podejście par, zmiana partnerów, obrót w parach, powrót do sytuacji wyjściowej



b) podejście par, zmiana partnerów, obrót w parach, powrót do sytuacji wyjściowej



Można przypuszczać, iż krąg tańców tego typu był znacznie szerszy aniżeli przedstawiony powyżej, nie wiadomo bowiem, jakie tańce miała na myśli M. Znamierowska-Prüfferowa, pisząc: *w domach miejskich pamiętają jeszcze kontredanse i węgierkę*⁵¹¹. Niestety, nazw tych w trakcie badań terenowych już nie spotkałem, choć, jak sądzę, tańce te w przeszłości rzeczywiście mogły być w Wilnie tańczone. Potwierdza to również opinia C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowej wygłoszona podczas kongresu w Londynie w 1935 roku: *Pod wielką ilością nazw polskich i przekształconych obcych występują walce, polki i kadryle. Pomimo tego wyraźnie zarysowują się pewne kategorie tańców, których inne są wariantami lub też skrzyżowaniami, ew. redukcjami (por. np. różne derywaty kadryla w woj. wileńskim)*⁵¹². Pojawienie się

⁵¹¹ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 172. Węgierka (*hungresa*) to siedemnastowieczny taniec węgierski.

⁵¹² C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *O tańcach ludowych w Polsce ...*, s. 5.

tego typu tańców na Wileńszczyźnie można oznaczyć na XIX wiek, a droga ich wiodła najpewniej z Petersburga, przez salony gubernialnego miasta Wilna na dwory szlacheckie, by stąd poprowadzić do zaścianków i zagród włościańskich⁵¹³.

Kadryl, jedna sztrofka

Kazimierz Gajdzis, skrzypce



Wymienione tańce (poza oberkiem i mazurką) występowały na obszarze całych Kresów. Nie jest to jednak pełny obraz repertuaru tanecznego. W północnej i zachodniej części Wileńszczyzny wykonywano również tańce litewskie – *klumpakois*, *suktini* i *bitutė*. Polacy mieszkający na południowo-wschodniej Wileńszczyźnie znali również takie tańce, jak: *aleksander* (wspomniany już wcześniej), *lawonicha*⁵¹⁴, *karoboczka*⁵¹⁵, *wasadula*⁵¹⁶ i *kochaneczka*⁵¹⁷.

Suktini

Władysław Walejsza, akordeon

♩ = 151



⁵¹³ G. W. Dąbrowska, *W kręgu polskich tańców ludowych ...*, s. 38, 150. Podobnie funkcjonowały te tańce na Mazowszu (badania G. W. Dąbrowskiej) i Podlasiu (badania E. Cieślińskiej oraz autora). Informacje te uzyskałem bezpośrednio od wymienionych badaczek, którym niniejszym serdecznie dziękuję za okazaną pomoc.

⁵¹⁴ Nazwa wywodzi się od słów występujących w żartobliwym tekście (jęz. białoruski) pieśni towarzyszącej tańcowi.

⁵¹⁵ Nazwa pochodząca z jęz. białoruskiego lub jęz. rosyjskiego (*korobko*) oznacza koszyczek, najczęściej pleciony ze słomy. W przebiegu tańca istotnie występuje motyw „przeplatania” się tancerzy ze sobą poprzez częste mijanie się bokami (zob. H. Januszczuk, E. Cieślińska, *Folklor taneczny południowego Podlasia*, Biała Podlaska 1988, s. 32; O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 56, *Chełmskie*, cz. 1 ..., s. 83).

⁵¹⁶ Nazwa pochodzi z jęz. białoruskiego (lub jęz. rosyjskiego), w którym wykonywano towarzyszącą tańcowi pieśń zaczynającą się od słów: *Wa sadu ...*

⁵¹⁷ Również i ta nazwa tańca wywodzi się z tekstu pieśni towarzyszącej tańcowi.

Wasadula

Kazimierz Gajdzis, skrzypce

♩ = 120

**Karoboczka**

Kazimierz Gajdzis, skrzypce

♩ = 120

Musical score for 'Karoboczka' in 2/4 time. It consists of six staves. The first staff is the melody, and the following five staves are the accompaniment. The piece ends with a double bar line and a repeat sign, with a '31"' mark at the end.

Wszystkie te tańce mają bardzo prostą, jednoczęściową formę i oparte są zazwyczaj na jednym charakterystycznym elemencie choreotechnicznym. Wszystkim towarzyszą przyśpiewki z dowcipnym tekstem utrzymanym w lokalnej gwarze.

Dziś już rzadko kto demonstruje te tańce (najczęściej podstawowy krok lub ogólny schemat ruchowy), przez co szczegółowy opis jest niemożliwy. Porównując jednak uzyskane niepełne opisy z opisami tych tańców z Podlasia⁵¹⁸ czy Białorusi, wywnioskować można, iż wykonywane tu warianty nie odbiegały od już opisanych. Ciekawszym pod tym względem jest aleksander, nieopisywany w wymienionych źródłach.

⁵¹⁸ H. Januszczuk, E. Cieślińska, *Folklor taneczny Południowego Podlasia...*, s. 32–34. Znajdujemy tu szczegółowy opis (w formie instruktażowej) dwóch wariantów *karoboczki*.

Aleksander

Kazimierz Gajdzis, skrzypce



Aleksander był tańcem dwuczęściowym. W **pierwszej części** pary ustawiały się na obwodzie koła jedna za drugą z ujęciem rąk skrzyżnym z przodu lub trzymając się za ręce swobodnie opuszczone.

- takty 1-4 – pary posuwają się po linii okręgu, wykonując cztery kroki w lewo krokiem dostawnym,
- takty 4-8 – zmiana kierunku i powrót na miejsce krokiem dostawnym,
- takty 9-16 – powtórzenie taktów 1-8.

W **drugiej części** zwalniano uchwyt i wykonywano jeden z wariantów:

wariant a:

- takty 1-4 – obrót partnerki w prawo, a partnera w lewo (trzema krokami, z dostawieniem nogi w taktcie czwartym),
- takty 5-8 – obrót partnerki w lewo, a partnera w prawo (jak w taktach 1-4),

wariant b:

- takty 1-16: płaski walc w obrotach w lewo.

W choreotechnice tego tańca (jak również częściowo w muzyce) mamy do czynienia ze skrzyżowaniem popularnego na wsi w II poł. XIX w. walca figurowego z kadrylem. Wskazywałoby to również na oddziaływanie kultury wyższych warstw społecznych (szlachty, mieszczaństwa) na chłopską kulturę taneczną.

Jak z powyższego przeglądu widać, trudno mówić o repertuarze tanecznym charakteryzującym polską społeczność na Kresach. Możemy jedynie wskazać jej preferencje w stosowaniu pewnych tańców. Godna podkreślenia jest wymiana międzykulturowa dokonująca się na gruncie muzyki instrumentalnej i choreotechniki. Podkreślić trzeba, iż charakterystyczną cechą było czerpanie repertuaru z klas wyższych (szlachty, dworu), co wyraźnie widać na przykładzie *padespana*, kadryla czy krakowiaka. Określając ogólny charakter repertuaru tanecznego na Kresach, warto też wskazać, iż wg mapy przygotowanej pod kierunkiem C. Baudouin de Courtenay badane regiony znajdowały się na obszarze o przewadze metrum parzystego⁵¹⁹. Ta informacja pozwala snuć przypuszczenia co do popularności poszczególnych tańców i ich wewnętrznego zróżnicowania.

⁵¹⁹ Za: R. Lange, *Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej ...*, s. 167.

4.5. Zabawy i gry taneczne

Zabawy i gry taneczne stanowią dość interesujące zjawisko. Z jednej bowiem strony są bardzo często reliktem zarzuconej już tanecznej obrzędowości wiejskiej, z drugiej zaś strony wykorzystują materiał choreotechniczny tańców. W pamiętnikach XIX-wiecznych przedstawiciele szlachty z repertuaru gier ruchowych tamtego okresu wymienia się *palanta*, *zająca* i *przepędzanke*⁵²⁰. Badacz współczesny nie odnajduje już tych zabaw w żywej tradycji. Do dziś zachowała się jednak pamięć najpopularniejszych zabaw tanecznych. Należała do nich znana powszechnie *polka z miotłą* występująca też pod nazwami *miotła*, *baba jaga*, *leniwy*. Inną popularną zabawą taneczną o kroku polki była *rekuzowana poleczka*⁵²¹. Przebieg zabawy i nazewnictwo w niej występujące wskazuje, iż stanowiła ona dawniej prawdopodobnie część obrzędu weselnego⁵²². Zabawę prowadzili swat i *swacia*⁵²³, którzy zgłaszali się na ochotnika. Prowadzący wybierał jedną osobę, po czym sadzał ją na zydelku umieszczonym w środku pokoju. Jeżeli był to chłopak, wówczas zaczynało „wybierać mu żonę”. Swat wyprowadzając kolejne kandydatki, początkowo krótko z nimi tańczył, następnie wychwalał ich zalety. Jeżeli partnerka „swatanemu” nie odpowiadała *odplaskiwał* (odklaskiwał), czyli *rekuzował*. Jeśli zaś mu odpowiadała, wstawał, mówiąc, że *bierze ją za żonę* (tzn. że z nią zatańczy). Musiał jednak najpierw zatańczyć ze *swacią*, a dopiero potem z wybranką. Następnie na zydelku sadzano dziewczynę i w podobny sposób „wybierano jej męża”. Po wyborze odpowiedniego kandydata dziewczyna musiała zatańczyć ze swatem, wybrany chłopak ze *swacią*, następnie w czwórkę zawiązywali kółeczko, a dopiero potem „młodzi” mogli zatańczyć razem. Muzyka towarzyszyła tylko tańczonym fragmentom zabawy.

Obie zabawy można porównać do podobnych występujących w innych regionach Polski. Domyślać się można, że *rekuzowana poleczka* ma źródło w tanecznych obrzędach weselnych (porównanie sugerują używane w zabawie nazwy osób biorących w niej udział, ale też stosowanie tego obrzędu podczas wesela w innych regionach Polski⁵²⁴). Podobieństwa zaobserwowujemy, uwzględniając warianty tej zabawy. W jednym z nich taniec „zeswatanej” pary poprzedzał inny, podczas którego *swat* tańczył z „młoda”, a *swacia* z „młodym”. W innym natomiast wariacie tancerka musiała *nadchromieć*, czyli kuleć podczas tańca. Łatwo możemy skojarzyć to ze zwyczajem wykupienia panny młodej podczas obrzędu weselnego⁵²⁵.

⁵²⁰ H. Bursztyńska, *Życie towarzyskie 1. połowy XIX wieku ...*, s. 50–58.

⁵²¹ Polka rekuzowana – rekuza (łac. *recusare* – odmawiać) w staropolszczyźnie odmowa dana starającym się o rękę panny.

⁵²² Zob. też w innych regionach – J. P. Dekowski, Z. Hauke, *Folklor regionu opoczyńskiego ...*, s. 129.

⁵²³ *Swacia* – rodz. żeński od swat; swatka.

⁵²⁴ J. P. Dekowski, Z. Hauke, *Folklor regionu opoczyńskiego ...*, s. 129.

⁵²⁵ Zob. K. Zawistowicz-Adamska, *O niektórych zabiegach magicznych w polskich obrzędach weselnych*, w: „Wiedza i życie” 1929, s. 233–243 oraz *idem*, *Zawarcie małżeństwa przez kupno w polskich obrzędach weselnych*, Kraków 1929.

We wsi Gowsztany (rej. wileński) zanotowałem jeszcze jedną zabawę o kroku polki. W trakcie tego tańca pary ustawiają się na obwodzie koła, śpiewając:

A w Gowsztanach

Jadwiga Naruszewicz

$\text{♩} = 125$

A w Gow - szań - nach ja - ko wmie - ście ze - bra - ło się pa - nien dwie - ście
 wszy - stkie cho - dza do - o - ko - ła wszy - scy druż - ni i we - so - [ła]

11"

A w Gowsztanach jako w mieście

Zebrało się panien dwieście,

Wszystkie chodzą dookoła,

Wszyscy druzni i wesole.

A pośrodku para stoi,

Do każdego oczka stroi,

Muzykanci, pięknie grajcie,

A wy tańczyć zaczynajcie.

Wszystkie pary, bez względu na ich liczbę (tancerze ujęci za dłonie bokiem do siebie), tańczą przy śpiewie po kole w kierunku „pod słońce” lub „ze słońcem”. Na początku drugiej zwrotki do środka koła wchodzi jedna para. Po prześpiewaniu całości uczestnicy rozpoczynają polkę. Następnie wszystko powtarza się od początku z tym, że do środka wkracza inna para. Zabawa trwa dopóty, dopóki każda para nie znajdzie się w środku. Występował też wariant zbliżony do podstawowej formy *rekuzowanej poleczki* z tą różnicą, iż niemożliwa była odmowa, a ceremonię „swatania” zastępowano śpiewem przytoczonych wyżej zwrotek.

Zanotowana na Wileńszczyźnie zabawa *czólenko*, nazywana również *krosny tkać* przypomina przebiegiem ruchu grupy uczestników przesuwanie się czólenka na osnowie krosien. W tej zabawie tancerze w parach ustawiają się na przeciw siebie w dwu szeregach – chłopców i dziewcząt. Wszyscy śpiewają:

Krosny tkać

Jadwiga Grycewicz

$\text{♩} = 160$

Z we - so - łą pio - sen - ką, tkacz rzu - ca czó - len - ko. Niech czó -
 len - ko zwi - ja przed - ko wszy - soj śpie - szmy się wraz

9"

Z wesołą piosenką
 Tkacz rzuca czótenko,
 Niech czótenko zwiija prędko,
 Wszyscy śpieszmy się wraz.
 I my też wesoło
 Biegnijmy wokóło,
 Lewo, prawo mijaj zwaowo, /
 Niech czótenko mknie tak. /x 2

Począwszy od drugiej zwrotki skrajne osoby z obu szeregów zamieniają się miejscami w ujęciu za ręce lub pod łokcie. Następnie w tym samym ujęciu zamieniają miejsca z osobami sąsiadującymi w szeregu. Podczas kolejnego przejścia tancerze z pierwszej pary wracają do swych szeregów i zamieniają się miejscami z osobami z następnej pary. Opisany cykl powtarzany jest do momentu, w którym para przemieści się z jednego końca ustawienia na drugi. W taki sam sposób postępuje druga para, potem trzecia itd., aż uczestnicy powrócą do ustawienia początkowego. Można przypuszczać, że opisana zabawa jest importem dokonanym za pośrednictwem szkoły dwudziestolecia międzywojennego.

W zabawie zwanej *przepiórką*⁵²⁶ ustawienie tancerzy podobne jest do ustawienia z *czótenka*. Pary uszeregowane w dwóch rzędach (oddzielnie chłopcy i dziewczęta) śpiewają:

Przepióreczka

Czesława Michałkiewicz

$\text{♩} = 130$

[♩] Przepió-recz-ko na-sza pa-ni po-le-cia-la wkrza-ki A ja za nią

$\text{♩} = 206$

jak za pa-nią stra-ciw-szy cho-da-ki tap kot-ku tap so-bie

$\text{♩} = 180$

co zła-piesz to to-bie Le-ni-wy ko-tek le-ni-wy

$\text{♩} = 206$

Nie mo-że zła-pać zwie-rzy-ny A mysz-ka wato-do-le spo-zie-ra na po-le

⁵²⁶ Por. z zabawami *przepiórka* i *przepióreczka* rozpowszechnionymi na terenie niemal całej Polski (G. W. Dąbrowska, *Tańczujże dobrze ...*, s. 72–73, 179–181). Ta sama autorka, nie wskazując na źródła, podaje: *Przepióreczka jest znana także u Białorusinów w okolicach Wilna jako korowód dwurzędowy: żenienie careszki. Nie wiadomo, czy taniec ten znalazł się tam w wyniku migracji mazowieckiej, czy niezależnie od niej, czy też proces był odwrotny (W kręgu polskich tańców ludowych ...*, s. 36).

*Przepióreczka, nasza pani
poleciała w krzaki,
A ja za nią jak za panią,
straciwszy chodaki.*

*Ref. Łap, kotku, łap sobie,
Co złapiesz, to tobie.*

*Coda: Leniwy kotek, leniwy,
Nie może złapać zwierzyny,
A myszka w stodole
spoziera na pole.*

*Przepióreczka, nasza pani,
poleciała w łączki,
A ja za nią jak za panią,
załamując rączki.*

*Przepióreczka, moja pani,
schowała się w żyto,
A ja za nią jak za panią
Z fuzijką nabitą.*

Podczas wykonywania zwrotki pierwsza para w ujęciu za ręce, bokiem do siebie przechodzi dookoła utworzonych szeregów. W momencie rozpoczęcia refrenu dziewczyna zaczyna uciekać, a chłopiec ją goni. Pozostali uczestnicy w parach podają sobie prawe dłonie. Pościg uciekającej dziewczyny odbywa się między utworzonymi parami. Jeśli chłopak nie złapie dziewczyny, uczestnicy wykonują dodatkową zwrotkę (*codę*), która może mieć również inną formę:

*Niegodny kotek, niegodny,
Nie złapał sobie zwierzyny.
Bić kota, lać kota, dać kotu w skóra,
Niech złowi, niech złowi on sobie szczura.*

lub też:

*Wstyd, kotku, wstyd tobie,
Nie złapał nic sobie.*

Jeśli chłopiec dogoni uciekającą dziewczynę, tę część się pomija. Do następnej zwrotki wychodzi kolejna para i wszystko odbywa się jak poprzednio.

Element gonitwy występuje również w zabawie *jaszczur*⁵²⁷. Jedna z osób zbiera do kapelusza lub czapki fanty od wszystkich uczestników zabawy usta-

⁵²⁷ Niektórzy informatorzy wiążą tę zabawę z obrzędem weselnym. Ciekawy jest też fakt jej wykorzystania (wg zapisów C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowej) przez J. Hryniwiecką podczas wileńskich obchodów dnia św. Jerzego w 1926 roku, kiedy to artystka poprowadziła zabawę dla ogółu zebranych (zob. J. Malinowski, *Wileńskie kiermasze ...*, s 149).

wionych na obwodzie koła. Wewnątrz stawia się taboret, na którym siada jedna z dziewczyn. Losuje któryś z przedmiotów znajdujących się w czapce, a następnie szybko ucieka. Osoba, do której należy wylosowany fant, musi złapać uciekającą. W trakcie losowania przedmiotu wszyscy uczestnicy śpiewają:

Jaszczur

Czesława Michałkiewicz

$\text{♩} = 100$

Jaszczur, ja - szczur, ja - szczu - re - czek pro - sze od - dać mój wia - ne - czek

Mój wia - ne - czek nie we - dro - wy ja stra - ci - lam z swo - jej gło - wy

A mnić ma - ma przy - ka - za - ła, że - by wia - nek o - de - bra - ła

*Jaszczur, jaszczur, jaszczureczek,
 Proszę oddać mój wianeczek,
 Mój wianeczek nie wędrowy,
 Ja straciłam z swojej głowy,
 A mnie mama przykazała, żeby wianek odebrała. / x 2*

Warto zaznaczyć, iż na Wileńszczyźnie wszelkie zabawy z wykorzystaniem fantów zawsze cieszyły się wielką popularnością (z zabaw nietanecznych można wymienić tu chociażby: *jechać na Czarne Morze; wiśnie szczypać; pocztylion; telegraf*). W wielu z opisanych powyżej zabaw pary mające zaczynać zabawę lub odgrywające w niej ważniejsze role dobierane były przez ciągnięcie fantów.

Zabawa taneczna *chusteczka haftowana*, popularna na Wileńszczyźnie, różni się od wersji znanych z terenu obecnej Polski tylko tekstem refrenu:

*Mam chusteczka haftowana, co ma cztery rogi,
 Kogo kocham, kogo lubia, ścięła mu pod nogi.
 Ja cień kocham, ja cień lubie, ja cień ucałuje
 I chusteczka haftowana tobie podarują.
 Weź się za rency,
 Mocno okręce,
 A ja swoja dusza,
 Ucałować musza.
 Ucałować, nie żałować,
 Ucałować musza.*

Przebieg zabawy jest zbliżony do znanego powszechnie wariantu. Tancerze, ustawieni na obwodzie koła, trzymając się za ręce, idą w jednym kierunku. W środku w przeciwnym kierunku porusza się jeden z uczestników zabawy, wyszukując

sobie partnera płci przeciwnej. Po dobraniu partnera, zgodnie ze słowami drugiej części śpiewki, para solowa, trzymając się za dłonie, wykonuje obrót, po czym tancerz stara się z zaskoczenia pocałować tancerkę. Osoba dobrana do pary zostaje w środku koła, poszukując nowego partnera i cała zabawa zaczyna się od początku. Informatorzy twierdzą, że możliwe było przeplatanie zabawy przyśpiewkami charakteryzującymi osoby dobierane do pary wewnątrz koła na melodię jednej ze *sztrofek* kadryla, np.:

*Ładny ten kawaler, ładne jego oczy,
Tylko taka wada, że chodzi po nocy.*

lub też

*Koło domu stecka, trzymaj mama pieska,
Bo córeczka ładna, ludzie prędko skradną.*

Lisek to popularna w wielu regionach zabawa (na Wileńszczyźnie należąca do dużej grupy zabaw określanych jako *łapanki*), której atrybutem jest zwinięta chusteczka symbolizująca ogon lisa. Jeden z uczestników zabawy, wymachując „ogonem”, wędruje wewnątrz kregu utworzonego przez pozostałych, którzy skandują:

*Chodzi lisek koło drogi,
Nie ma łapy ani nogi,
A już temu trzy niedzieli,
Jak my liska nie widzieli,
A ja lisy ogon mam,
Komu zechcem, temu dam.*

Po ostatnich słowach „lisek” rzuca ogonem w jednego z uczestników zabawy i ucieka. Osoba, która znajdzie się w posiadaniu „ogona”, musi złapać „lisa” zanim zdąży on znaleźć miejsce w kole. W przeciwnym razie sama staje się „lisem”.

Dodatkowo z różnych źródeł pisanych wiadomo o całym szeregu innych zabaw funkcjonujących w I poł. XX wieku: *poczta*, *gluchy telefon*, *perskie oczko*, *złoty pierścień*⁵²⁸. Przez analogię z repertuarem polskim można się domyślać przebiegu części, trudno jednak ostatecznie wyrokować, które z nich należały do tradycji muzycznych, a które były jedynie ćwiczeniami fizycznymi.

Trudno dziś jednoznacznie określić, w jakim stopniu opisane powyżej zabawy były tworem miejscowej ludności, a w jakim importem z innych regionów przyniesionym wraz z wieloetnicznym i wieloetapowym osadnictwem. Wiele z zabaw zdaje się być reminiscencją dawnych obrzędów wiejskich, szczególnie weselnych. Aby dociec, jak dalece uległy one przemianom oraz jaki stanowią procent dawniejszego zasobu zachowań obrzędowych, konieczne jest przeprowadzenie badań porównawczych. Na moje indagacje informatorzy odpowiadali: *To taka gra, prosto, żeby weselej było*, co chyba najwymowniej charakteryzuje

⁵²⁸ H. Choroszevska, *Samotna wśród ludzi ...*, s. 100.

dzisiejszą funkcję tych zabaw. Zjawiskiem osobliwym jest jednak wyjątkowa popularność tych zabaw w badanym regionie, wskazująca z jednej strony na pewne cechy wspólne z kręgiem kultury północno-wschodniej, a z drugiej na odniesienie do tradycji szlacheckich i mieszczańskich.

4.6. Społeczne uwarunkowania repertuaru tanecznego

Zachowania taneczne były udziałem całej społeczności polskiej na Wileńszczyźnie – duża liczba zabaw tanecznych umożliwiała inkulturację taneczną dzieci i młodzieży. Jednak dopiero młodzieży trzynasto-, czternastoletniej zezwalano brać udział w *wieczorynkach*, podczas gdy młodszy, określane często mianem *pastuszków*, mogli jedynie przyglądać się zabawie z zewnątrz (*stać na miotle* – J. Mieczkowska). Nawet młodzież nie była jednak jeszcze pełnoprawnym uczestnikiem życia tanecznego, a wszelkiego rodzaju spotkania taneczne były pilnie nadzorowane.

Pełne wejście w grono *taneczników* wiązało się z osiągnięciem dorosłości oraz w pewnej mierze niezależności ekonomicznej. Jednocześnie status tancerza na zabawach implikował w jakimś stopniu status społeczny w życiu codziennym. Zaświadcza o tym C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, pisząc: *Z chwilą, kiedy np. dziewczyna i chłopak zaczynają brać udział w tańcach zapustowych, opłacając muzykę lub też płasach chorowodowych na św. Jerzego w niektórych zakątkach województw północno-wschodnich, są oni tym samym zaliczani do grona młodzieży dorosłej, wychodząc z gronady wyrostków*⁵²⁹.

W latach młodości moich informatorów zabawy taneczne urządzano przede wszystkim w mieszkaniach i domach⁵³⁰, a głównie w tych, których właściciel miał na wydaniu córkę. Był to okres, w którym podupadła już rola karczmy. Przypuszczać można, że wcześniej rolę wiejskiego „centrum zabaw tanecznych” spełniała właśnie karczma, o czym pisze M. Znamierowska-Prüfferowa: *Na oszmiańskim trakcie jeszcze do niedawna stała karczma, w której bywały huczne tańce*⁵³¹. Tańce zaś trwały całą noc⁵³². Podstawowym impulsem do tańca, warunkującym charakter i kształt repertuaru był oczywiście muzykant lub kapela (*orkiestra*), choć w okresie międzywojennym pojawili się poważni konkurenci żywej muzyki – adaptery i patefony⁵³³. W późniejszym czasie (lata pięćdziesiąte, sześćdziesiąte XX w.) kres tradycyjnym zabawom ostatecznie przyniosły kluby, w których zapanaowała nieodmiennie muzyka odtwarzana mechanicznie⁵³⁴.

⁵²⁹ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *O tańcach ludowych w Polsce ...*, s. 3.

⁵³⁰ Zob. też J. Makarewicz, *W Wilnie czy w Oszmianie los jednaki ...*, s. 199.

⁵³¹ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 172.

⁵³² *Ibidem*, s. 216. Mówią o tym też informatorzy.

⁵³³ Z rzadka wspominają o tym informatorzy. Relację pisemną znajdujemy w pamiętniku H. Choroszewskiej, wspominającej o modnych nagraniach płytowych Mieczysława Fogga (H. Choroszewska, *Samotnie wśród ludzi ...*, s. 100).

⁵³⁴ Zob. wywiad z Henrykiem Stankiewiczem (aneks 2).

Zabawy taneczne odbywać się mogły przez cały rok, choć oczywiście poza okresem Wielkiego Postu i Adwentu. Chętniej bawiono się w ciągu ciepłych, letnich miesięcy. Jak wynika z wywiadów terenowych, szczególnie często *wieczorynki* urządzano w maju, po nabożeństwach ku czci Matki Bożej⁵³⁵.

Warto zastanowić się nad obyczajowością *wieczorynek* i innych okoliczności tanecznych. Ciekawe, iż kobieta nie mogła odmawiać tańca, nawet gdy jej to nie odpowiadało⁵³⁶. Co prawda i pod tym względem zarysowują się pewne różnice, np. między wsią i Wilnem. Poświadczenie tego znajdujemy w pamiętniku Janiny Makarewicz: *Bo raz jak byłam na wieczorynce na wsi, podszedł pijany chłopak i mnie prosił do tańca, ja odmówiłam, a z drugim poszłam tańczyć, to on jak tylko ja tańczę, stawał przy muzykantach i nie dawał im grać, mówiąc, że ja nie chcę tańczyć (...). Koleżanka mówiła, że tak nie można, dobrze, że nie dostałaś po twarzy, a to jeszcze i wypędziliby, ale jak ty przyjechałaś z Wilna, to oni się wstrzymują. Ja na drugi raz byłam ostrożniejsza i bywało, że taki pijany, że ledwo na nogach stoi, nawet podtrzymywałam, żeby nie upadł*⁵³⁷.

Jeżeli tancerzom nie odpowiadała partnerka, mogli zarządzić zmianę, mówiąc np.: *O jedną partnerkę dalej!*

Jak wynika z zarejestrowanych relacji, za dobrego uważany był przede wszystkim tancerz, który znał lokalny repertuar. Biorąc pod uwagę dość skomplikowane układy formalne kadryla czy *krakowiaka na trzy punkty*, możemy stwierdzić, że była to dosyć rozległa wiedza. Popelnianie błędów było nagminnie wyśmiewane przez społeczność lokalną. Poza tym u partnerów ceniono umiejętność poprowadzenia partnerki oraz inwencję twórczą. Ważne też pozostawało poczucie lekkości w tańcu – jest to chyba podstawowa (szczególnie w odniesieniu do kobiet) kategoria estetyczna podawana przez informatorów na Wileńszczyźnie⁵³⁸. Powracającymi w wywiadach określeniami stosowanymi wobec dobrych tancerzy (ale również śpiewaków i muzykantów) są: *wesoły, sprytny, bystry*.

Wielu tańców uczono się bezpośrednio na *wieczorynkach* przez obserwację, pokaz oraz czynne uczestnictwo. Podstawowe kroki i figury były jednak poznawane poza kontekstem zabawy od rówieśników. Jeśli zaś chodzi o tańce skomplikowane co do formy (kadryl, lansjer, krakowiak), to moi informatorzy zawsze wskazywali na rodziców i dziadków, którzy uczyli ich tych figur w domu.

Informatorzy potrafią przeprowadzić swoisty podział repertuaru tanecznego. Przede wszystkim należy podkreślić, iż nie wszystko jest przez badaną społeczność uważane za taniec (np. wspomniane w repertuarze obrzędowym płasy maszkar). Wyraźny jest podział na *tance* i *zabawy*. Wśród *tancy* informatorzy wyraźnie oddzielają tańce *litewskie* (*bitutė, klumpakois*), jako tańczone przeważnie przez społeczność litewską oraz *białoruskie* (*vel ruskie*) tańczone przeważnie w wioskach *ciemnych* i na Białorusi. Nie sposób wydobyć od informatorów informacji co do innych tańców. Na nalegania słyszy się jedynie, iż inne tańce są *chyba nasze, polskie*.

⁵³⁵ Zob. wywiad z Jadwigą Naruszewicz z Gowsztan (aneks 2).

⁵³⁶ Zob. wywiad z Jadwigą Grycewicz (aneks 2).

⁵³⁷ J. Makarewicz, *W Wilnie czy w Oszmianie los jednaki ...*, s. 207.

⁵³⁸ *Ibidem*, s. 199 oraz opinie informatorów.

Obserwacja ugrupowania tancerzy podczas tańca – formy tańca w przestrzeni – może prowadzić do interesujących spostrzeżeń. Opierając się na wnioskach z obserwacji K. Moszyńskiego⁵³⁹ i R. Lange⁵⁴⁰, możemy wyróżnić następujące formy tańca:

- grupa bezkształtna,
- koło (pojedyncze, koncentryczne, dwupiętrowe),
- korowody łańcuchowe (koło otwarte),
- procesjonalne,
- rzędowe (linia),
- dwurzędowe (dialog),
- dwuosobowe (parowe-obrotowe),
- figurowe (rzędowe),
- parowe (wirowe).

Jednocześnie względna chronologizacja tańca pozwala na stwierdzenie, iż formy zestawiono chronologicznie. Interesującym faktem jest, iż na Kresach spotykamy wyłącznie – poza formami szczytkowymi innych ugrupowań – ostatnie dwie: tańce figurowe (rzędowe) i parowe (wirowe), a więc stosunkowo młody repertuar.

Interesujące także wydaje się porównanie formy różnych tańców z interesujących nas obszarów. W prezentacjach tańców określanych i odczuwanych jako białoruskie dają się zaobserwować liczne akcentowane elementy na stałe wpisane w konstrukcję tańca, takie jak klaśnięcia i kroki akcentowane (przytupy – *przybitywania*). Tańce takie, jak polka, oberek, mazurka – pomimo zamknięcia ich układu na obrębie koła – dawały największe możliwości zmanifestowania swojej indywidualności i wewnętrznej ekspresji. Ściśle określone w zakresie choreotechniki były tańce pochodzące z dworskiego obszaru kulturowego lub infiltrowane przez tańce tego typu: kadryl, *padespaniec*, *aleksander*, lansjer, krakowiak. Jak z tego widać, Polacy na Kresach – zupełnie jak w życiu codziennym – podczas okazji tanecznych posługiwali się kilkoma różnymi systemami choreotechnicznymi czy też „językami tanecznymi”.

W tym miejscu warto porównać cechy wykonawcze poszczególnych tańców⁵⁴¹. Okazuje się, że pomimo posługiwania się repertuarami o różnym charakterze choreotechniki, cechy wykonawcze wszystkich tańców były dość zbliżone – tańce wykonywano całkowicie w poziomie średnim, wobec czego mamy tu do czynienia z płaską projekcją ruchu. Wyraźnie też preferowano tańce wirowe (polka, walc, mazurek, oberek) lub tańce zawierające fragmenty tańców wirowych, a szczególnie polki (krakowiak, *narieczęńku*). Informatorzy, pytani o ce-

⁵³⁹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian ...*, s. 364, 366.

⁵⁴⁰ R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze : Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988, s. 96–99.

⁵⁴¹ Zob. T. Nowak, *Funkcja tańca wśród wiejskich społeczności polskich na Kresach: Na przykładzie badań terenowych nad tradycjami społeczności polskich z terenu Wileńszczyzny, Grodzieńszczyzny i Żytomierszczyzny*, praca dyplomowa napisana pod kier. R. Lange, Podyplomowe Studia Teorii Tańca AM im. F. Chopina w Warszawie, 2005.

chy dobrego tancerza, wskazywali głównie na kreatywność, inwencję podczas tańca, ale również na lekkość, znajomość i swobodny dobór elementów ruchu (zob. aneks 2 – fragmenty wywiadów z informatorami). Wyróżnione cechy wykonawcze warto porównać do wyników badań R. Langego nad polskim folklorem tanecznym w aspekcie przepływu, przestrzeni, czasu i ciężaru. Badacz ten stwierdził: *Tańce wirowe w polskim folklorze mają wyraźną tendencję do utrzymania ciągłości ruchu (...). Wybija się lekkość ruchu, jego projekcja pozioma (...), tendencja do realizowania ruchu raczej po liniach krętych, kolistych aniżeli prostych oraz tendencja do indywidualizacji interpretacji ruchowych*⁵⁴².

⁵⁴² R. Lange, *Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej ...*, s. 159–162.

Rozdział 5

„MUZYKA” ZAPAMIĘTANA WOBEC „MUZYKI” WYKONYWANEJ

Teraźniejszość możemy zrozumieć jedynie poznając w teraźniejszości, a przeszłość poznajemy jedynie za pośrednictwem teraźniejszości. Przeszłość może tylko wzbogacić naszą wiedzę o teraźniejszości; ta obsesja przeszłości prowadzi do czystego archiwizmu. (...) Naszą dziedziną jest wszelka muzyka. Musimy definiować muzykę i idiomy muzyczne ze społecznej perspektywy.

Charles Seeger⁵⁴³

5.1. Tradycja śpiewana wobec granej i tańczonej

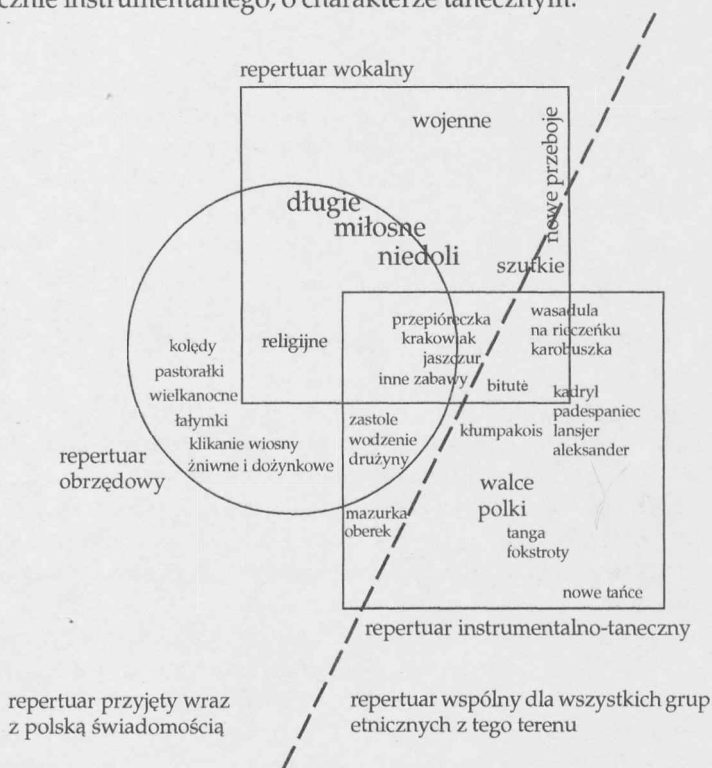
W poprzednich rozdziałach przedstawiłem tradycję muzyczną w dwu różnych formach przekazu – wokalnym i taneczno-instrumentalnym. Kolejnym zagadnieniem godnym zbadania staje się odniesienie obu tych rodzajów przekazu we wzajemnej relacji. Częściowo zaznaczone to zostało w rozdziale poświęconym okazjom muzycznym wpisanym w rytm życia rodziny i społeczności. Jednak ponieważ ograniczyłem się tam głównie do opisu obrzędów i tradycji, konieczne staje się uzupełnienie poczynionych tam spostrzeżeń.

Jak wynika z przeprowadzonych badań, repertuar wokalny i instrumentalny przedstawia dwie dość odmienne grupy, podobnie jak odmienne są w większości wypadków sytuacje ich wykonania. Nie wykonuje się bowiem instrumentalnie pieśni *długich*, *wojennych*, *miłosnych* czy pieśni *niedoli*. Zdarza się jednak (choć niezmiernie rzadko) wykonanie instrumentalne pieśni religijnych, jak też akompaniowanie do niektórych zabaw. Dość często ludowi muzykanci na Wileńszczyźnie wykonywali pieśni *szutki* oraz przeboje znane z radia.

Częścią wspólną obydwu rodzajów przekazu jest natomiast grupa niektórych tańców, a zwłaszcza polki i walce, ale też litewski taniec *bitutė*, białoruska *wasadula*, na *rieczeńku* czy *karobuszka*, jak i pochodzący z Rosji *padespaniec* oraz kadryl czy wreszcie odszlachecki krakowiak. Warto wskazać, iż incipity wielu pieśni stały się nazwami własnymi dla poszczególnych tańców. Tak więc mamy

⁵⁴³ Ch. Seeger, *Semantic, logical and political considerations bearing upon research in ethnomusicology*, „Ethnomusicology” 1961, t. 5, nr 2, za: S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze ...*

polkę *Mąż pojechał do młyna*, oberka *Kobieta stara zwie się Barbara* oraz walce *Spod dęba*; *O północy* oraz *Kiedy szesnaście miałem lat*. Litewskie *bitutė* również przez Litwinów nazywane jest w ten sam sposób, a nazwa wywodzi się od tekstu śpiewanego podczas tańca. Podobnie rzecz się ma z tańcami pochodzącymi z Białorusi oraz zabawami tanecznymi, o czym pisałem już w poprzednim rozdziale. Z rzadka natomiast stosowano nazwy charakteryzujące manierę wykonawczą tańca, jak np. *polka przebieranka* (nazwa stosowana przez cymbalistów). Inne tańce, do których nie znano tekstów słownych, określano *prosto tango*, *fokstrot*, *mazurka mówili* (okolice Majszagoły). Tańce te stanowią autonomiczną część repertuaru wyłącznie instrumentalnego, o charakterze tanecznym.



Schemat graficzny wzajemnych relacji repertuaru muzycznego i tanecznego społeczności polskiej na Wileńszczyźnie

Repertuar wokalny jest przekazem, który w znacznym stopniu utrwała świadomość polską. Po polsku śpiewane są pieśni *wojenne*, *długie*, *miłosne* i pieśni *niedoli*. W tym języku wykonywanych jest wiele przebojów emitowanych w radio, jednak znaczna część tak określonego repertuaru, ukształtowana po II wojnie światowej, jest w języku rosyjskim. Niemal wszystkie pieśni *sztukie* wykonywane są w języku *prostym*, uznawanym zarówno za *nie tak kulturalny*, jak i bardziej bezpośredni, ekspresyjny (*to wiencej takie s' mieszne, wiencej jest takich słów ... wstydyno czasem nawet i s'piewac' – Turgiele*).

Nawiązując do uwag poczynionych przez wcześniejszych badaczy (Tyszkiewicz, Gloger, Jędrzejewiczowa) odnośnie do pochodzenia repertuaru wokalnego, stwierdzić możemy, iż repertuar polskojęzyczny trafił tu z Mazowsza i Podlasia za pośrednictwem szlachty. Można więc uznać ten repertuar za polski. Sami informatorzy wskazują, że tu *s'piewa się po polsku* lub *polskie pies'ni*, choć po dłuższej rozmowie podają też przykłady wspomnianych pieśni *szutkich* w języku *prostym*, jak też pojedyncze przykłady innych pieśni w języku dominujących na tym terenie grup etnicznych z obszarów zamieszkiwanych przez ludność litewsko- lub białoruskojęzyczną. Mieszkańcy tego regionu są w pełni świadomi, iż nie jest to repertuar polski: określają te pieśni jako: *proste, miejscowe, ruskie, białoruskie* lub *litewskie*. Język (podobnie jak inne cechy tego repertuaru) oraz określenia stosowane przez informatorów wskazują wyraźnie na pochodzenie tych pieśni. Znamienna jest tu uwaga poczyniona przez zbieracza pieśni Wileńszczyzny, autochtona Jana Mincewicza: *W piosenkach zebranych w rejonie święciańskim bardziej odczuwa się zbieżność z piosenkami litewskimi, w rejonie solecznickim i na Białorusi – z folklorem białoruskim (...). Niektóre piosenki swym stylem, treścią bądź melodią nawiązują do folkloru litewskiego, niektóre zaś do białoruskiego. I w tym tkwi etniczna osobliwość folkloru Wileńszczyzny*⁵⁴⁴. Należy jednak podkreślić, iż tożsamość etniczną członkowie omawianej społeczności identyfikują z repertuarem pochodzącym z Polski – pieśni te stanowią dominującą część prezentowanego repertuaru i od nich informatorzy rozpoczynają swój przekaz. Postrzegane przez badającego cechy charakterystyczne dawnego, autochtonicznego repertuaru wyrażone w metryrytmice, melodyce i tonalności pieśni polskich nie mają wpływu na jego identyfikację przez badanych – badani nie identyfikują repertuaru wg jego cech muzycznych.

Dokonane obserwacje możemy powiązać z wynikami badań D. Życzyńskiej-Ciołek, która stwierdziła: *Istnieją dwa poziomy, na których postrzegany jest dobór repertuaru śpiewanego. Pierwszy z nich to poziom deklaracji, do którego odwołują się rozmówcy pytani o repertuar, jego pochodzenie i przekaz. Poziom drugi to poziom praktyki, czyli realizacji zasad z poziomu pierwszego*. Jak wykazała praktyka, nie zawsze repertuar określany przez informatorów na wstępie jako „czysto polski”, pozostawał taki w trakcie nagrywania⁵⁴⁵.

Instrumentalny repertuar taneczny w zasadzie nie ma zdeklarowanego etnicznie pochodzenia. Najpopularniejsze bowiem na Wileńszczyźnie polki i walce są tańczone przez Polaków, Litwinów i Białorusinów i inne grupy etniczne zamieszkujące omawiany region. Informatorzy też nie przypisują im na ogół pochodzenia etnicznego (tylko niektórzy z uważających się za „prawdziwych Polaków” starali się określać polkę i walca jako tańce polskie). Jednoznacznie za polskie tańce uważane są: oberek, mazurek, krakowiak. Z tradycją białoruską kojarzone są, jak już wskazywano: *wasadula*, *na rieczeniuku* i *karobuszka*, podczas gdy bez konotacji etnicznych postrzegane są tańce *dawniejsze* (kadryl, lansjer,

⁵⁴⁴ J. Mincewicz, *Pieśni Wileńszczyzny ...*, s. 7.

⁵⁴⁵ D. Życzyńska-Ciołek, *Pomieszany świat*, „Polska Sztuka Ludowa: Konteksty” 1996, nr 3-4.

padespaniec, aleksander) oraz *nowsze* (tango, fokstrot), jakkolwiek te ostatnie można wiązać z różnym oddziaływaniem etnicznym. Jak z tego widać, zakres repertuaru instrumentalno-tanecznego jest obszarem, na gruncie którego dokonuje się swoista kulturalna konfrontacja i dialog międzyetniczny. Fakt ten nie powinien dziwić, gdyż rzadko zdarzały się okazje do wspólnego śpiewu (może z wyjątkiem kołędowania we wsiach mieszanych), podczas gdy obecność przedstawicieli różnych społeczności etnicznych na weselach, zabawach i *wieczorynkach* była niemal regułą.

Nieco odrębnie należy traktować repertuar obrzędowy, choćby z racji odmienności jego funkcji. Jak w znacznym stopniu już wiemy, dawny, autochtoniczny repertuar został zatracony w okresie przyjmowania polskiego języka i świadomości narodowej. Dość rzadkie próby przenoszenia obrzędowego repertuaru litewsko- i białoruskojęzycznego na grunt pieśni w języku polskim na ogół nie przyjęły się. Wyjątkowe w tym zakresie są *łałymki*, śpiewane zarówno z odlitewskim wersem *łałym*, jak i białoruskim refrenem *winem*. Niewielki zasób repertuaru obrzędowego przejętego od szlachty zagrodowej wymusił adaptację dla dawnych, autochtonicznych form obrzędowych – nowego, polskojęzycznego repertuaru nieobrzędowego (pieśni *miłosne i długie*) oraz pieśni religijnych. Tak więc postrzegamy to zjawisko jako pośrednie pomiędzy obserwowanymi w dwóch opisanych powyżej formach przekazu. Z jednej strony ważne jest potwierdzenie swej tożsamości w polskojęzycznym repertuarze, z drugiej zaś zachowanie bardziej uniwersalnych, międzyetnicznych form obrzędowych.

Przedstawione wnioski są wynikiem zarówno obserwowanych zachowań informatorów, jak też opinii tych ostatnich. Wnioski uzyskane z obszaru wykonania, czyli praktycznej realizacji repertuaru, wyrażone w manierze uzyskać było o wiele trudniej, gdyż próby pobudzenia informatorów do wypowiedzi na ten temat nie przyniosły rezultatów. Dlatego zmuszony jestem ograniczyć się do własnych obserwacji zachowań wykonawców, w niewielkim tylko stopniu posiłkując się z rzadka wyrażanymi opiniami informatorów.

W toku pracy wyraziłem już przypuszczenie, iż charakterystyczna maniera „przeciągania” może mieć związek z wybrzmiewaniem cymbałów. Wydaje się to całkiem prawdopodobne, a wpływ instrumentów na muzykę wokalną zdaje się tu o wiele silniejszy. Cymbalista bowiem jest w stanie jednocześnie pobudzać tylko dwa pasma strun. Dla cymbalistów z okolicy Wileńszczyzny charakterystyczne są trzy rodzaje wzbogacania wykonywanych tańców:

- przez rozdrabnianie wartości nut dłuższych (np. w polce w miejsce ćwierćnuty wykonuje ósemkę i dwie szesnastki na tym samym dźwięku, w walcu zaś w miejsce ósemki dwie szesnastki),
- przez dodawanie pasaży, których podstawą jest integralny melodycznie dźwięk o dłuższej wartości rytmicznej,
- przez dodawanie współbrzmień tercjowych i kwintowych (rzadziej kwartowych i sekstowych) do integralnych dźwięków wykonywanej melodii.

Dwa ostatnie typy wydają się szczególnie istotne dla badań nad wielogłosowością na Wileńszczyźnie. Są one bowiem zgodne z formą wielogłosowości

praktykowaną w muzyce wokalne. Trudno przesądzić, czy wykonanie wokalne miało w tym wypadku wpływ na praktykę instrumentalną czy też odwrotnie. Jednak niezaprzeczalny pozostaje związek obydwu praktyk, jakże powszechnych na omawianym terenie.

Etniczne uwarunkowanie repertuaru zdaje się przedstawiać odmiennie w praktyce instrumentalnej i wokalne. Jak już wskazano, pieśni *szutkie*, z reguły śpiewane w języku *prostym*, wykonywane są najczęściej w rejestrze piersiowym, ostrym głosem, podczas gdy repertuar polskojęzyczny śpiewany jest przez wszystkich informatorów w rejestrze głowowym. Podobne zjawiska zaobserwowałem w wykonaniach instrumentalnych. Skrzypek Kazimierz Gajdzis z Awizejn wykonywał tańce białoruskie (*wasadula*, *na rieczeniuku*) ostro, często stosując akcenty i smyczek *marcato*, podczas gdy walce, mazurka, oberka, aleksandra czy nawet krakowiaka wykonał o wiele łagodniej. Podobnie też zachowywali się Wiktor Gajdzis, Józef Silko, Waław Kułakowski i Romuald Pyszmont. Koreponduje to z choreotechniką i cechami wykonawczymi poszczególnych tańców. W prezentacjach tańców białoruskich zaobserwowałem takie elementy, jak klaśnięcia, kroki akcentowane (*przytupy*), podczas gdy w innych tańcach istotniejsza pozostawała lekkość, płynność przepływu ruchu (gładko i płasko tańczono polkę, oberka, walca, a nawet krakowiaka). Tańce takie jak polka, oberek, mazurka, krakowiak, pomimo zamknięcia ich układu na obrębie koła, dawały o wiele większe możliwości zmanifestowania swojej indywidualności i wewnętrznej ekspresji, aniżeli tańce ściśle określone w zakresie choreotechniki – kadryl, *padespaniec*, *aleksander*, lansjer, *wasadula*, *na rieczeniuku* – pochodzące zazwyczaj z obszarów położonych na wschód i południe od Wileńszczyzny. W tym miejscu pragnę odwołać się do wyników badań Roderyka Langego nad polskim folklorem tanecznym w aspekcie przepływu, przestrzeni, czasu i ciężaru. Badacz ten stwierdził, iż *tańce wirowe w polskim folklorze mają wyraźną tendencję do utrzymania ciągłości ruchu, a także, że wybija się lekkość ruchu, jego projekcja pozioma (...), tendencja do realizowania ruchu raczej po liniach krętych, kolistych aniżeli prostych oraz tendencja do indywidualizacji interpretacji ruchowych*⁵⁴⁶.

W świetle powyższych obserwacji możemy stwierdzić, iż istnieje wyraźna odrębność etniczna repertuaru (wokálnego, instrumentalnego i tanecznego), postrzegana przez samych informatorów jako istotna dla samookreślenia tożsamości członków społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Wszystkie rodzaje repertuaru dają się określić zarówno pod względem pochodzenia (z perspektywy badań porównawczych), zachowanych cech autochtonicznych, spełnianych funkcji (zachowane obrzędy i zwyczaje), charakteru i cech repertuaru (dominujące idiomy muzyczne wyróżnione na poziomie konstrukcji) oraz cech wykonania (specyficzne dla grupy zachowania w sytuacjach muzycznych). Istniejące powiązania pomiędzy rodzajami repertuaru pozwalają nam domniemywać o istnieniu dość spójnego systemu muzycznego, wykształconego w toku dziejów

⁵⁴⁶ R. Lange, *Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej ...*, s. 159–162.

badanej społeczności. Cały ten system – tu odnoszę się do przyjętej na wstępie definicji Wiercińskiego, jak też uwzględnionych uwag Blackinga – służy przystosowywania się Polaków do dość skomplikowanej, specyficznej i dynamicznej sytuacji zewnętrznej. Stąd wynika wyrażone m.in. w pieśniach polskojęzycznych, oberku, mazurku lub krakowiaku przyjęcie świadomości klas wyższych (szlachty, mieszczaństwa) w przeszłości oraz współcześnie identyfikowanie się z nimi, choć z drugiej strony – zachowanie dawnych form obrzędowych (mieszanych odmian ongiś kształtowanego repertuaru) oraz nadanie przekazowi instrumentalno-tanecznemu roli animatora dialogu czy nawet mediatora międzyetnicznego w wielonarodowym środowisku zamieszkania.

5.2. Przemiany tradycji muzycznej na Wileńszczyźnie

Zagadnienie przemiany nastęrcza badaczowi tradycji na terenie Wileńszczyzny wielu problemów natury źródłowej. O ile w zakresie kultury mieszczańskiej (Wilno) i szlacheckiej (dwory) jesteśmy w stanie przytoczyć cały szereg źródeł różnej proveniencji, na podstawie których możemy wnioskować o charakterze kultury od początku XVI wieku, o tyle w zakresie kultury chłopskiej i drobnoszlacheckiej czerpać możemy jedynie z przekazów XIX- i XX-wiecznych. Co więcej, brane pod uwagę źródła mają różny charakter, który nie zawsze mieści się w ramach zasad metodycznych przyjętych przez autora.

Jak wskazałem wcześniej, Wileńszczyzna to przykład wieloetapowej, rozłożonej w czasie zbiorowej konwersji⁵⁴⁷ mającej podłoże kulturowe w dążeniu do dostosowania się do warstw wyższych, stosunkowo wolne od uzależnień politycznych. W pierwszym okresie (XVI–XVIII w.) tego procesu świadomość polską, wraz z językiem i repertuarem, przyjęło miasto stołeczne Wilno. W drugim okresie (XVII–XIX w.) kulturę polską za własną przyjęła szlachta, w tym drobna szlachta. Etap ten, dzięki licznym migracjom tej warstwy społecznej, przyniósł ugruntowanie przyjętej kultury. W ostatnim, trzecim okresie (poł. XIX – pocz. XX w.), kulturę polską przyjęli za pośrednictwem warstw wyższych świeżo oswobodzeni włościanie. Na tym etapie nastąpiła konfrontacja elementów polskiej kultury drobnoszlacheckiej i autochtonicznej kultury chłopskiej oraz ostateczne wykryształizowanie się kultury (również muzycznej) omawianego regionu. Materiały dokumentujące te przemiany to wspomniane powyżej źródła lokalne, dość nieliczne uwagi podróżników, zapiski zbieraczy oraz najmniej liczne uwagi uzyskane od dzisiejszych informatorów, sygnowane takimi zwrotami, jak: *od naszej babki* lub *matki naszych matek*.

W końcu ostatniego okresu lokalna tradycja zachowała jeszcze wiele relikwów autochtonicznej kultury, ogólnie znano już wtedy polski język i repertuar pieśniowy oraz zespół tańców napływających z terenu Litwy, Białorusi, Polski i Rosji. Zaświadcza to swą opinią współczesny muzykant weselny młodszego pokolenia: *Raniej, ot z tych słów moich muzykantów, starszych, którzy dawniej grali,*

⁵⁴⁷ Zob. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996.

mówili, że w ogóle znaczy się na tych terenach, gdzie ściśle zamieszkują Polacy, i teraz było więcej konkretnie po polsku, wesela odbywały się w polskim stylu. Znaczy się, muzyka była cała: polka, walc, fokstroty, stare melodie polskie ludowe, ale coś litewskiego to nie.

W użyciu było też wówczas dawne instrumentarium muzyczne, choć coraz popularniejsze stawały się harmonie i akordeony (takie, co prowadziły wesele, ściśle to były akordeonisty – Ławariszki). Wykorzystywany był też repertuar popularny funkcjonujący na ziemiach rosyjskich. Powszechnie jednak najczęściej stosowano język prosty i w nim wykonywano wiele pieśni: „Sużaniani” nie tak dawno śpiewały taką pieśń... tylko ona naturalnie u nich trochę tak ładniej przerobiona. No teraz ludzie to uczeni więcej. A kiedyś ta wymowa nasza to była tak prosta bardzo. Czasami to taka śmieszna, nie tylko ... Ale już u nich takie przerobione piosenki⁵⁴⁸.

Okres międzywojenny, pomimo wysiłków ówczesnych badaczy dążących do udokumentowania pozostałości dawnej kultury lokalnej, przyniósł przede wszystkim utwierdzenie polskiej świadomości narodowej. Działania na tym polu były wielokierunkowe – poprzez szkołę, wojsko, osadnictwo urzędnicze i wojskowe czy wręcz działania propagandowe. Szczegółowe przedstawienie funkcji i racji poszczególnych komponentów ówczesnego systemu „upaństwowiania” nie jest zadaniem łatwym.

Trudno obecnie ocenić znaczenie szkoły okresu międzywojennego w kontekście tradycji muzycznych na Wileńszczyźnie. Realizowane w ramach szkoły wychowanie muzyczne podporządkowane było odgórnemu dążeniu minimalizacji partykularyzmów postzaborowych, czemu służył tak dobór repertuaru (głównie religijny, patriotyczny, marszowy, a jeśli ludowy to z „polskich” regionów), jak i pewne rozwiązania metodyczno-organizacyjne (najlepszym przykładem jest tu zapoczątkowana w latach dwudziestych XX w. akcja organizowania „świąt pieśni”). W praktyce jednak pod koniec swej edukacji szkolnej uczniowie potrafili zaśpiewać jedynie ok. 15–25% poznanych podczas lekcji pieśni⁵⁴⁹. Blisko sześćdziesiąt lat później, w trakcie prowadzonych przeze mnie badań terenowych, zaśpiewanie przez informatora pieśni poznanej podczas lekcji należało do przypadków wyjątkowych.

Jeszcze trudniej ocenić rolę szkoły w zakresie utrwalania pewnych wzorów regionalnych. Wspomniana B. Gawrońska – choćby z racji piastowanego przez siebie urzędu – wymieniane wcześniej⁵⁵⁰ publikacje przygotowywała głównie z myślą o użytku szkolnym. Przy czym, jak trafnie zauważył Piotr Dahlig: *Akcja śpiewacza na Wileńszczyźnie zmierzała raczej do uzupełnienia korpusu pieśni popularno-patriotycznych, charakterystycznych dla tradycji drobnoszlacheckiej, lokalnymi pieśniami dorocznymi (wiosennymi, żniwnymi, kupałowymi), typowymi raczej dla środowisk chłopskich*⁵⁵¹. Dokumentuje ten fakt publikacja obrzędu kupały oraz duży udział w zbiorce pieśni repertuaru obrzędowego. Część tego repertuaru istotnie pozostaje na Wi-

⁵⁴⁸ Wywiad z Leonardą Borkowską z Pilokalni.

⁵⁴⁹ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 184–193 i 210–213.

⁵⁵⁰ Zob. *Wstęp* w niniejszej pracy.

⁵⁵¹ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 213.

leńszczyźnie żywotna do dziś. Jednak nie sędzę, aby była to zasługa szkoły – co potwierdza fakt, iż obrzęd *kupały* nie został reintrodukowany pomimo jego intensywnej promocji. Myślę, iż współcześni animatorzy kultury na Wileńszczyźnie powielają wiele wzorów z okresu międzywojennego. Bo czy niemeczyńskie „Kwiaty Polskie” nie są kopią „Święta Pieśni”, wraz z typową dla kresów wschodnich formułą przeglądu zamiast konkursu? Czy organizatorzy majszagolskich imprez plenerowych z okazji wigilii św. Jana nie posiłkują się broszurą Bronisławy Gawrońskiej i Wandy Dobaczewskiej?

Otwarte pozostanie zapewne również pytanie o wpływ instytucji na manierę wykonawczą pieśni. Na pewno szkolna praktyka, zmierzająca do osiągnięcia śpiewu o wyraźnej wymowie, poprawnie realizowanym rytmie i czystej intonacji, a przy tym stonowanej barwie pozostawała w zgodzie z kanonami estetycznymi obecnymi w kościele katolickim, a także w środowisku szlacheckim, skąd pieśń zawędrowała pod podwileńskie strzechy. Trudno tu jednak powiedzieć, czy i jaki jest ewentualny wpływ szkoły okresu międzywojennego na kształt obecnej praktyki.

Duży wpływ na kształt repertuaru i jego wykonania miało niewątpliwie wojsko. Niejednokrotnie poborowi odbywali służbę poza miejscem zamieszkania, co wydatnie zwiększało zasób osobistych doświadczeń. Prowadzona była edukacja poborowych – również muzyczna. Śpiewane przez wielu informatorów-mężczyzn pieśni wojskowe (głównie legionowe) poznane zostały najczęściej w czasach służby wojskowej w okresie międzywojennym.

Nie wolno zapominać o roli radia oraz nagrań płytowych. W latach międzywojennych nie były one bardzo rozpowszechnione, ale ich oddziaływanie na preferencje muzyczne moich informatorów odnotowałem jako istotne⁵⁵².

Jak wynika z przeglądu materiałów, wiele aktywności przejawiały władze powiatowe i wojewódzkie, próbujące wpływać na tradycyjne *festy* ludowe (kiermasze z okazji św. Kazimierza, św. Jerzego, św. Jana, św. Piotra i Pawła) oraz organizujące liczne imprezy plenerowe. Niezmiernie ciekawy jest fakt wykorzystania zabawy w *jaszczura* (według zapisów C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowej) przez Jadwigę Hryniewiecką podczas wileńskich obchodów dnia św. Jerzego w 1926 roku, kiedy to artystka, wykorzystując materiał zabawy ludowej, poprowadziła zabawę dla ogółu zebranych⁵⁵³.

Otwarte pozostaje pytanie o kontakty międzyetniczne. Jak się wydaje, dość zamkniętą grupą byli Żydzi i kontakty z nimi społeczności polskiej nie były intensywne. Wniosek ten wysuwam na podstawie faktu, iż niewiele moi informatorzy potrafili powiedzieć na ich temat, a już zupełnie nic – o tradycji muzycznej społeczności żydowskiej. Często były natomiast kontakty z Litwinami (ludźmi *tutejszymi*, *prostymi* posługującymi się językiem *prostym* i nieuwważającymi się za

⁵⁵² Czesław Sawlewicz z Wobali mandoliną zainteresował się po wysłuchaniu kilku audycji radiowych z udziałem zespołu Ciukszy.

⁵⁵³ Zob. J. Malinowski, *Wileńskie kiermasze ...*, s. 149.

Polaków) oraz z Rosjanami. Informatorzy potrafili sporo opowiedzieć na temat tych społeczności (stereotypowe cechy charakteru, zachowania, język, zwyczaje i obyczaje), ich życia muzycznego (okazje muzyczne, kapele, repertuar, tańce), jak też wspominali o swoich kontaktach z innymi społecznościami na gruncie muzycznym lub tanecznym (wesela, zabawy, *wieczorynki*). Potrafili przytoczyć przykłady z ich repertuaru (elementy tańca, fragmenty pieśni). Świadczy to o zainteresowaniu przedstawicieli społeczności polskiej tymi tradycjami, jak również o wzajemnym na siebie oddziaływaniu. Niezmiernie interesujący przykład takich oddziaływań podaje M. Znamierowska-Prüfferowa (1944) – Karaimowie często śpiewali w wileńskiej *kienessie* pieśń *Kim Symarlansa*, która nie była niczym innym, jak pieśnią *Kto się w opiekę odda Panu swemu*, przetłumaczoną na ich język⁵⁵⁴.

Wybuch II wojny światowej spowodował szereg zmian na Wileńszczyźnie – teren zajmowały kolejno wojska: radzieckie (1939), litewskie (1939), radzieckie (1940), niemieckie (1941) i ostatecznie radzieckie (1944). Na pewno największe znaczenie dla kultury Wileńszczyzny miały zmiany demograficzne i polityczne. Dla kształtu tradycji muzycznej decydujące znaczenie miało obcowanie z żołnierzami Armii Czerwonej. Świadczą o tym wypowiedzi informatorów: *No tak, tu u nas były już po wojnie... takie rosyjskie pieśni śpiewali. To śpiewaliśmy już tylko rosyjskie piosenki*⁵⁵⁵ lub *Bo teraz przyjeżdżasz na przykład na wesele, zakazują w rosyjskim stylu grać, Polacy też. Tu wziąć Ławariszki, gdzie ja mieszkam, a wziąć Mickuny, to nie, że na weselach zakazują więcej melodie rosyjskie – korobuszka i różne, bo chyba kiedyś Polacy pobierali dużo tej muzyki rosyjskiej*⁵⁵⁶.

Radzieckie nagrania płytowe, radio, a później również telewizja spowodowały intensyfikację oddziaływania modnych szlagierów w języku rosyjskim. Jednakże nadal kultywowano pieśń polskojęzyczną, a nawet poszerzano zakres jej znajomości. Informatorzy twierdzili, że słuchali również często programu I Polskiego Radia, dzięki czemu poznali wiele pieśni polskich – ludowych, popularnych, rozrywkowych i wojskowych. Wilno odwiedzane było też przez wykonawców polskich, z Państwowym Zespołem Pieśni i Tańca „Mazowsze” na czele. To przyczyniło się do wielkiej popularności pieśni pochodzących z repertuaru tego zespołu na Wileńszczyźnie (np. *Kukułeczka kuka, gniazdko sobie szuka*).

W tym też okresie podupadać zaczęło wiele tradycyjnych zwyczajów i obzędów – zanikały całe lub ich elementy. Powodem była niemożność kultywowania wielu z nich. Jednocześnie pod patronatem różnych instytucji (kołchozów, związków zawodowych, zakładów pracy, organizacji społecznych i szkół) pojawiło się wiele amatorskich zespołów (działających na zasadzie socjalistycznej *samod'ejat' elnos'ci*), określanych mianem „ludowy”. Wraz z nimi pojawił się nowy typ prezentacji muzycznych – estradowy. Za przykład mogą tu służyć wspomniane już w rozdziale 2 – Święta Pieśni i Tańca w Solecznikach, organizowane późną wiosną, począwszy od 1952 r. Początkowo podczas tego typu

⁵⁵⁴ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*, s. 244.

⁵⁵⁵ Leonarda Borkowska ze wsi Pilokalnia.

⁵⁵⁶ Jan Dubicki ze wsi Ławariszki.

okazji muzycznych dominowały radzieckie pieśni masowe, uzupełnione popularnymi pieśniami litewskimi i sporadycznie polskimi (najczęściej aktualnymi pieśniami popularnymi, uchwyconymi z Polskiego Radia). Dopiero z końcem lat sześćdziesiątych proporcje te uległy zmianie na korzyść repertuaru polskiego.

Podobne imprezy odbywały również w innych miastach i *pasiołkach* Wileńszczyzny – Mejszagole, Niemenczynie, Podbrodziu. Ich relikty przetrwały do dnia dzisiejszego lub przybrane w nową ideologię służą dziś swoistemu odrodzeniu tradycji narodowych i w konsekwencji zyskały nową formę i charakter. Tak więc postrzegamy tu interesujący przypadek przejścia utrwalonego w świadomości społecznej mecenatu kultury, służącego w czasach radzieckich niwelowaniu partykularyzmów narodowych i światopoglądowych, który dziś jest wykorzystywany przez polityczno-społeczne organizacje Polaków na Wileńszczyźnie w celu pogłębienia świadomości narodowej oraz poczucia odrębności⁵⁵⁷.

Podobne spostrzeżenia poczyniła Bożena Muszkalska, prowadząca badania terenowe na Grodzieńszczyźnie i Wileńszczyźnie. Autorka ta pisze: *W obliczu zagrożenia własnego statusu jako narodu pozostali na Białorusi i na Litwie Polacy świadomie zaczęli traktować muzykę jako środek wspomagający ich wysiłki w podtrzymywaniu etniczno-narodowej tożsamości. Nie zagwarantowało to kontynuacji przekazu tradycji muzycznej w jej dawnym kształcie, tym bardziej, że ze względu na sytuację polityczną przez długi czas nie było możliwe wykonywanie wielu pieśni w ich naturalnym kontekście obrzędowym. Spowodowało jednak przetrwanie sporego pod względem ilościowym repertuaru pieśniowego w języku polskim. Potrzeba świadomego działania, ale i przeobrażenia dokonujące się we współczesnym świecie sprawiły, że kultywowanie muzycznej tradycji odbywa się obecnie wśród Polaków na Litwie i Białorusi w znacznym stopniu w sposób zinstytucjonalizowany*⁵⁵⁸. Tak więc wychodząc poza obszar świadomości i pamięci informatora, badacz terenowy zainteresowany dniem dzisiejszym tradycji muzycznych zmuszony jest zwrócić baczną uwagę na działania instytucjonalne władz samorządowych i organizacji społeczno-politycznych.

Trudno jest jednoznacznie określić kierunek i zakres przemian repertuarowych, bowiem wiele rodzajów repertuaru muzycznego było dokumentowane rzadko i w szacunkowym zakresie, a niektóre w ogóle nie były dokumentowane. Szczęśliwie dysponujemy materiałami dokumentującymi obecność tańców na tym terenie – wymienić tu warto cytowanych już autorów: H. Giegużyńskiego⁵⁵⁹, M. Kamińskiego⁵⁶⁰, K. Tyszkiewicza⁵⁶¹, C. Baudouin de Courtenay-Ehren-

⁵⁵⁷ Zjawisko takie obserwowane jest również w wielu innych, bardzo odległych czasem kulturach tradycyjnych. Przykładem mogą tu być formy instytucjonalnego kultywowania tradycji regionalnej w Portugalii, które wprowadzone w okresie dyktatury faszystowskiej były i są kontynuowane po rewolucji 1974 r. (zob. B. Muszkalska, *Polityka kulturalna w Portugalii a przekaz muzycznych tradycji*, w: *Muzyka i totalitaryzm*, Poznań 1996, s. 193–199).

⁵⁵⁸ B. Muszkalska, *Z badań nad kulturą muzyczną Polaków ...*, s. 9.

⁵⁵⁹ H. Giegużyński, *Z okolic Merecza ...*

⁵⁶⁰ M. Kamiński, *Tarice ...*

⁵⁶¹ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi ...*

kreutz-Jędrzejewiczową⁵⁶², M. Znamierowską-Prüfferową⁵⁶³ – którzy dokumentują pojawianie się, istnienie lub zanikanie repertuaru tańców towarzyskich w różnych okresach od pocz. XIX w. po lata czterdzieste XX w. Materiały te, uzupełnione wywiadami z informatorami, którzy sięgają własnymi wspomnieniami do lat trzydziestych XX wieku, a wspomnieniami swoich rodziców i dziadków do końca XIX w. – pozwalają na odtworzenie okresów popularności niektórych tańców na Wileńszczyźnie. Uzyskane tą drogą informacje dają się zestawić w poniższym diagramie (krzyżyk oznacza potwierdzenie funkcjonowania danego gatunku w wybranym okresie, minus oznacza jego brak, znak zapytania odnosi się do gatunków i okresów niepotwierdzonych).

okresy tańce	1800	1820	1840	1860	1880	1900	1920	1940	1960	1980	2000
angleza	x	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-
kiepurele	x	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-
żolinielis	x	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-
skuscinka	x	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-
pasiutelis	x	x	x	-	-	-	-	-	-	-	-
tancus	x	x	x	x	?	?	-	-	-	-	-
dzygun	-	-	x	x	?	?	-	-	-	-	-
walc	-	-	x	x	x	x	x	x	x	x	x
polka	-	-	-	x	x	x	x	x	x	x	x
kadryl	-	-	-	x	x	x	x	x	-	-	-
lansjer	-	-	-	x	x	x	x	x	-	-	-
mazurka	-	-	-	x	x	x	x	x	-	-	-
oberek	-	-	-	x	x	x	x	x	x	-	-
krakowiak	-	-	-	-	?	x	x	x	x	x	-
węgiarka	-	-	-	?	?	?	x	-	-	-	-
aleksander	-	-	-	?	?	?	x	x	-	-	-
tango	-	-	-	-	-	-	x	x	x	x	x
fokstrot	-	-	-	-	-	-	x	x	x	-	-
szłofoks	-	-	-	-	-	-	x	x	x	x	-

Tabela 5. Chronologiczne zestawienie tańców występujących na Wileńszczyźnie

⁵⁶² C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *O tańcach ludowych w Polsce ...; Kilka uwag i wiadomości ...; Ze studiów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego...*

⁵⁶³ M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno ...*

Dają się zauważyć dwa przełomy na przestrzeni dwóch ostatnich wieków – pierwszy w poł. XIX wieku, a drugi w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Pierwszy przełom charakteryzuje zarzucenie tradycyjnych tańców litewskich oraz przyjęcie repertuaru o charakterze europejskim i proveniencji szlachecko-mieszkańskiej. Można wiązać ten fakt z dwoma wydarzeniami na Wileńszczyźnie – po pierwsze z uwłaszczeniem chłopów (lata czterdzieste w majątkach państwowych, lata sześćdziesiąte w majątkach prywatnych) i degradacją ogromnej rzeszy drobnej szlachty, po drugie zaś z przyjmowaniem w wielu wsiach świadomości polskiej. Drugi przełom charakteryzuje stopniowe zarzucanie tańców o skomplikowanych formach przestrzennych na rzecz tańców parowych o prostym schemacie choreotechnicznym i proveniencji pozaeuropejskiej. Ten przełom można wiązać z postępującą demokratyzacją życia społecznego w okresie międzywojennym, intensyfikacją kontaktów wsi z miastem, rozpowszechnianiem się muzyki odtwarzanej mechanicznie (w tym radia, patefonów i gramofonów). Jest rzeczą wielce prawdopodobną, iż podobne procesy miały miejsce również na gruncie różnego rodzaju repertuaru pieśniowego. Niestety, braki dokumentacyjne (niemożliwe dziś do uzupełnienia) pozostawiają zapewne tę kwestię nierozwiązaną.

5.3. Tradycja muzyczna na Wileńszczyźnie dzisiaj

Współczesne tradycje na Wileńszczyźnie znamionuje stosunkowo niewielki zasób dawnych zachowań obrzędowych i zwyczajowych. Nie urząda się już hucznych chrzcin, gdyż nie było to możliwe w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat. Zniknęło wiele elementów obrzędowości weselnej, łącznie z *wiciem wianka w dziewięci wieczór*. Coraz rzadziej spotyka się błogosławieństwo przed ślubem i śpiewanie pieśni przy odjeździe młodych do kościoła, choć czasami wykonuje się jeszcze w tej sytuacji pieśni religijne. Ponieważ daje się zaobserwować kryzys instytucji małżeństwa, coraz częstsze są związki pozasakramentalne, które eliminują ślub kościelny z obrzędowości weselnej.

Wesela odbywają się wyłącznie *na jedną stronę*. Trwają dwa dni, co stało się powodem zaniku obrzędu *wynosin pani młodej* oraz zwyczaju określanego mianem *cygany*. Bardzo dobrze zachował się jednak zwyczaj opłacania muzyków przez wynagradzanie ich za *granie na dzień dobry*. Rzadko tańczone są jeszcze takie tańce, jak *krakowiak* czy też *karoboczka*: *Krakowiaka – byli takie wypadki, że zakazywali krakowiaka. No to była osoba taka lat czterdziestu, ona tańczyła i dzieci, bo było to w jednej rodzinie, to zamawiali krakowiaka i oni umieli ten taniec tańczyć. Było zobaczyć to ślicznie, że to prawdziwie tańczą jak trzeba tańczyć krakowiaka*⁵⁶⁴.

Powszechnie tańczy się polki, walce, tanga, nikt jednak *nie zakazuje dawnych tanców*, takich jak *kadryl*, *lansjer* i in.

Pojawiły się też nowe zwyczaje związane z weselem. Informatorzy wskazują, że od jakiegoś czasu *o dwunastej łożą wianek na tal'erku i palą*, przy czym powszechnie uważa się, że to z *Litwy przyszło*. Powszechnie też pan młody przynosi pannę

⁵⁶⁴ Wywiad z Janem Dubickim z Ławariszek.

młodą przez możliwie najdłuższy most. Nie znalazłem udokumentowania tego zwyczaju w literaturze, jednak informatorzy uważają go za swój.

W tym miejscu należy wspomnieć o coraz częstszych przypadkach małżeństw mieszanych, co wiąże się na pewno ze wzmożonym od wielu lat osadnictwem na Wileńszczyźnie Litwinów przybyłych z innych regionów kraju. W tej sytuacji wesela stają się dziś okazją do kontaktów międzyetnicznych, wymiany elementów tradycji (również muzycznych), a czasem nawet ich konfrontacji. Szerzej o tym opowiadał mi muzykant weselny młodszego pokolenia – Jan Dubicki z Ławariszek:

Nu, jeżeli Litwini popadają się na weselach, to też chcą takie swoje ludowe. (...) Bywa, że taki konflikt niewielki, że dawajcie tylko po litewsku, ale jest przeważnie więcej ludzi Polaków i ja mówię, że musi być czasem po polsku. Wie, że czasem przyjeżdżasz na wesele i na samym weselu robi się dzielenie – po jednej stronie siedzą Litwini, po drugiej siadają Polacy. Wykonujesz wo tu dla Polaków, to Litwinom nie podoba się, oni nawet nie chcą słuchać. Kiedy my gramy swoje, oni mogą się w jednym kącie, wo tam i zaczynają swoje ludowe piosenki, jakby tu nas nie słyszał, wykonują tam litewskie. A ja to liczę, że to nacjonalistyczne wystąpienie. Oni nie chcą słuchać, że tu są Polacy, że mieszkają. Ale ja znam i po litewsku. Mogę zagrać, choć teraz.

Bardzo dobrze zachowanym zwyczajem jest czuwanie przy zmarłych. W każdej niemal większej wsi jest stała, choć nieformalna grupa śpiewaków pogrzebowych z bogatym repertuarem, najczęściej kantyczkowej proveniencji, zanotowanym w zeszytach. Działalność grupy jest swoistą usługą wobec zmarłego i jego rodziny. Jednak zauważyć można stopniowe zmniejszanie się liczby śpiewaków pogrzebowych oraz jedynie sporadyczne występowanie lamentów pogrzebowych.

Zwyczaje kalendarzowe oraz tradycyjny repertuar muzyczny funkcjonują obecnie jedynie dzięki wsparciu instytucjonalnemu i w tym wypadku możemy mówić o swoistym odradzaniu i przebudzaniu świadomości narodowej wyrażonych w quasi-powrotach, reinwencjach⁵⁶⁵ i „drugich bytach”⁵⁶⁶. Podstawowym nośnikiem tradycyjnego repertuaru i form zachowań są różnego rodzaju zespoły regionalne wspierane przez rejonowe ośrodki kultury, szkoły oraz organizacje społeczno-polityczne.

Pierwszy powojenny zespół folklorystyczny na Wileńszczyźnie to powstały w 1955 r. przy Pałacu Kultury Związków Zawodowych Polski Ludowy Zespół Pieśni i Tańca „Wilia”, wzorowany na radzieckiej twórczości amatorskiej, czyli *samod'ejat'elnoś'ci*⁵⁶⁷. Początkowo członkowie tego zespołu rekrutowali się spośród polskich studentów Uniwersytetu Wileńskiego i Instytutu Pedagogicznego, z czasem zespół nabrał charakteru wielopokoleniowego. Twórcą grupy tanecznej i wieloletnim choreografem zespołu była Zofia Gulewicz – rodowita warszawianka, absolwentka szkoły baletowej w Warszawie, przed wojną solistka Operetki Warszawskiej, osoba, która w najwyższym stopniu wpłynęła na

⁵⁶⁵ Zob. E. Hobsbawm, *An Introduction : Inventing Tradition ...*

⁵⁶⁶ Zob. W. Wiora, *Der Untergang des Volkslieds ...*

⁵⁶⁷ G. Błaszczuk, *Litwa współczesna ...*, s. 330–332.

charakter zespołu. Zespół ten prezentuje na ogół suity regionalne składające się z przetworzonych tańców polskich i litewskich (dawniej również tańców innych narodów radzieckich), wśród których na szczególną uwagę zasługuje suita tańców z Wileńszczyzny. Podstawę repertuaru grupy wokalne stanowią pieśni Stanisława Moniuszki w układzie czterogłosowym.

Wysoki poziom artystyczny prezentuje również Ludowy Zespół Pieśni i Tańca „Wileńszczyzna”, który powstał w 1980 r. przy Domu Kultury w Niemenczynie. Założycielem i kierownikiem artystycznym zespołu jest Jan Mincewicz – nauczyciel, muzyk, dyrygent i kompozytor, zbieracz folkloru i działacz społeczny (od 1991 r. prezes Związku Polaków na Litwie). Charakter zespołu jest zbliżony do prezentowanego przez zespół „Wilia”, choć wydatnie zaważyła na nim osobowość kierownika artystycznego, a w szczególności jego pasja zbieracza, kompozytora i propagatora polskości. Istotne miejsce w repertuarze zespołu zajmują pieśni polskie, w tym autorstwa J. Mincewicza. Są to opracowane na głosy pieśni z terenu Wileńszczyzny, jak również ciesząca się wielką popularnością suita regionalna *Wesele wileńskie*.

Najstarszym szkolnym zespołem folklorystycznym jest powstała w 1972 r. „Wilenska”, działająca przy szkole średniej nr 19 im. W. Syrokomli w Wilnie. Jest to najliczniejszy zespół szkolny, skupiający ok. 200 dzieci. Prócz „Wilenski” w Wilnie działa również Szkolny Zespół Ludowy „Pierwiosniki” (powstały w 1978 r. przy szkole średniej nr 28), „Świtezianka” (od 1976 r. przy szkole średniej nr 29), „Tęcza” (powstały w 1998 r. przy Szkole Średniej w Jeruzolimce), „Na Lipówce” (od 1997 r.), „Strumyk” (od 1989 r.) oraz „Wilnianka”. Na terenie Wileńszczyzny zespoły tego typu działają w Niemenczynie („Jutrzenka”), Niemieży („Niemieżanka”), Miednikach („Przepióreczka”), Ławaryszkach („Rodzinka”), Mościszkach („Mościszczanka”), Rudominie („Zgoda”), Awieżaniach („Truskaweczka”), Ciechanowiszkach („Jaskółki”), Trokach („Biedronka”), Połukniach („Strumyk”), Landwarowie („Prząśniczka”), Rudziszkach („Gaik”), Solecznikach („Solczanka”), Jaszunach („Gromada”) oraz Podbrodziu („Żejmiana”). Oprócz szkolnych zespołów na badanym terenie znajdujemy również zespoły skupiające młodzież i dorosłych, np. działający przy Domu Kultury w Solecznikach i skupiający głównie pracowników oświaty zespół „Solczanie” (powstał w 1987 r.), zespół „Żejmiana” z Podbrodzia, „Ejszyszcianie” z Ejszyszek i „Troczanie” z Trok.

Zespoły mają w swoim repertuarze przede wszystkim tańce polskie, choć również litewskie i rzadziej białoruskie. Najczęściej prezentowana jest polka, walc, krakowiak, polonez, *suktinis*. Nawiązanie do tradycji polskiej niezmiernie rzadko wyrażane jest przez repertuar lokalny, przy czym najczęściej nawiązania te są dość luźne (przykładowo zatańczenie polki lub kadryla). Powszechnie znany jest fakt wykonywania w przeszłości na Wileńszczyźnie *krakowiaka na trzy punkty*, do czego zespoły folklorystyczne nawiązują w sposób specyficzny, tańcząc... narodowego krakowiaka w strojach krakowskich (*sic!*). Strój krakowski zdaje się być też głównym atrybutem polskości, o czym świadczy fakt, iż ambicją każdego polskiego zespołu folklorystycznego jest posiadanie takich strojów. Swoistym dokumentem są również słowa piosenki śpiewanej przez Kabaret Wujka Mańka:

Pisze do nas pan z Podbrodzia,
 że on nie wie, jak się odziać,
 czy w siermięgę, czy w klumpiaki,
 bo on nie wie, kto on taki:
 czy on Polak, czy on Ruski,
 czy on szlachcic Białoruski ...
 – Miły pan Podbrzodzki,
 kup pan strój krakowski,
 czerwona sukmana,
 danasz moja dana!⁵⁶⁸

Z piosenką tą koresponduje wypowiedź Anny Radzimirskiej-Pąkowskiej: *Strój krakowski z regionalnego stroju staje się symbolem przedregionalnej idei ludowej, która uznać może strój krakowski jako reprezentacyjny strój ludowy (...). Staje się pewnego rodzaju popularnym kostiumem Polaka*⁵⁶⁹. Powszechnie jest też manifestowanie przywiązania do tradycji narodowej przez przywdziewanie strojów z epoki Księstwa Warszawskiego. Zresztą z wyjątkiem zespołu „Wileńszczyzna”, w którym na potrzeby suit *Wesele wileńskie* dość wiernie odtworzono stroje regionalne, stosunek do stroju jest w zespołach folklorystycznych z Wileńszczyzny swobodny.

Sytuację tę przedstawiają prezentowane programy, np. wspomniany obrazek *Wesele wileńskie* zespołu „Wileńszczyzna” lub *Walc palmowy „Wilii”*, odzwierciedlające też stopień znajomości własnego dziedzictwa. W pierwszym przykładzie przeważa aspekt wokalny – zebrane przez Mincewicza pieśni stanowią narrację akcji, na którą składają się m.in. przekomarzenia pomiędzy *swatem i swacią, młodą i młodym (sic!)* oraz *młodą i matką młodego*. Na uwagę zasługuje zasygnalizowany powyżej zwyczaj *cyganów*, w omawianym przykładzie będący w istocie tańcem *cyganek (sic!)*. W końcu prezentowana jest polka oraz zabawa w koguta (nienotowana przeze mnie na Wileńszczyźnie). Jak nietrudno dostrzec, zebrany przez Mincewicza-zbieracza materiał został przez Mincewicza-kierownika artystycznego w specyficzny sposób dostosowany do wymagań sceny przez zachowanie swoistych symboli odziedziczonego repertuaru i zwyczajów, natomiast bez zachowania tradycyjnych form zachowań i elementów szczegółowych.

Drugi wymieniony przeze mnie przykład (*Walc palmowy*) jest z kolei odwołaniem niejako symbolicznym – popularny na Wileńszczyźnie taniec (walc) tanecerze wykonują z palmami. Palmy są najbardziej dystynktywnym elementem kultury materialnej Wileńszczyzny, jednoznacznie kojarzonym ze znanym w całej Polsce kiermaszem *kaziukowym*.

Wiele podobnych cech znamionuje powszechnie na Wileńszczyźnie zespoły śpiewacze. Już od 1975 r. w Niemenczynie istnieją chóry szkolne „Jutrzenka” i „Stokrotki”. Prócz nich bardziej znane są: „Niemieżanka” (przy szkole średniej w Nie-

⁵⁶⁸ *Krakowiak* z kasety *Piosenki kryzysowe* wydanej przez radio „Znad Wilii” w 1996 r.

⁵⁶⁹ A. Radzimirska-Pąkowska, *Strój krakowski jako strój narodowy – przyczynek do badań nad mitologią narodową*, „Etnografia Polska” 1988, t. 32, z. 2, s. 39–64.

mieży), „Przepióreczka” (przy szkole średniej w Miednikach), „Rudamianka” (przy szkole średniej w Rukojniach oraz przy Domu Kultury w Rudaminie) i „Kwiaty Polskie” (przy szkole średniej w Ejszyszkach). W 1990 r. zanotowano na Wileńszczyźnie 42 zespoły amatorskie dzieci polskich istniejące prawie w każdej szkole polskiej. Przy domach kultury istnieją też zespoły śpiewacze dla dorosłych.

W repertuarze tych zespołów znajdują się pieśni patriotyczne, historyczne, wojskowe i z repertuaru „Mazowsza” oraz niemal obowiązkowo pieśni S. Moniuszki i J. Mincewicza. Sporadycznie trafiają się pieśni z polskich podręczników szkolnych, opracowania pieśni ludowych (w tym ze śpiewnika Mincewicza). Każdy zespół potrafi też zaprezentować jakąś pieśń litewską (patriotyczną lub ludową).

Przeciwny biegun prezentują zespoły określane przez działaczy kultury na Wileńszczyźnie jako etnograficzne. Mowa tu o zespołach, których nazwy podkreślają tożsamość lokalną, np.: „Sużanianka” z Sużan, „Borowianie” z Czarnego Boru, „Rudomianka” z Rudominy, „Zorza” z Suderwy, „Cicha Nowinka” z Ciechanowiszek, „Magunianka” z Magun, „Turgielanka” z Turgieli czy też „Landwarowianie” z Landwarowa. Zespoły te skupiają najczęściej starszych wykonawców, w tym powszechnie szanowanych śpiewaków m.in. pieśni pogrzebowych, w wyniku czego większość tych zespołów wykonuje głównie repertuar tradycyjny. Zapotrzebowanie społeczne zmusza zespoły etnograficzne do prezentowania również repertuaru popularnego i patriotycznego. Zespoły te kultywują ponadto tradycyjne zwyczaje, np. kolędowanie bożonarodzeniowe, *wołowanie* wielkanocne i zwyczaje dożynkowe.

Przykład odnowienia zwyczaju kolędowania pokazuje zespół z Sużan. Od początku lat dziewięćdziesiątych XX w. co roku z własnej inicjatywy członkowie zespołu objeżdżają kulięmi okoliczne wsie, przedstawiając w domach ułożone przez siebie jasełka – kształtowane na kanwie przedwojennych wzorców. Z kolei w Jaszunach inicjatorem odnowionego w 1995 r. zwyczaju był ksiądz katolicki, choć – podobnie jak w Sużanach – jasełka są dziełem członków zespołu. W tych ostatnich przypadkach niewielki jest jednak udział ludzi starszych, pamiętających dawne zwyczaje. To powoduje dość swobodne podejście do tematu – począwszy od wyboru postaci i ich kostiumów, a na fabule i repertuarze muzycznym kończąc. Tak więc przykład Sużan to wierny powrót do odziedziczonych form, podczas gdy w Jaszunach mamy do czynienia już tylko z nawiązaniem do zwyczaju i niektórych jego elementów.

Inicjatywy kolędnicze zespołów zostały dostrzeżone przez polskich działaczy kultury na Wileńszczyźnie jako istotny czynnik mogący przysłużyć się budzeniu świadomości narodowej. Stąd w styczniu 1996 r. w Bujwidziszkach odbył się pierwszy przegląd ośmiu grup kolędniczych, zorganizowany przez samorząd Polaków na Litwie⁵⁷⁰. Impreza ta znalazła swą kontynuację w latach następnych, odnotowując coraz większą liczbę uczestników.

Ciekawym przykładem reinwencji jest też inicjatywa *wołowania* w okresie Wielkanocnym przez zespół „Turgielanka” z Turgieli. W niedzielę wielkanocną

⁵⁷⁰ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany ...*, s. 366.

(często również w poniedziałek) członkinie zespołu zbierają się, by wspólnie nawiedzać z *wesołyną i łałymkami* domy swoich rodzin, sąsiadów i znajomych.

Niemal każdy tego typu zespół bierze udział w lokalnych dożynkach (określanych współcześnie jako *święto plonów*), wykonując *Plon, żyta plon* lub inny repertuar powiązany z tą okolicznością.

W tym samym zakresie mieści się również działalność artystyczna gromadzącej i badającej tradycyjne śpiewy na Wileńszczyźnie Marii Krupowies, która od 1999 r. popularyzuje pieśni polskie z tego regionu, choć sporadycznie prezentuje również pieśni żydowskie, białoruskie i litewskie.

Okazją dla spotkań obydwu nurtów stają się organizowane przez lokalne samorządy doroczne imprezy plenerowe, np. świętojańskie wianki w Mejszagole, Festyn Kultury Polskiej na Wileńszczyźnie „Kwiaty Polskie” (na Zielone Świątki w Niemenczynie) czy jesienne rejonowe święto plonów i Kaziuczek Wileński (również w Niemenczynie).

Kolejny obszar działalności muzycznej Polaków na Wileńszczyźnie to działalność estradowa i artystyczna. Aktualnie można wyróżnić trzy podstawowe nurty:

1. Nurt kapel podwórkowych (Kapela Wileńska, Kapela Kaziuka Wileńskiego, Kapela „Druzbanci”, Kapela „Wilniuki”, Kabaret Wujka Mańka);
2. Nurt muzyki rozrywkowej (zespół estradowy „Olek”, zespół estradowy „Rodacy”, zespół estradowy „Stare Jare”);
3. Nurt muzyki artystycznej (studencki zespół wokalny „Melodia”, Orkiestra Kameralna).

Szczególną popularność zyskał nurt kapeli podwórkowych na czele z Kapelą Wileńską, wykonującą głównie kontrafaktury przedwojennych szlagierów z polskich kabaretów oraz pieśni popularnych w byłym ZSRR. Wykonywane teksty (zawsze w języku polskim – język litewski stosowany jest jedynie dla efektów ekspresyjnych lub ilustracji treści piosenki) dotyczą aktualnych problemów społeczności polskiej na Wileńszczyźnie lub odnoszą się do uroków ziemi rodzinnej. Wiele rodzin polskich dysponuje nagraniami tych kapel, a ich wiernymi słuchaczami są najczęściej przedstawiciele średniego i starszego pokolenia. Młodsze pokolenie słucha najczęściej muzyki z kręgu pop, disco i rzadziej rock. Pod tym względem jedynym wyróżnikiem badanej społeczności w stosunku do polskiego społeczeństwa z terenu kraju jest częstsze sięganie po nagrania rosyjskich wykonawców muzyki rozrywkowej. Było to szczególnie widoczne w czasach popularności w Polsce muzyki disco polo, gdy młodzi Polacy z Wileńszczyzny sięgali po tego rodzaju muzykę w języku rosyjskim. Nie cieszy się uznaniem nurt folkowy⁵⁷¹, pomimo wielkiej jego popularności wśród młodzieży litewskiej. Jedynym sposobem manifestowania świadomości narodowej przez bardziej uświadomioną narodowo (dzięki rodzinie, szkole, kościołowi) grupę młodzieży pozostawia

⁵⁷¹ Muzykę folkową – za E. Wróbel – definiuję jako *muzykę opartą na ludowych wzorcach, ale tworzoną współcześnie i przetwarzającą leżącą u jej podstaw muzykę tradycyjną wg nowej estetyki młodzieży miejskiej* (zob. E. Wróbel, *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, „Muzyka” 2001, nr 3, s. 30–31).

staje udział w tanecznych zespołach folklorystycznych, śpiewaczych oraz estradowych opisanych wcześniej.

Pomimo wyróżnienia kilku dominujących nurtów w działalności muzycznej zespołów z Wileńszczyzny wspólną cechą wszystkich jest to, że podstawę repertuaru stanowią pieśni polskie lub materiał odczuwany jako polski, dający największe możliwości manifestacji swojej tożsamości. Repertuar ten może być:

- a) autentyczny (staranne odtworzenie przekazanego przez starsze pokolenia repertuaru),
- b) symboliczny (odwołanie się do elementów autentycznych, przy znacznej ingerencji w uwarunkowania formalne i funkcjonalne lub też adaptowanie elementów nieznanych wcześniej, ale funkcjonujących w kulturze polskiej).

Wydaje się jednak, iż zespoły polskie z terenu Litwy są bardziej podatne na przyswajanie polskojęzycznego repertuaru spoza własnego regionu. W tym miejscu odwołam się do twierdzenia A. Kłoskowskiej, iż: *mniejszościowe grupy zamieszkują często zwarte, zwykle pograniczne obszary, zachowują związki z państwem lub krajem pochodzenia, który jest ich poza-graniczną metropolią*⁵⁷². Mówiąc o mniejszości, proponuję przyjąć definicję Jules Deschenes określającą ją jako *grupę obywateli jakiegось państwa stanowiącą liczebną mniejszość i niezajmującą dominującej pozycji, posiadającą cechy etniczne, religijne i językowe różniące się od cech większości populacji, mającą poczucie solidarności wewnętrznej, kierującą się – przynajmniej implicite – zbiorową wolą samozachowania i osiągnięcia równości z większością w świetle prawa i praktyki*⁵⁷³. W tym świetle obserwowane zachowania możemy traktować jako świadome lub nieświadome nawiązania do kultury poza-granicznej metropolii (Polski) w celu odnalezienia poczucia oparcia w dążeniu do osiągnięcia (lub też przywrócenia) stanu równości z kulturą dominującą współcześnie społeczności litewskiej.

A. Kłoskowska uważa mniejszości narodowe za odmianę zbiorowości etnicznej o kulturze cząstkowej, która jest wyodrębniona na zasadzie kontrastu wobec dominującej kultury dużego, rozwiniętego społeczeństwa. Zdaniem tej autorki, kultura tego typu zbiorowości nie jest całkiem jednolita: *Własne tradycyjne dziedzictwo nie wystarcza im do życia w obcym otoczeniu. Są one w części przystosowane, akulturowane lub nawet w części zasymilowane z kulturą dominującego społeczeństwa państwowego, w którym żyją, gdyż ich własna tradycyjna kultura miała na ogół cechy charakteryzowanej wyżej kultury ludowej*⁵⁷⁴. Jak twierdzi Kłoskowska: *Nie podtrzymuje ich etnicznej przynależności więź nawykowa. Natomiast kontrast z odmienną, dominującą kulturą wyostrza ich samorefleksję etniczną. Jeśli nie porzucają obyczajów, wartości, wierzeń swego etnicznego pochodzenia i nie asymilują się całkowicie, to muszą oprzeć swoje poczucie etnicznej odrębności na świadomie, refleksyjnie uznawanych elementach więzi ideowej (ideologicznej), do których należy wiedza genealogiczna, uznawany często mit wspólnoty krwi, odniesienie do ojczyzny jako symbolicznie wyrażonego*

⁵⁷² A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni ...*, s. 21–22.

⁵⁷³ R. Stavenhagen, *The ethnic Question : Conflicts, Development and Human Rights*, Tokyo 1990, s. 164–165, za: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni ...*, s. 22.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, s. 21.

terytorium pochodzenia grupy (krajobrazu, lokalizacji), a zarazem całej szerokiej kategorii kulturowych symboli grupowych (literatury, sztuki, herbów, emblematów, barw i sztandarów, wydarzeń historycznych). Potrzeba wreszcie świadomie kulturowanego języka i religii, o ile te dwie sfery odróżniają etników⁵⁷⁵.

Tak przedstawiony opis sytuacji kultury mniejszości znajduje potwierdzenie w opisywanej rzeczywistości muzycznej. Żyjąc przez wiele lat niejako w cieniu dominującej kultury radzieckiej i litewskiej, Polacy z terenu Wileńszczyzny przyjęli cały zespół elementów kultur dominujących – tak co do form, zachowań, jak i samego repertuaru. Przyjęli też wiele elementów innych współistniejących kultur etnicznych. W ten sposób dokonywała się swoista akulturacja badanej społeczności. Kwestia porzucenia dotychczasowych tradycji i całkowitej asymilacji jest w kontekście przeprowadzonych badań dość dyskusyjna. Przedstawiciele badanej społeczności reprezentują różne poziomy świadomości. Stąd też część społeczności, pomimo iż określa się Polakami, zarzuca język polski, posyła własne dzieci do szkoły litewskiej lub rosyjskiej, czasami zrywa kontakty z kościołem. Dość liczną grupę stanowią ludzie *tutejsi*, w różnym stopniu znający język, określający się jako Polacy, choć mówią na co dzień językiem *prostym*. Spotyka się również obywatele niewykazujących ambicji kulturalnych, a jednak kultuwujących w codziennym życiu elementy kultury polskiej jako coś istotnego. Nie brak w końcu i takich, którzy dążą do uzyskania wspomnianego poczucia równości (o ile nie wyższości) wobec innych grup etnicznych na omawianym terenie. Część badanych ulega więc stopniowej lub nagłej asymilacji, część czyni wysiłki w celu skonstruowania więzi ideowych, część zaś podlega wpływom obu tych skrajnych tendencji. W grupie Polaków z Wileńszczyzny chcących kreować kształt współczesnej kultury i tradycji na omawianym terenie odnajdujemy działaczy społecznych, organizatorów życia kulturalnego, urzędników i działaczy samorządowych, nauczycieli szkół polskich, instruktorów polskich zespołów, w końcu niejednokrotnie samych wykonawców. Stąd liczne nawiązania do folkloru polskiego stanowiące wyraz zmitologizowanej wspólnoty kulturowej. Stąd też manifestacja przywiązania do kraju zamieszkania, „ziemi ojców”, wyrażone w nazwach zespołów stanowiących najczęściej powtórzenia toponomastyczne: „Wilia”, „Wilenka”, „Sużaniana”. Nazwy zespołów pozwalają też śledzić nawiązania do krajobrazu i mogą stanowić podstawę dla badania konwencji kulturowych tak kształtujących, jak i ograniczających wyobrażenia, np. „Strumyk”, „Jaskółki”, „Pierwiosniki”, „Truskaweczka”. Nie brak też nazw podkreślających wieloetniczne współistnienie na Wileńszczyźnie: „Zgoda”, „Gromada”, „Rodzinka”. Nazwy zespołów mogą wreszcie odnosić się do kontekstu pieśni (*Ukochana moja ziemia; Wileńszczyzny drogi kraj*) oraz ich twórców (Mickiewicz, Moniuszko, Syrokomla, Mincewicz). Stąd wynika podkreślanie oczywistych związków Wilna z polską literaturą, sztuką i historią. Stąd w końcu dbałość o zachowanie polskiego języka. Przykładem tej ostatniej jest staranne pielęgnowanie polskojęzycznego repertuaru, co stopniowo prowadzi do wykształcenia jednego języka o ce-

⁵⁷⁵ *Ibidem*, s. 21.

chach kultury wysokiej (*Podolanka; Głęboka studzienka; Ej, tam pod lasem coś błyszczący z dala; łąymki; Siądaj, dziewczyno; Wileńszczyzna*), a przez to ograniczenia zakresowego.

Zpowyższego przeglądu wynika również, iż na współczesnej Wileńszczyźnie możemy zaobserwować wyróżnione przez Annę Czekanowską⁵⁷⁶ dwa pozornie sprzeczne ze sobą zjawiska, wspólne współczesnym tendencjom światowym⁵⁷⁷, a będące konsekwencją zasadniczych przeobrażeń polityczno-społecznych świata. Jest to z jednej strony zanik kultury tradycyjnej, z drugiej zaś utrzymujące się wciąż zapotrzebowanie na tę kulturę i jej quasi-powroty. Daje się też zauważyć, iż: *instynktownie wyczuwane dziś zagrożenie powoduje albo (...) chęć ucieczki i odurzenia, albo próby poszukiwania innych wartości, i to najczęściej tych najprostszych, dających uludę powrotu do przeszłości*⁵⁷⁸. Cytowana autorka wskazuje na te procesy w odniesieniu do młodzieżowych zespołów i ich zainteresowania folklorem oraz muzyką ludową. Na Wileńszczyźnie młodzież wywodząca się ze społeczności polskiej korzysta – o czym wspomniałem wcześniej – jedynie z istniejących od lat zespołów folklorystycznych, nie przejawiając zainteresowania innego typu działalnością muzyczną wykorzystującą wzorce tradycyjne, etniczne. Spotykałem natomiast liczne zespoły młodzieży litewskiej sięgające po *sutartines*, repertuar taneczny, folklor żydowski itp. Trudno odpowiedzieć na pytanie, dlaczego młodzi Polacy z Wileńszczyzny nie wykazują zainteresowania przejawami muzyki folkowej. Może tu wchodzić w rachubę wiele czynników:

1. Mocno utrwalony w świadomości społecznej i bardzo popularny wzorzec pielęgnowania tożsamości narodowej przez działalność zespołów folklorystycznych.
2. Świadomość pozostawania w cieniu dominującej obecnie i popieranej przez państwo litewskiej kultury ludowej.
3. Odczuwanie dziedzictwa kultury zagranicznej metropolii (Polski) jako własnego, bez znajomości spuścizny lokalnej.
4. Preferencja muzyki rozrywkowej innego typu.
5. Stosunkowo niski procent młodzieży studiującej, szczególnie łatwo wchłaniającej nowe orientacje.
6. Wreszcie niższy poziom życia, a co za tym idzie, koncentracja na zapewnieniu sobie podstaw bytowych.

⁵⁷⁶ A. Czekanowska, *W poszukiwaniu tożsamości źródła ...*, s. 521.

⁵⁷⁷ Zprzebogatej literatury dotyczącej różnych obszarów geograficzno-politycznych warto wymienić tu choćby kilka opracowań dotyczących tego zagadnienia: T. Rice, *May it fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, Chicago 1994; D. A. Buchanan, *Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras*, „Ethnomusicology” 1995, t. 39, nr 3; Ch. Keil, A. V. Keil, *Polka Happiness*, Temple University Press 1992; T. Levin, *Dmitri Pokrovsky and the Russian Folk Music Revival Movement*, w: *Retuning Culture – Musical Changes and Eastern Europe*, Duke University Press 1996.

⁵⁷⁸ A. Czekanowska, *W poszukiwaniu tożsamości źródła ...*, s. 529.

Prawdopodobnie z tych powodów młodzież polska na Wileńszczyźnie nie grywa muzyki folkowej. Może przyszłość pokaże, iż powinienem użyć w tym przypadku sformułowania „do tej pory” ... Z całą pewnością mogę jednak stwierdzić, iż rolę zespołów folkowych pełnią tu zespoły folklorystyczne, zaś twierdzenie A. Czekanowskiej dotyczące poszukiwań wartości dających ułudę powrotu do przeszłości – znajduje odbicie również wśród śpiewaków i muzyków starszych generacji, z tym, że ma tu o wiele bardziej intensywny i dramatyczny przebieg.

Blisko pięćdziesięcioletni okres wdrażania ideologii komunistycznej spowodował osłabienie, a w wielu wypadkach całkowite zniszczenie konstytutywnych wyróżników społeczności polskiej na tym terenie. Jak wskazałem w rozdziale 1, początek polonizacji warstwy chłopskiej, która dziś przeważa w społeczności polskiej na Wileńszczyźnie, łączy się ze związaniem tej ludności z własnością ziemską. Tymczasem władza radziecka pozbawiła tę społeczność ziemi, zniszczyła w ich świadomości *ethos* pracy, nauczyła zaś postawy roszczeniowej wobec państwa. Mniejszość polska dnia dzisiejszego czuje się dyskryminowana w procesie prywatyzacji, zagubiona w warunkach gospodarki wolnorynkowej i opuszczona przez państwo borykające się z wieloma problemami gospodarczymi. Osłabiony został autorytet Kościoła, który nie jest w stanie odzyskać duchowo większości osób średniej generacji, pozostając oparciem głównie dla osób starszych i pewnej części najmłodszych. Dodatkowym powodem frustracji staje się swoisty brak kompetencji językowej społeczności polskiej, która na skutek omówionych w niniejszej pracy procesów społeczno-historycznych odeszła od swych korzeni językowych, przyjmując język polski, a następnie język rosyjski (w drodze przystosowywania się do zmieniającej się sytuacji społeczno-politycznej). Dziś natomiast – nie mogąc sprostać wymogom ustawy o języku państwowym – wielu przedstawicieli polskiej społeczności nie może znaleźć pracy. W tej sytuacji zagrożenie, o którym pisze A. Czekanowska, nie jest już instynktownie wyczuwane – staje się boleśnie namacalne.

Moje obserwacje potwierdziły masową ucieczkę od rzeczywistości przede wszystkim w najprostszy, łatwo dostępny i najtańszy środek odurzający – alkohol. Skala tego zjawiska na Wileńszczyźnie – jakkolwiek niezbadana gruntownie i nieujawniona przez statystykę – poraża swoim ogromem postronnego obserwatora. Ucieczka następuje również w innych kierunkach, wśród których dominuje swoboda seksualna. Procesy te dają się zauważyć przede wszystkim wśród średnich generacji. Najstarsza generacja (z której rekrutowali się w większości moi informatorzy), jak również za jej przykładem w części najmłodszy, byli tymi, którzy poszukiwali wartości *dających ułudę powrotu do przeszłości (...), środka ułatwiającego odnalezienie spokoju i ładu*⁵⁷⁹ w folklorze i muzyce ludowej.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, s. 529. Zob. także panel pod przewodnictwem Marka Slobina w: *Easteuropean Meetings in Ethnomusicology*, t. 5, Bukareszt 1998.

5.4. Tradycje muzyczne diaspory wileńskiej w Polsce

W wyniku akcji repatriacyjnych (opisywanych w rozdziale 1) w granicach obecnego państwa polskiego znalazło się ponad 240 tys. mieszkańców Wileńszczyzny. Obserwacja losów tej grupy z punktu widzenia tematyki niniejszej pracy wydaje się interesująca i zasadna. W poprzednich rozdziałach niejednokrotnie odwoływałem się do przeszłości historycznej oraz spuścizny kulturowej Wileńszczyzny, które były współkształtowane przez przesiedleńców sprzed okresu ich migracji lub przez ich przodków. Przesiedleńcy z Kresów nie byli w stanie zabrać ze sobą dorobku materialnego, zdając się jedynie na to, co zastaną w nowym miejscu zamieszkania – przenieśli natomiast swoją kulturę i tradycje. Interesująca wydaje się obserwacja losów tradycji muzycznych w nowych środowiskach geograficznych oraz polityczno-społecznych. Obserwacja ta staje się istotna zwłaszcza wtedy, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, iż liczba przesiedleńców jest porównywalna z obecną liczbą członków omawianej społeczności polskiej na Wileńszczyźnie.

W tym miejscu warto wskazać na fakt istnienia już literatury dotyczącej kultury przesiedleńców z omawianego terenu, odnoszącej się głównie do zagadnień adaptacji i asymilacji⁵⁸⁰, przemian kultury ludowej⁵⁸¹, repertuaru i instrumentarium muzycznego⁵⁸², a także różnych form współczesnej aktywności muzycznej⁵⁸³. Jednak tematyka ta zdaje się daleka od wyczerpania. Powtórzyć również można opinię Bogusława Linette: *Folklor muzyczny nie był na ziemiach zachodnich badany w sposób ciągły, pozwalający na prześledzenie kolejnych faz procesu funkcjonowania, przeobrażeń i integracji tej dziedziny ludowej twórczości i odtwór-*

⁵⁸⁰ Zob. K. Żygulski, *Repatrianci na ziemiach zachodnich*, Poznań 1962; Z. Dulczewski, *W sprawie badań socjologicznych nad tworzeniem się nowych społeczności regionalnych na ziemiach zachodnich*, „Przegląd Zachodni” 1966, nr 4; S. Nowakowski, *Z zagadnień adaptacji i integracji w środowisku wiejskim i miejskim Ziemi Zachodniej*, „Przegląd Zachodni” 1966, nr 3.

⁵⁸¹ Zob. *Tradycja i przemiana: Studia nad dziejami i współczesną kulturą ludową*, Poznań 1978; J. Burszta, *O badaniach przeobrażeń kulturowych wsi na ziemiach zachodnich*, w: *Stare i nowe w kulturze wsi koszalińskiej*, Poznań 1964.

⁵⁸² Zob. *Pieśni, podania i bajki województwa szczecińskiego*, „Literatura ludowa” 1960, nr 4–5; B. Linette, *Kultura muzyczna w nowym środowisku*, w: *Stare i nowe w kulturze wsi koszalińskiej...*; H. Zieliński, *Cymbaliści – jako nowy element w folklorze muzycznym Warmii i Mazur*, praca magisterska w WSP w Bydgoszczy, 1977; A. Kowalewski, *Cymbały wileńskie (budowa, strój, technika gry, wykonawcy)*, praca magisterska w WSP w Olsztynie, 1983; P. Dahlig, *Z badań nad tradycjami muzycznymi ...*; B. Matławski, *Instrumenty ludowe na Pomorzu Zachodnim*, w: *Problemy folkloru na Pomorzu Zachodnim: Materiały z sesji naukowej w Kamieniu Pomorskim*, 12 VI 1998, red. B. Matławski, Kamień Pomorski 1998.

⁵⁸³ Zob. B. Matławski, *Ogólnopolskie turnieje instrumentalistów ludowych w Gryfinie*, Gryfino 1998; B. Matławski, *Jan Iwaszczyszyn – artysta ludowy; Festiwale współczesnej kultury ludowej; Refleksje nad kulturą ludową na Pomorzu Zachodnim; Folklor muzyczny na Pomorzu Zachodnim*, w: *Współczesna twórczość ludowa na Pomorzu Zachodnim: Materiały z sesji naukowej w Wolinie*: 16 VII 1996, red. B. Matławski, Wolin 1997; D. Niemczyk, *Miejsce muzyki ludowej we współczesnej kulturze społeczeństwa zachodniopomorskiego*, w: *Współczesna twórczość ludowa ...*

czości⁵⁸⁴. W sukurs badaczowi przyjść mogą jedynie wyrażane opinie badanych i obserwacje ich zachowań.

Pierwsi przesiedleńcy pojawili się na ziemiach odzyskanych już w 1945 roku, choć proces ich osiedlania się na nowych terenach trwał do końca 1948 r. W jego rezultacie we współczesnych granicach Polski znalazło się 195 tys. ludności z terenu Wileńszczyzny. Główne tereny ich osiedlania się stanowiły Warmia, Mazury, Zachodniopomorskie, choć pewna część przesiedleńców z Wileńszczyzny trafiła również w Dolnośląskie i Lubuskie⁵⁸⁵. Nowe miejsce pobytu oznaczało równocześnie nowe środowisko społeczne. Zabrakło znajomych i sąsiadów, nie tylko tych o odmiennej świadomości etnicznej. Społeczność przesiedleńców z okolic Wilna uległa rozproszeniu. W miejsce *swojaków* pojawili się nowi sąsiedzi, z Wielkopolski, Polski Centralnej, Polesia, Wołynia, Podola. Zupełnie inne było środowisko geograficzne i gospodarcze, co najczęściej, obiektywnie patrząc, było zmianą na lepsze, choć jednocześnie to wszystko było trudne do „oswojenia” i długo traktowane jako obce⁵⁸⁶. Nic więc dziwnego, iż podświadomie szukano oparcia w „swoich” i przywiezionych tradycjach.

Dlatego też do 1949 r. pomimo osadzenia w nowym miejscu i okolicznościach przesiedleńcy kontynuowali rodzimą tradycję, a niewielkie zmiany w ich repertuarze w tym czasie polegały, jak określił to Bogdan Matławski, na *transformacji pewnych symboli* typowych dla dawnego środowiska na nowe, przystające do nowego środowiska⁵⁸⁷. Doskonałym tego przykładem jest powstanie swobodnego „zagłębienia” budowy cymbałów na Pomorzu Zachodnim. Cymbały były tu budowane w odmienny sposób i z innych materiałów, co stanowiło formę dostosowania się do miejscowych warunków⁵⁸⁸. Konstruowano je, wykorzystując drewno z pomorskich mebli (łóżek, szaf) i części metalowe z urządzeń technicznych (druć na struny, pręty na kołki). Bardzo wymowny jest fakt demontażu innych, nieznanymi lub niestosowanymi przez przesiedleńców instrumentów (np. cytry, pianina) w celu pozyskania części do tradycyjnych instrumentów znanych z miejsca pochodzenia⁵⁸⁹.

Opisywane działanie miało miejsce w sytuacji zagrożenia własnej tożsamości, o którym pisze cytowany E. Hobsbawm. Na tym etapie o przesiedleńcach z Wileńszczyzny możemy jeszcze mówić jako o społeczeństwie tradycyjnym, bazują-

⁵⁸⁴ B. Linette, *Folklor muzyczny w procesie integracji społeczno-kulturowej na ziemiach zachodnich i północnych*, w: *Etnologia i folklorystyka wobec problemu tworzenia się nowego społeczeństwa na ziemiach zachodnich i północnych (materiały z sesji 10–11.10.1986)*, pod red. D. Simonides, Opole 1987, s. 165.

⁵⁸⁵ Zob. wyniki badań P. Dahliga nad szlakami przesiedleń i osadnictwa indywidualnego muzyków z Kresów Wschodnich w Polsce po II wojnie światowej (*Z badań nad tradycjami muzycznymi ...*, s. 136).

⁵⁸⁶ Zob. J. Lioński, *Socjologiczne aspekty kultury*, w: *Problemy folkloru na Pomorzu Zachodnim: Materiały z sesji naukowej w Kamieniu Pomorskim ...*, s. 40–41.

⁵⁸⁷ B. Matławski, *Folklor muzyczny ...*, s. 19.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, s. 22–23.

⁵⁸⁹ B. Matławski, *Instrumenty ludowe ...*

cym na podtrzymywaniu wielu zwyczajów przejętych z przeszłości, będących motorem i kołem zamachowym życia społecznego⁵⁹⁰, dlatego spotykamy się w tym przypadku z nawiązaniem do wzorców z miejsca poprzedniego zamieszkania, określonego do dziś przez wielu informatorów jako *dom* (*w domu byli takie wileńskie cymbalki, a tu ich nie było*). Odwołując się do przyjętej definicji kultury autorstwa Andrzeja Wiercińskiego, możemy stwierdzić, iż sytuacja zagrożenia powodowała wzbudzanie ośrodków napędowych, których zaspokojeniu służyło świadome przystosowywanie się przesiedleńców do nowego środowiska. Realizacja owego przystosowywania odbywała się m.in. przez budowę tradycyjnych cymbałów w modyfikowanej formie, zależnej od możliwości materiałowych w nowym miejscu. Istotne pozostaje odrzucenie obcych wzorców (np. pianino, cytra).

Gruntowne zmiany w życiu muzycznym przesiedleńców przyniósł początek lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy pod wpływem polityki kulturalnej państwa zaczęto tworzyć zespoły świetlicowe. Zespoły te skupiały muzykantów i śpiewaków z różnych regionów, zarówno kresowych, jak i ze środkowej Polski. Lata pięćdziesiąte stały się okresem swoistej konfrontacji różnych tradycji muzycznych pod względem pochodzenia i charakteru, wyrażających swą odmienność poprzez dobór repertuaru (gatunki, formy, treści) i sposób jego wykonania (okazje muzyczne, instrumentarium, maniera wykonawcza). Znaczące stało się też wprowadzenie w tym okresie nowej formy prezentacji muzycznej – występu scenicznego. To pociągnęło za sobą zmianę funkcji tradycji muzycznej z użytkowej na widowiskowo-rozrywkową⁵⁹¹. W repertuarze znalazły się również pieśni (będące często kontrafakturami tradycyjnego repertuaru), wyrażające treści ideologiczne socjalizmu lub też opiewające piękno ziemi zamieszkania. Wszystko to wpłynęło niewątpliwie na przyspieszenie procesu integracji społecznej, przełamującej bariery i wzajemne uprzedzenia różnych grup etnicznych. Pociągnęło to za sobą przesunięcie akcentu w dotychczasowej tradycji muzycznej. Nie poszukiwano już oparcia w trwałości tradycyjnych wzorów, a raczej starano się poszukiwać impulsu w rodzącej się wspólnocie nowego miejsca zamieszkania. Dlatego okres ten stał się czasem marginalizacji tradycyjnego repertuaru i zachowań na rzecz repertuaru popularnego i zachowań charakterystycznych dla kultury masowej. Podobne zjawisko obserwujemy też w innych regionach kraju, choć, jak się wydaje, specyfika etniczna Ziemi Odzyskanych spotęgowała jego dynamizm.

Ciekawą sprawą (nawiązującą do powyższej obserwacji) jest również próba uregulowania na początku lat pięćdziesiątych XX w. sprawy stroju ludowego na terenie województwa szczecińskiego. Spośród kilku propozycji obradująca komisja wybrała właśnie strój wileński jako ludowy strój regionalny dla województwa⁵⁹². Jednak jak dowodzą moje obserwacje z festiwali na polskich Ziemiach Zachodnich blisko czterdzieści lat po tym fakcie, odgórna decyzja nie znalazła

⁵⁹⁰ E. Hobsbawm, *An Introduction: Inventing Tradition ...*

⁵⁹¹ B. Matłowski, *Folklor muzyczny ...*, s. 20. Zob. też B. Linette, *Kultura muzyczna w nowym środowisku ...*, s. 264.

⁵⁹² *Ibidem*, s. 24.

przełożenia na rzeczywistość folklorystyczną. Zespoły występują w strojach własnego pomysłu, wykorzystując elementy strojów ludowych z różnych regionów Polski lub będące jedynie formalnym nawiązaniem do stroju tradycyjnego. To odrzucenie form charakterystycznych tylko dla jednego środowiska etnicznego na rzecz swego rodzaju form uniwersalnych i otwartych stanowi potwierdzenie dokonanej powyżej obserwacji na gruncie tradycji muzycznych.

Trzeci etap (od początku lat siedemdziesiątych) w dziejach przesiedleńców charakteryzuje reinwencja, powrót do wzorców tradycyjnych⁵⁹³, wzbogaconych o wzorce nabyte w okresie asymilacji (lata pięćdziesiąte). Przykładem może tu być budownictwo cymbałów – począwszy od lat siedemdziesiątych budowano instrumenty większe, o szerszych możliwościach techniczno-muzycznych dzięki zastosowaniu stroju chromatycznego⁵⁹⁴. Porównanie tego faktu ze współczesną sytuacją na Wileńszczyźnie, gdzie wciąż spotyka się tradycyjne wzorce, wskazuje, iż możliwe było to głównie dzięki specyficznej sytuacji społecznej Ziemi Odzyskanych, umożliwiającej poszerzenie kręgu doświadczeń muzycznych. Etap ten ma charakter falowy – można wskazywać w nim na okresowe powracanie do własnych korzeni w celu ciągłej weryfikacji własnego stosunku do aktualnego kształtu tradycji.

Współczesny folklor muzyczny przesiedleńców z Wileńszczyzny na tereny Zachodnie oprócz przekazywania treści, informuje także własne społeczeństwo o wartościach zasymilowanych i zaadaptowanych, a także tych, które zostały wybrane z tradycji i są nadal rozwijane⁵⁹⁵. Najważniejszym elementem tradycji i tożsamości kresowiackiej jest język (gwara północnokresowa), który pozostał wyróżnikiem legitymującym przesiedleńców: *Czasem, panie, ktoś powie w pociągu czy gdzieś – pan to musi z Kresów gdzieś. To już czują, już różnica jest w tem akcencie, panie*⁵⁹⁶.

Młode pokolenie za swój dialekt kulturalny przyjęło już jednak polszczyznę literacką. Podobnie rzecz ma się z tradycją muzyczną. Okazjami do jej pielęgnacji stają się duże przedsięwzięcia plenerowe: odbywające się od początku lat dziewięćdziesiątych „Kaziuki-Wilniuki” w Lidzbarku Warmińskim, „Kaziuk” szczeciński (organizowany przez Stowarzyszenie Przyjaciół Wilna, Ziemi Wileńskiej, Nowogródzkiej i Polesia „Świtez”) czy też Turniej Instrumentalistów Ludowych (pierwszy, z 1988 r. pod nazwą Turniej Cymbalistów Polski Północnej i Zachodniej) w Gryfinie⁵⁹⁷. Występujący tam starsi muzycy prezentują najczęściej repertuar z miejsc swego pochodzenia – stanowi to element ich identyfikacji w środowisku muzycznym. Jednak kapele na Ziemiach Odzyskanych skupiające przedstawicieli młodszych pokoleń z rzadka nawiązują do odziedziczonego repertuaru, preferując repertuar popularny znany w całym kraju, wykonywany w szerokim, ponadetnicznym składzie instrumentalnym i otwartej, nieprzypisanej żadnemu dziedzictwu muzycznemu manierze wykonawczej.

⁵⁹³ P. Dahlig, *Z badań nad tradycjami muzycznymi ...*, s. 135.

⁵⁹⁴ B. Matłowski, *Instrumenty ludowe ...*, s. 52.

⁵⁹⁵ B. Matłowski, *Folklor muzyczny ...*, s. 23.

⁵⁹⁶ Wywiad z Wacławem Kułakowskim.

⁵⁹⁷ B. Matłowski, *Ogólnopolskie turnieje instrumentalistów ludowych ...*, s. 14–27.

Opisywane zjawiska należy traktować jako złożony proces, wywołujący – jak to charakteryzuje Józef Bursza: *Wytworzenie się nowego oblicza kulturowego, niejako nowej syntezy kulturowej, poprzez procesy asymilacji, adaptacji i amalgamacji treści kulturowych różnych grup etnicznych i regionalnych, współżyjących na terenie poszczególnych wsi*⁵⁹⁸. Proces ten wciąż trwa, a współczesny wizerunek tradycji muzycznych wykonawców z Kresów należy traktować jedynie jako etap przemian, którego wyniku nie sposób przewidzieć, chociaż możemy wskazywać istotne jego elementy:

1. Przejście z tradycji opierającej się na rodzimym dziedzictwie do tradycji, która adaptowała, zasymilowała i amalgamowała elementy współżyjących na nowym terenie grup społecznych.
2. Rezygnacja z charakterystycznych jedynie dla własnego dziedzictwa elementów kultury na rzecz tradycji otwartej, przyjmującej wzorce funkcjonujące równocześnie w dziedzictwie innych grup.
3. Okresowe powracanie i nawiązywanie do własnego dziedzictwa w celu weryfikacji własnej tradycji i tożsamości. To powracanie przybiera formy wspominanych już wyżej reinwencji.

Powstaje więc pytanie o stosunek wyróżnionych elementów do sytuacji tradycji muzycznej na Wileńszczyźnie. Przystępując do wyjaśnienia tego zagadnienia, należy przede wszystkim wskazać na szereg różnic sytuacji społeczno-politycznej (podaje jedynie najistotniejsze):

- rozproszenie przesiedleńców wobec skupionego zamieszkania społeczności polskiej na Wileńszczyźnie,
- głębokie różnice kulturowe (w szczególności językowe i repertuarowe) na Kresach wobec zbliżonych w gruncie rzeczy w charakterze tradycji na Ziemiach Odzyskanych,
- równość społeczno-polityczna mieszkańców Ziemi Odzyskanych wobec swoistego upośledzenia⁵⁹⁹ polityczno-społecznego mniejszości polskiej na Litwie.

Jednocześnie stwierdzić należy, iż wnioskowanie o przyszłości jest rzeczą najtrudniejszą w pracy etnomuzykologa. Wydaje się jednak, iż choć przyszłość uwarunkuje dokonanie się wielu zmian mentalnych, nie tylko społeczności polskiej na Wileńszczyźnie, to wytworzenie się nowego oblicza kulturowego (poprzez asymilację, adaptację i amalgamację treści kulturowych) różnych grup etnicznych i regionalnych współżyjących na omawianym terenie – jest nieuniknione. Do takiego przebiegu zdarzeń niewątpliwie walenie przyczyni się znaczne zróżnicowanie społeczności polskiej pod względem stopnia świadomości oraz współczesne, wtórne osadnictwo litewskie na Wileńszczyźnie. Proces ten może przebiegać według sprawdzonego już w toku blisko sześćdziesięciu lat funkcjonowania tradycji muzycznych przesiedleńców z Wileńszczyzny na ziemiach północnych i zachodnich współczesnej Polski, ale może też przebiegać odmiennie.

⁵⁹⁸ J. Bursza, „Lud” 1965, t. 49, cz. 1, s. 417.

⁵⁹⁹ Zob. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe ...*, s. 21–22.

Zakończenie

KULTURA TRADYCYJNA. ZNACZENIE DZIEDZICTWA. ODDZIAŁYWANIE WSPÓŁCZESNOŚCI

Podjęcie zagadnienia kultury tradycyjnej w kontekście omówionych dziejów Wileńszczyzny wydaje się zadaniem dość problematycznym. Samo pojęcie kultury tradycyjnej – nawiązując do przyjętych definicji – wskazuje na ciągłość procesu przejmowania przez kolejne generacje spuścizny oraz jej oceny, dostosowującej kształt tradycji do otaczającej rzeczywistości. Owa ciągłość procesu zakłada niezmiennosć pewnych cech lub elementów kultury. Jednakże wskazanie takich cech lub elementów w dynamicznie zmieniającej się sytuacji politycznej i społecznej na Wileńszczyźnie nie jest rzeczą łatwą.

Jak wynika z dokonanego przeglądu źródeł, warunki naturalne omawianego terytorium już od średniowiecza w znaczący sposób wpływały na intensyfikację kontaktów etnicznych, a co za tym idzie – swoistą konfrontację kulturową. Już na tym etapie, w okresie ożywionych kontaktów litewsko-ruskich, autochtoniczną kulturę litewską znamionowała dość osobliwa cecha – szczególna zdolność adaptacji elementów innej kultury (języka, obyczajów, religii), nawet w odniesieniu do kultury ludności podbitej. Fakt przyjęcia religii katolickiej za pośrednictwem polskim oraz włączenie się w krąg polskich interesów politycznych wystawił siłą rzeczy kulturę ludności autochtonicznej omawianego regionu na oddziaływanie kultury polskiej. Stosunkowo niewielki zakres kontaktów etnicznych na przestrzeni pierwszych dwóch wieków (1385–1569) ograniczał możliwości wymiany czy raczej adaptacji kulturowej. Zmiana tej sytuacji w drugiej poł. XVI w. rozpoczęła proces zbiorowej (choć rozłożonej na przestrzeni ponad trzech stuleci) zmiany układu etnicznego, a w konsekwencji i kultury. Życie muzyczne dworu wielkksiążęcego, Akademii Wileńskiej, konfraterni muzycznych czy też dworów magnackich w XVI–XVIII w. stanowi doskonałą ilustrację i potwierdzenie dla wskazanego procesu w odniesieniu do warstw zamożnej szlachty i mieszczaństwa. Fakty te pozostają w zgodzie ze źródłami poświadczającymi rzeczywistość innych, pozamuzycznych dziedzin życia ówczesnego Wilna.

Dalsze zmiany dokonały się za pośrednictwem szeroko pojmowanych ośrodków kulturowych – miejskich, dworów, kościołów, szkół. Na tym etapie przyjęta kultura muzyczna stała się, wedle słów cytowanego niejednokrotnie K. Tyszkiewicza: *bogactwem zagrodowego szlachcica*, by w sprzyjających okolicznościach

społeczno-ekonomicznych (uwłaszczenie chłopstwa, degradacja drobnej szlachty, niwelacja różnic społecznych pomiędzy drobną szlachtą i włościanami) zostać pod koniec omawianego procesu stałym elementem kultury wsi podwileńskiej. Omawiane przemiany były elementem szerszego procesu adaptacji innych elementów kultury, w tym języka i świadomości.

Przyjęcia polskiej świadomości narodowej nie można jednak pojmować jako punktu wyznaczającego początek stabilizacji procesów kulturowych na Wileńszczyźnie. Współcześni informatorzy terenowi niejednokrotnie podawali przykłady przyjmowania języka rosyjskiego, wraz z przynależną grupą repertuaru w okresie powojennym czy też w okresie ostatnim – języka litewskiego. Obecna sytuacja społeczno-polityczna w badanym regionie pozwala przypuszczać, iż te tendencje będą przybierać na sile w następnych latach. Niemniej współczesna Wileńszczyzna to region, w którym *mówi się po polsku i gdzie Polacy żyją*, a repertuar wokalny jest przekazem utrwalającym świadomość polską. Po polsku śpiewane były tu pieśni religijne najprawdopodobniej już w XVI–XVII w. i to one uitorowały drogę polskiemu repertuarowi na omawianym terenie. Po polsku śpiewała szlachta w XVIII–XIX w. w dworach i salonach. Po polsku śpiewane są obecnie stanowiące większość pojmowanego jako tradycyjny repertuaru mieszkańców Wileńszczyzny – pieśni *wojenne, długie, miłosne* i *niedoli* oraz liczne przeboje rozpowszechnione za pośrednictwem radia. Repertuar polskojęzyczny trafił tu z Mazowsza i Podlasia za pośrednictwem szlachty i dlatego można go uznać za polski. Postrzegane przez badającego cechy charakterystyczne dawnego, autochtonicznego repertuaru wyrażone w metryrytmice, melodyce i tonalności pieśni polskich nie mają wpływu na jego identyfikację przez badanych, gdyż badani nie identyfikują repertuaru wg jego cech muzycznych.

Nieco odmiennie prezentuje się zagadnienie muzyki instrumentalnej. Instrumentalny repertuar taneczny w zasadzie nie ma zadeklarowanego etnicznie pochodzenia, stanowiąc obszar, na gruncie którego dokonuje się swoista kulturalna konfrontacja i dialog międzyetniczny.

Podobieństwa obydwu form przekazu zauważamy w odniesieniu do relikwów repertuaru obrzędowego. Dawny, autochtoniczny repertuar (tak w odniesieniu do muzyki wokalne, jak i taneczno-instrumentalnej) został niemal całkowicie utracony w okresie przyjmowania polskiego języka i świadomości narodowej (XIX w.). Dość rzadkie próby przenoszenia obrzędowego repertuaru litewsko- oraz białoruskojęzycznego na grunt pieśni w języku polskim, poza *tałymkami*, nie przyjęły się. Niewielki zasób repertuaru obrzędowego przejętego od szlachty zagrodowej wymusił adaptację dla dawnych, autochtonicznych form obrzędowych, nowego, nieobrzędowego repertuaru polskiej proveniencji (pieśni *miłosne, długie* i *religijne*). Tak więc z jednej strony zauważyć można potwierdzenie swej tożsamości w przyjęciu pochodzącego z Polski repertuaru, z drugiej zaś zachowanie bardziej uniwersalnych, międzyetnicznych form obrzędowych.

Zwyczaje kalendarzowe oraz tradycyjny repertuar muzyczny funkcjonują obecnie, jak się wydaje, jedynie dzięki wsparciu instytucjonalnemu. Stąd możemy mówić o odradzaniu i budzeniu świadomości narodowej wyrażonych we

wskazanych wielokrotnie quasi-powrotach. Podstawowym nośnikiem tradycyjnego repertuaru i form zachowań są różnego rodzaju zespoły regionalne (wykonujące zarówno repertuar zachowany do dziś w autentycznej formie, jak i ten, który pełni funkcję symboliczną) wspierane organizacyjnie i finansowo przez rejonowe ośrodki kultury, szkoły oraz organizacje społeczno-polityczne. Ich rola pozostaje istotna nie tylko w zakresie przypominania dość płytko zakorzenionej spuścizny muzycznej. Repertuar ten staje się jednocześnie środkiem dla przeciwstawienia się zagrożeniom zewnętrznym w postaci dominacji kultury litewskiej (oparcie swojego poczucia etnicznej odrębności na świadomie, refleksyjnie uznawanych elementach więzi ideowej⁶⁰⁰) oraz degradacji tradycyjnego systemu wartości w skutek przemian polityczno-ideologicznych ostatnich dziesięcioleci.

Istotną kwestią pozostaje kształt życia muzycznego. Najlepiej udokumentowane pozostaje życie muzyczne Wilna na przestrzeni XVI–XX w. Sytuację muzyczną dworów i wsi podwileńskich znamy śladowo dopiero od XIX w. i to głównie dzięki źródłom pamiętnikarskim. Stąd trudno snuć wnioski odnośnie do wcześniejszych okresów. Łatwo jednak dostrzegamy stopniową zmianę charakteru życia muzycznego – przejście od muzykowania środowiska wspólnoty wiejskiej (wspominane jedynie w źródłach pisanych, a nie „pamiętanych” przez informatorów), przez rodzinne życie muzyczne (czasy *matek naszych matek*, czasy młodości), w kierunku sytuacji nadzorowanej i animowanej przez instytucje oddziałujące odgórnie (ostatnie dziesięciolecie). Wiąże się to niewątpliwie z dynamicznymi przemianami codziennego życia społeczności wsi podwileńskiej na przestrzeni ostatnich dwustu lat. Uwłaszczenie chłopów, a następnie pogłębianie się różnic w wyniku bogacenia się tej klasy, a w konsekwencji wewnętrzne rozwarstwienie włościan w połowie XIX w. pociągnęło za sobą nie tylko przejście od języka i repertuaru litewsko- i białoruskojęzycznego do repertuaru polskiego, lecz również zarzucenie dawnych form życia wspólnotowego (w tym życia muzycznego). Najlepiej proces ten ilustruje osłabienie znaczenia instytucji *hoki*. Na tym etapie osłabło znaczenie okazji muzycznych towarzyszących zwyczajom kalendarzowym oraz nastąpiły przemiany obrzędów rodzinnych (w tym kultywowanego repertuaru). Z kolei działania władz i instytucji w II Rzeczypospolitej i Związku Radzieckim, choć odmienne w charakterze, sprzyjało ograniczeniu znaczenia muzycznych okazji rodzinnych na rzecz prezentacji estradowych inspirowanych odgórnie (dożynki, święta pieśni, rocznice, święta państwowe). Współczesna sytuacja jest konsekwencją opisanych powyżej przemian.

Mówiąc o zagadnieniach społecznych i historycznych, nie sposób nie podnieść kwestii demograficznych, takich jak migracje. Jak już pisałem, na przestrzeni dziejów miało miejsce wiele różnie ukierunkowanych ruchów migracyjnych w ramach tego regionu. Chyba najpoważniejszymi zmianami demograficznymi były repatriacje lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. Ich następstwa dostarczają szeregu interesujących obserwacji dotyczących kontaktów w sytuacji wielości etnicznej i kulturowej oraz skomplikowanego procesu adaptacji, asymilacji i amal-

⁶⁰⁰ Zob. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni ...*, s. 21.

gamacji obcych elementów. Pociąga to za sobą zarzucenie etnicznych partykularyzmów kulturowych na rzecz form przystosowanych do szerszego kręgu odbiorców, niekoniecznie wyspecyfikowanego etnicznie. Z drugiej strony zauważalna jest tendencja do okresowego powracania do własnej spuścizny.

Badanie przemian kultury przesiedleńców może być przyczynkiem do wnioskowania co do przyszłości kultury muzycznej Wileńszczyzny. Trudno jednak ostatecznie wnioskować o tym, biorąc pod uwagę fakt, iż grupy zamieszkujące wraz z Polakami na Wileńszczyźnie mogą wyróżniać się innymi wzorami postępowania, a ich kontakty ze społecznością polską mogą znacznie odbiegać od charakteru kontaktów mających miejsce na Ziemiach Odzyskanych. Istotna pozostaje kwestia wzorców funkcjonujących w świadomości lub podświadomości twórców, należących niejednokrotnie do sfery odczuwanej instynktownie. Fakt ten był częstą przyczyną przyjmowania określonych wzorców na omawianym terenie. Niewątpliwie najbardziej istotne jest niekwestionowane poczucie swojskości – jako niepodlegające zdefiniowaniu przez badanych. Istnieje jednak cała grupa preferencji decydujących o kwalifikacji zjawiska jako „swoje” bądź „obce”.

Podnoszona wyżej kwestia zachowanych (nawet jeśli tylko w rzeczywistości estradowej) obrzędów jest kwestią wyboru intuicyjnego, dającego się uzasadnić na gruncie badania kultury jako całości. C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa za podstawową cechę kultury ludowej na Wileńszczyźnie uznała *kult przodków, skrzyżowany ze światopoglądem rolniczym*⁶⁰¹. Poddając analizie zachowane zwyczaje i obrzędy, możemy zauważyć, iż do naszych czasów przetrwały jedynie te, w których możemy wyróżnić wspomniane powyżej cechy (wegetacyjnie uwarunkowany kult przodków). Do dziś na przykład obserwowany jest zwyczaj rzucania kutii w *kut* w wigilię Bożego Narodzenia, jak też śpiewanie *tałymek* w dzień Wielkanocy. Ważne pozostają także w niektórych domach żniwne stawianie *dziada* w *kucie*, ślubne żegnanie *kuta* czy w końcu zwyczaje pogrzebowe. Stąd też tradycja, czyli zaktualizowany przekaz przeszłości współkształtujący rzeczywistość, jest silnie powiązana z trwałymi normami i zachowaniami oraz wywodzącymi się ze spuścizny zasadami.

Pod względem muzycznym istotne pozostają dość jasne kryteria wyboru określonych elementów muzycznych, dające się wyróżnić na podstawie najczęściej postrzeganych cech repertuaru muzycznych. Są nimi:

- dominacja metrum parzystego,
- stosunkowo częsta polimetria w muzyce wokalne,
- częste stosowanie charakterystycznych dla ziem polskich ugrupowań rytmicznych chodzonego, mazurka i poloneza przy zachowaniu charakterystycznej praktyki skracania ostatnich wartości w ugrupowaniach typowych dla chodzonego oraz wydłużania kadencyjnych formuł rytmów mazurkowych (cecha charakterystyczna dla ziem litewskich),
- dominacja melodii durowych i o ambitusie heksachordu z wielką tercją (hek-

⁶⁰¹ C. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, *Ze studjów nad obrzędami weselnymi ...*, s. 42; *idem, Kilka uwag i wiadomości o etnografii województwa wileńskiego ...*, s. 175.

sachordu durowego), przy mniejszym udziale melodii modalnych i marginalnym wykorzystaniu melodii mollowych i tych o ambitusie poniżej kwinty,

- charakterystyczne formuły kadencyjne zakończone na pierwszym lub trzecim stopniu,
- częste stosowanie dwugłosu wykorzystującego głównie współbrzmienia tercji i kwinty.

Niemniej ważny czynnik to dobór repertuaru. Interesujący jest szczególnie proces stopniowego przystosowywania cech przyjmowanego repertuaru do wyszczególnionych cech charakterystycznych repertuaru autochtonicznego. Innymi słowy, obcy materiał był poddany oddziaływaniu „swojskich” zasad konstrukcji, dzięki czemu możliwe stawało się zaakceptowanie i uznanie go za własny.

Istotny pozostaje dobór instrumentów muzycznych, np. powszechna akceptacja cymbałów, skrzypiec czy *barabancika* oraz szczególne rozpowszechnienie się w pocz. XX w. instrumentów miechowych, przy jednoczesnej rezerwie wobec pojawiających się instrumentów dudowych z terenów białoruskich. Jak się wydaje, uzasadnienia tego procesu należy szukać głównie w preferencjach brzmieniowych. Nie trudno dostrzec, iż szczególnie ulubione stały się instrumenty o zbliżonym typie barwy. Istotnym czynnikiem była też możliwość łatwego osiągnięcia współbrzmień konsonansowych i unikania współbrzmień dysonansowych, jak również możliwości dynamiczne i artykulacyjne instrumentów. Najlepszym przykładem jest tu charakterystyczna maniera „przeciągania” stosowana zarówno na gruncie muzyki wokalne, jak i instrumentalnej. Tego typu związki dające się interpretować jako zbieżność upodobań można na Wileńszczyźnie odnotować częściej. Przykładem zbliżonego traktowania zbieżności charakteru zjawisk należących do różnych typów przekazu jest związek zachodzący między zdobieniem melodii podczas gry na cymbałach (pochody trójdźwiękowe, dwudźwięki tercjowo i kwintowe) i formą wielogłosowości praktykowaną w muzyce wokalne (dwugłos tercjowo-kwintowy). Jak można sądzić, o włączeniu w krąg tradycji danego typu instrumentów i rodzaju wielogłosowości czy sposobu zdobienia decydowały cechy muzyczne preferowane przez społeczność, a tym samym będące elementem zarówno spuścizny przejętej, jak i świadomie kształtowanej tradycji.

Interesującym zjawiskiem pozostaje też powiązanie charakteru wykonania, wyrażonego w stosowaniu określonych manier wykonawczych, z określonymi typami repertuaru. Tak na przykład repertuar typowy dla terenów obecnej Białorusi (tańce: *wasadula*, *na rieczeniuku*, *karoboczka*) wykonywany bez większych różnic we wszystkich rodzajach przekazu jest silnie wyartykułowany, co dotyczy zarówno artykulacji instrumentalnej (smyczek *marcato* i częste akcenty w grze skrzypcowej), wokalne (rejestr piersiowy w głośnym śpiewie w powiązaniu z licznymi wulgaryzmami językowymi charakterystycznymi dla pieśni *szutkich*), jak też tanecznej (kłaśnięcia, kroki akcentowane, linie proste i „pionową” projekcję w tańcu). W przypadku repertuaru litewsko-polskiego (walca, mazurka, oberek, *aleksandra* czy nawet krakowiaka) stosuje się odmienne środki wykonawcze. Wykonawcy bardzo często śpiewają w rejestrze głowowym, znacznie deli-

katniej, często stosując diminutywy w wykonywanych tekstach pieśni i zazwyczaj preferują stosowanie artykulacji *legato*. Bardzo istotna pozostaje lekkość i płynność „poziomej” projekcji przepływu ruchu, realizowanego raczej po liniach krętych, kolistych aniżeli prostych wraz z tendencją do indywidualizacji interpretacji ruchowych⁶⁰². Przejęte ze spuścizną wzory nakazywały niewątpliwie wykonawcom wiązać określony typ repertuaru z przyjętym rodzajem prezentacji.

Dość charakterystycznym zjawiskiem na omawianym terenie jest szczególne umiłowanie zabaw ruchowych, w tym tanecznych. Być może tym faktem należy tłumaczyć obecność wielu tańców różnej proveniencji w obrębie przekazu ruchowego. Niemniej jednak możemy mówić o określonych preferencjach i gustach oddziałujących na kształt tradycji wyrażającej się w kształcie repertuaru.

Przyjęte na wstępie założenia wskazują, iż tradycja jest czynnikiem dynamicznym, mogącym służyć dostosowywaniu się do zmieniających warunków. Dokonywać się to może przez stałą aktualizację spuścizny, będącej przekazem przeszłości. Przykład Wileńszczyzny, regionu doświadczonego w przeszłości i obecnie bardzo wielu zmianami – dostarcza materiału do obserwacji procesu ciągłej adaptacji do otaczającej rzeczywistości. Wskazuje on na zakres możliwych zmian, prowadzących nawet do bardzo istotnych przeobrażeń świadomości. Muzyka (np. pieśń polska) jest jednym ze środków pomocnych w procesach adaptacji. Jest też ważnym czynnikiem służącym utrzymaniu tożsamości tkwiącej w podświadomości badanych, a wyrażonej nie w konkretnych formach czy typach melodycznych, lecz zasadach konstrukcji muzycznej (sposób kształtowania melodyki, rytmiki). Służy temu również wybór określonych instrumentów muzycznych i manieri wykonawczej, pozostający w związku z preferencjami społecznymi. Jednak dotarcie do tych specyficznie muzycznych cech umożliwia spojrzenie na całość tradycji ukształtowanej w toku świadomych lub podświadomych wyborów dokonanych przez badanych, w tym przez pryzmat ich zachowań i wypowiedzanych opinii.

Wyrażane opinie często pozostają w opozycji do zachowanych obyczajów. Nie zawsze w pełni ujawniają predyspozycje i gusta, które są przez konwencje kulturowe zarówno kształtowane, jak i ograniczane (szczególnie widoczne na przykładzie norm estetycznych). W wyniku tego zaznacza się znaczna rozbieżność pomiędzy tym, co przekazywane werbalnie (formułowane, wypowiedzane), a tym, co ujawnia się w wykonaniu, a co tak istotne dla przekazu i tożsamości.

Trudno odpowiedzieć na pytanie, jak długo i w jakim stopniu muzyka będzie podstawą tożsamości etniczno-narodowej w przyszłości. Być może ten aspekt nie będzie najistotniejszy – jakkolwiek ten właśnie wymiar wydaje się legitymizować skłonność wyboru, którego mieszkańcy tych ziem dokonali przed laty. W przypadku zaś muzyki utrzymanie jej specyfiki etniczno-narodowej wydaje się być szczególnie zagrożone – wobec ogromnego potencjału muzyki wschodnio-europejskiej z jednej strony, a napływu kultury masowej i muzyki przekazywanej przez media z drugiej.

⁶⁰² R. Lange, *Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej ...*, s. 159–162.

BIBLIOGRAFIA

- **Abraham W.**, *Polska a chrzest Litwy*, w: *Polska i Litwa w dziejowym stosunku*, Kraków 1914.
- **Alexandrowiczowa M.**, *Dzieje Teatru Wileńskiego*, w: *Wilno i Ziemia Wileńska*, Wilno 1930.
- **McAllester D. P.**, *Whither ethnomusicology?*, „Ethnomusicology” 1958, t. 3, nr 2.
- **Ankudowicz-Bieńkowska M.**, *Z dziejów chóralistyki wileńskiej w latach II Rzeczypospolitej*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, Białystok 1996.
- **Ankudowicz-Bieńkowska M.**, *Z dziejów folkloru kresowego doby romantyzmu*, Olsztyn 1999.
- **Bakka E., Wikan A.**, *Dansetradisjoner fra Finnmark*, Finnmark Ungdomslag 1996.
- **Baliszewska M., Borucka-Szotkowska A.**, *Kresy I : Wileńszczyzna – Grodzieńszczyzna*, Warszawa 1998, Muzyka Źródeł.
- **Banasińska R.**, *Samoświadomość a repertuar pieśniowy i jego wykonanie : Z badań nad społecznościami lokalnymi Grodzieńszczyzny – rejon lidzki i woronowski*, praca magisterska napisana pod kier. A. Czekanowskiej-Kuklińskiej, Instytut Muzykologii UW, 1998.
- **Bartkowski B.**, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji : Style i formy*, Kraków 1987.
- **Bartok B.**, *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York 1951.
- **Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa C.**, *Folk Dances and Wedding Customs in Poland*, Paris 1937.
- **Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa C.**, *Kilka uwag i wiadomości o etnografii województwa wileńskiego*, w: *Wilno i Ziemia Wileńska*, Wilno 1930.
- **Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa C.**, *O tańcach ludowych w Polsce*, „Teatr Ludowy” 1935, r. 27, nr 8.
- **Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa C.**, *Wskazówki dla zbierających przedmioty dla Muzeum Etnograficznego Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*, Wilno 1926.
- **Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa C.**, *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania*, „Balticoslavica” 1933, t. 1.
- **Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa C.**, *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego*, cz. 1, *Forma dramatyczna obrzędowości weselnej*, Wilno 1929.
- **Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa C.**, *Zwyczajne wiosenne ludu polskiego*, „Wiedza i życie” 1927.
- **Bielawski L.**, *Formale Aspekte der Ordnungsmethoden bei Volksliedweisen*, w: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, Kraków 1973.
- **Bielawski L.**, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Kraków 1970.
- **Blacking J.**, *Musicians in Venda*, „The World of Music” 1979, nr 2.
- **Blacking J.**, *Some problems of theory and method in study of musical change*, „Yearbook for Traditional Music” 1977, t. 9.
- **Blacking J.**, *Venda Children's Songs*, Johannesburg 1967.
- **Błaszczyk G.**, *Litwa współczesna*, Warszawa 1992.
- **Braun J.**, *Lithuania – Art Music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 19, London 1980.
- **Buchanan D. A.**, *Metaphors of Power, Metaphors of Truth : The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras*, „Ethnomusicology” 1995, t. 39, nr 3.

- Burszta J., „Lud” 1965, t. 49, cz. 1.
- Burszta J., *O badaniach przeobrażeń kulturowych wsi na ziemiach zachodnich*, w: *Stare i nowe w kulturze wsi koszalińskiej*, Poznań 1964.
- Bursztyńska H., *Życie towarzyskie 1. połowy XIX w. na Wileńszczyźnie i w Wilnie w relacjach pamiętnikarzy*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, Białystok 1996.
- Bystron J., *Polska pieśń ludowa*, Kraków 1920.
- Chętnik A., *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983.
- Choroszevska H., *Samotnie wśród ludzi*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie 1945–1995 : Losy pokoleń*, Warszawa 1998.
- Chybiński A., *O polskiej muzyce ludowej : Wybór prac etnograficznych*, Kraków 1961.
- Ciurlionyte J., *Lietuvių liaudies dainų melodikos brukaj*, Vilnius 1969.
- Cytowicz G. I., *Polskija narodnyja piesni : Wybranae*, Minsk 1962.
- Czech B., Wróblewska A., *Różnice w obrzędach i zwyczajach Białorusinów, Polaków i Litwinów na wschodniej Litwie*, „Polska Sztuka Ludowa : Konteksty” 1993, nr 3–4.
- Czeczot J., *Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy, w mowie słowiano-krewickiej, s postrzeżeniami nad nią uczynionymi*, Wilno 1846.
- Czekanowska A., *Akt wykonania muzycznego a tożsamość etniczna*, w: *Muzykolog wobec dzieła muzycznego : Zbiór prac dedykowanych doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę jej urodzin*, Kraków 1999.
- Czekanowska A., *Etnografia muzyczna : Metodologia i metodyka*, Bydgoszcz 1988.
- Czekanowska A., *Melodie ludowe wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*, Kraków 1972.
- Czekanowska A., *W poszukiwaniu tożsamości źródła : Dyskurs muzyczny czy komentarz na jego temat (uwagi etnomuzykologa)*, w: *Affectti musicologici : Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szwejkowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, Kraków 1999.
- Čekmonas V., *Nad etniczną i językową mapą Polaków litewskich – o teraźniejszości i przyszłości*, „Lithuania” 1991, nr 3, t. 4.
- Dahlig P., *Das Hackbrett im Nordosten Polens*, w: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, red. E. Emsheimer i E. Stockmann, Stockholm 1985.
- Dahlig P., *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*, Warszawa 1993.
- Dahlig P., *Music Tradition in Individual Interpretation : A Case Study of Resettled Dulcimer Players in Poland*, w: *VII European Seminar in Ethnomusicology*, Berlin 1990.
- Dahlig P., *Świadomość muzyczna wykonawców ludowych w Polsce : Pojęcie wartości, formy i funkcji muzyki*, praca doktorska napisana pod kierunkiem A. Czekanowskiej-Kuklińskiej, Instytut Muzykologii UW, 1983.
- Dahlig P., *Tradycje muzyczne a ich przemiany : Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998.
- Dahlig P., *Z badań nad tradycjami muzycznymi na ziemiach zachodnich i północnych : Cymbaliści z kresów wschodnich*, w: „Lud” 1998, t. 82.
- Damrosz J., *Sylwetka naukowa Michała Federowskiego*, w: M. Federowski, *Lud białoruski na Rusi Litewskiej*, t. 7, Suplement do t. 5 i 6, Warszawa 1969.
- Danckert W., *Das Europäische Volkslied*, Berlin 1938.
- Dąbrowska G. W., *Folklor Mazowsza : Mazowsze nad Świdrem*, Warszawa 1974.
- Dąbrowska G. W., *Muzyka i taniec ludowy atrybutem różnoetnicznej koegzystencji kulturalnej : Siła dyfuzji i percepcji*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” 1998, nr 9.
- Dąbrowska G. W., *Taniec ludowy na Mazowszu*, Warszawa 1980.
- Dąbrowska G. W., *Tańce Kurpiów Puszczy Zielonej*, Warszawa 1967.

- Dąbrowska G. W., *Tańce łowickiej wsi w „Chłopach” Wł. St. Reymonta*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” 1997, nr 8.
- Dąbrowska G. W., *Tańczujże dobrze*, Warszawa 1991.
- Dąbrowska G. W., *W kręgu polskich tańców ludowych*, Toruń 1979.
- Dąbrowski F., Nowicki E., *Mapa województwa wileńskiego*, nakładem drukarni i księgarńi Józefa Zawadzkiego, Wilno 1928.
- Dekowski J. P., Hauke Z., *Folklor regionu opoczyńskiego*, Warszawa 1974.
- Dobrowolski K., *Studia nad życiem społecznym i kulturą*, Wrocław 1966.
- Drabecka M., *Folklor Warmii i Mazur*, Warszawa 1978.
- Dulczewski Z., *W sprawie badań socjologicznych nad tworzeniem się nowych społeczności regionalnych na ziemiach zachodnich*, „Przegląd Zachodni” 1966, nr 4.
- Dundulienė P., *Vilniaus dūda*, „Kultūros barai” 1987, nr 4.
- Dynowski W., *Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia*, Wilno 1934.
- Dynowski W., *Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogródzkiej*, Wilno 1935.
- Dziurawicz-Kaszuba M., *Taniec obrzędowy „służba” i jego miejsce w obrzędowości weselnej*, w: *Taniec, rytuał i muzyka*, Warszawa 1997.
- Eberhardt P., *Przemiany narodowościowe na Litwie*, Warszawa 1997.
- Fedorowicz I., *Polska pieśń ludowa na Litwie : Analiza tekstów z lat 70.*, praca magisterska napisana pod kier. Cz. Hernasa, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993.
- Frasunkiewicz D., *Świadomość Polaków na Białorusi a kształt folkloru muzycznego*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, studia pod red. A. Czekańskiego, Warszawa 1995.
- Friedelówna T., *Tradycje Kalwarii Wileńskiej*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, Białystok 1996.
- Gaučas P., *Trakų rajono gyventojų nacionalinė sudėtis*, „Lietuvos TSR Aukštųjų Mokyklų Mokslų Darbai”, Vilnius 1973, *Geografija ir Geologija*, t. 10.
- Gawrońska B., *Pieśni ludowe ziemi wileńskiej i nowogródzkiej*, Wilno 1935.
- [Gawrońska B.], *Żytnie żniwo na Wileńszczyźnie*, zebrała i ułożyła B. G., Wilno 1933.
- Gawrońska B. i Dobaczewska W., *Kupała (noc świętojańska) : Uroczystość ludowa z czasów dawnych w ziemi nowogródzko-wileńskiej obchodzona*, Wilno 1935.
- Głapa A., Kowalski A., *Tańce i zabawy wielkopolskie*, Wrocław 1961.
- Halemba A., *Katolicyzm Litwinów w oczach Polaków na Wileńszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa : Konteksty” 1993, nr 3-4.
- Hernas Cz., *W kalinowym lesie*, t. 1, *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965.
- Hławiczka K., *Solfeż polski*, cz. 1, Warszawa 1929.
- Hobsbawm E., *An Introduction : Inventing Tradition*, w: *The Invented Tradition*, Cambridge 1983.
- Jacher W., *Zachowanie zbiorowe*, hasło w: *Encyklopedia psychologii*, Warszawa 1998.
- Januszczak H., Cieślińska E., *Folklor taneczny południowego Podlasia*, Biała Podlaska 1988.
- Jełatow W., *Ładowyje osnovy białaruskaj narodnoj muzyki*, Minsk 1964.
- [Jędrzychowski S.], *Wesele na Wileńszczyźnie*, zebrał i ułożył S. J., Wilno 1929.
- Józefowicz M., *Polska kultura muzyczna w Wilnie*, w: *Wilno i Ziemia Wileńska*, t. 2, Wilno 1930.
- Junk V., *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart 1930.
- Juzala-Deprati G., *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*, praca doktorska napisana pod kier. R. Kantora, Instytut Etnologii UJ, 1999.
- „Kalendarz Wileński na rok 1999”.
- Kamiński Ł., *Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego*, „Balticoslavica” 1936, t. 2.

- **Kasatkina N.**, *Multi-ethnic Lithuania Composition*, w: *Lithuanian Society in Social Transition*, Vilnius 1995.
- *Kazimierskie nuty*, Kazimierz Dolny 1997.
- **Keil Ch., Keil A. V.**, *Polka Happiness*, Temple University Press, 1992.
- **Kirkor A. H.**, *Przechadzki po Wilnie i jego okolicach przez Jana ze Śliwina*, Wilno 1859.
- **Kitkauskas N.**, *Litwa połowy XVII w. – epoka męczeńskiej śmierci św. Andrzeja Boboli*, „Lithuania” 1995, nr 3, t. 16.
- **Kłos J.**, *Wilno*, Wilno 1937.
- **Kłoskowska A.**, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996.
- **Kobzińska-Stawarz I.**, *The frontier between Lithuania and Belarus in the Social Perception : The Consequences of its Demarcation for the Polish Community Living in the Borderland*, w: *Borderlands, Culture, Identity*, Kraków 1996.
- **Kobzińska-Stawarz I.**, *Wśród „kościelnych Polaków” : Wyznaczniki tożsamości etnicznej (narodowej) Polaków na Białorusi*, Warszawa 1999.
- **Kolberg O.**, *Dzieła wszystkie*, t. 33, *Chełmskie*, Wrocław 1964.
- **Kolberg O.**, *Dzieła wszystkie*, t. 53, *Litwa*, Wrocław 1966.
- *Ludwik Kondratowicz : (Władysław Syrokomla) : [Wybór poezji]*, Warszawa 1964, Poeci Polscy.
- **Kowalewski A.**, *Cymbaty wileńskie (budowa, strój, technika gry, wykonawcy)*, praca magisterska w WSP w Olsztynie, 1983.
- **Krupowies M.**, *Eišiškių apylinkių sociolingvistinė situacija*, w: *Rytu Lietuva*, Vilnius 1992.
- **Krupowies M.**, *Ludzie, język, obyczaje w okolicach Ejszyszek*, w: *Studia nad polszczyzną kresową*, t. 7, Wrocław 1993.
- **Krupowies M.**, *Interferencje w folklorze śpiewanym Wileńszczyzny : Tekst i melodia*, w: *Granice i pogranicza : Język i historia : Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*, red. S. Dubisz, A. Nagórko, Warszawa 1994.
- **Krupowies M.**, *Polska pieśń ludowa na Litwie : Analiza filologiczna i etnomuzykologiczna : Antologia*, praca doktorska napisana pod kierunkiem L. Bielawskiego, IS PAN w Warszawie, 1999.
- **Krupowies M.**, *Polska pieśń na Litwie na tle sytuacji socjolingwistycznej i etnokułturowej*, „Kalbotyra”, Vilnius 1998, t. 46, nr 2.
- **Krupowies M.**, *Polskie pieśni ludowe na Litwie*, Warszawa 2000.
- **Krupowies M.**, *Teksty iz d'erewni Popiszki (Litwa) : L'egenda o jasnowidce Ole (podborka t'ekstow na pol'szczizn'e bil'enskoj)*, w: *Studia nad polszczyzną kresową*, t. 6, Warszawa 1991.
- **Kryłowicz M.**, *Przeszłość nie była rajem, a przyszłość rysuje się mgliście i beznadziejnie : Wileńszczyzna – drogi kraj*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie 1945–1995 : Losy pokoleń*, Warszawa 1998.
- **Kubinowski D.**, *Działalność naukowa Profesora Roderyka Langego*, w: *Taniec, choreologia, humanistyka : Tom jubileuszowy dedykowany profesorowi Roderykowi Langemu*, Poznań 2000.
- **Kubinowski D.**, *Tradycyjne tańce ludowe z okolic Szypliszek*, maszynopis, wł. GOK w Szypliszkach. Lublin 1992.
- **Kurzowa Z.**, *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI–XX w.*, w: *Encyklopedia PWN*, Warszawa 1993.
- **Kuśnierz J.**, *Między „wschodem” a „zachodem” : Stosunki etniczne na Wileńszczyźnie w wypowiedziach jej mieszkańców*, w: „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1.
- **Kuzmickaitė L.**, *Ethnic and Territorial Identities*, w: *Changes of Identity in Modern Lithuania*, Vilnius 1996.
- **Laban R.**, *Schrifttanz (Methodik, Orthographie, Erläuterungen)*, Wien 1928.

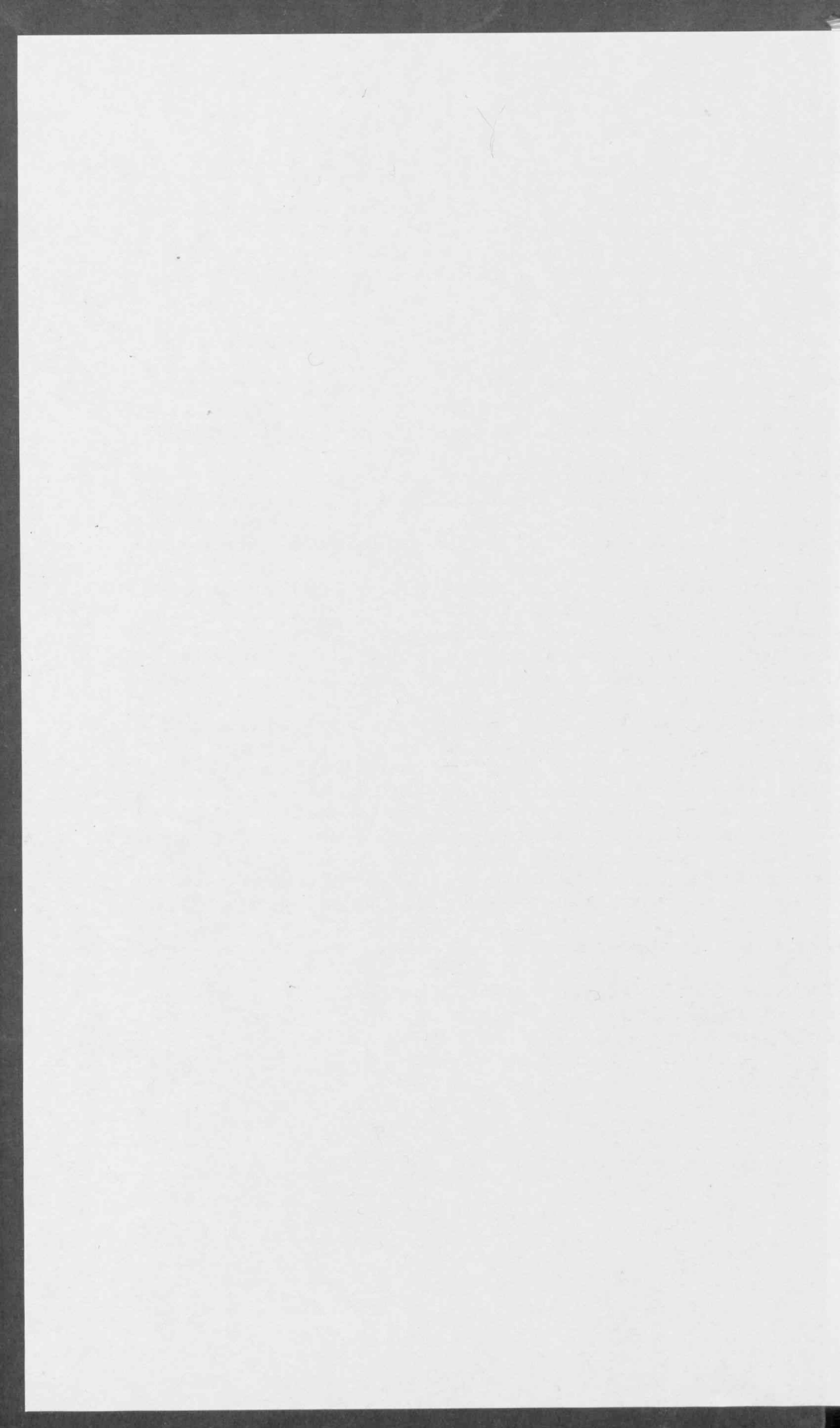
- **Lange R.**, *Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, studia pod red. A. Czekanowskiej, Kraków 1995.
- **Lange R.**, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze : Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988.
- **Lange R.**, *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu: metoda pracy i kwestionariusz*, Toruń 1960.
- **Lange R.**, *Taniec obrzędowy*, w: *Taniec, rytuał i muzyka*, Warszawa 1997.
- **Lange R.**, *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Londyn 1978.
- **Lange R., Krzyżaniak B., Pawlak A.**, *Folklor Kujaw*, Warszawa 1979.
- **Lencewicz S.**, *Polska*, Warszawa 1935.
- **Leoński J.**, *Socjologiczne aspekty kultury*, w: *Problemy folkloru na Pomorzu Zachodnim : Materiały z sesji naukowej w Kamieniu Pomorskim*, 12 VI 1998, Kamień Pomorski 1998.
- **Lewański J.**, *Rola teatru Kolegium i Akademii SJ na Ziemi Wileńskiej*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, t. 3, Białystok 1992.
- **Levin T.**, *Dmitri Pokrovsky and the Russian Folk Music Revival Movement*, w: *Retuning Culture – Musical Changes and Eastern Europe*, Duke University Press, 1996.
- *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai*, Vilnius 1991.
- **Linette B.**, *Folklor muzyczny w procesie integracji społeczno-kulturowej na ziemiach zachodnich i północnych*, w: *Etnologia i folklorystyka wobec problemu tworzenia się nowego społeczeństwa na ziemiach zachodnich i północnych (materiały z sesji 10–11.10.1986)*, Opole 1987.
- **Linette B.**, *Kultura muzyczna w nowym środowisku*, w: *Stare i nowe w kulturze wsi koszalińskiej*, Poznań 1964.
- *Litwini w Polsce – Polacy na Litwie*, [raport], Warszawa 1995.
- **Łopalewski T.**, *Między Niemnem a Dźwinią*, Poznań 1938.
- **Makarewicz J.**, *W Wilnie czy w Oszmianie los jednaki ...*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie 1945–195 : Losy pokoleń*, Warszawa 1998.
- **Malinowski B.**, *Dziela*, t. 5, *Ogrody koralowe i ich magia*, Warszawa 1987.
- **Malinowski J.**, *Wileńskie kiermasze*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, Białystok 1992.
- **Mańka-Steciuk M.**, *Pieśń długa czy pieśń miłosna na Podlasiu*, praca magisterska pod kierunkiem A. Czekanowskiej-Kuklińskiej, Instytut Muzykologii UW, 1997.
- **Maślanka J.**, *Polska folklorystyka romantyczna*, Wrocław 1984.
- **Marcinkowa J.**, *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego*, Warszawa 1969.
- **Marcinkowa J., Sobczyńska K.**, *Pieśni, taniec i obrzędy Górnego Śląska*, Warszawa 1973.
- **Marcinkowa J., Sobczyńska K., Byszewski K.**, *Folklor Zagłębia Dąbrowskiego*, Warszawa 1983.
- **Marszałik B.**, *„Pieśń drogę pokazuje do nieba”: Znaczenie śpiewu w obrzędowości pogrzebowej na Wileńszczyźnie*, praca magisterska napisana pod kier. S. Żerańskiej-Kominek, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2002.
- **Marszałik B.**, *„Uproś śmierć dobrą...”: Śpiewy pogrzebowe na Wileńszczyźnie*, „Przegląd Muzykologiczny” 2003, nr 3.
- **Matławski B.**, *Instrumenty ludowe na Pomorzu Zachodnim*, w: *Problemy folkloru na Pomorzu Zachodnim : Materiały z sesji naukowej w Kamieniu Pomorskim 12 VI 1998*, Kamień Pomorski 1998.
- **Matławski B.**, *Jan Iwaszczyzyn – artysta ludowy; Festiwale współczesnej kultury ludowej; Refleksje nad kulturą ludową na Pomorzu Zachodnim; Folklor muzyczny na Pomorzu Zachodnim*, w: *Współczesna twórczość ludowa na Pomorzu Zachodnim : Materiały z sesji naukowej w Wolinie*, 16 VI 1996, Wolin 1997.

- **Matławski B.**, *Ogólnopolskie turnieje instrumentalistów ludowych w Gryfinie*, Gryfino 1998.
- **Matławski B.**, *Wstęp*, w: *Śpiewnik: Pieśni ludowe i popularne ziemi wileńskiej i nowogrodzkiej*, red. E. Mojsak, Szczecin 1998.
- **Merriam A. P.**, *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.
- **Merriam A. P.**, *Basongye Musicians and Institutionalized Social Deviance*, „Yearbook of IFMC” 1979, t. 11.
- **Merriam A. P.**, *Ethnomusicology, discussion and definition of the fields*, „Ethnomusicology” 1959, t. 4, nr 3.
- **Merriam A. P.**, *Ethnomusicology of the Flathead Indians*, Chicago 1967.
- **Michalikowa L., Chrzastowska Z., Chrzastowski S.**, *Folklor Lachów Sądeckich*, Warszawa 1974.
- **Mielko P.**, *A jednak wytrwaliśmy ...*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie 1945–1995: Losy pokoleń*, Warszawa 1998.
- **Miller A.**, *Teatr polski i muzyka na Litwie*, Wilno 1936.
- **Mincewicz J.**, *Pieśni Wileńszczyzny*, Olsztyn 1992.
- **Molicki A.**, *Gry i zabawy ruchowe dzieci Wileńszczyzny*, Studium Wychowania Fizycznego Uniwersytetu Poznańskiego 1935/36.
- **Moszyński K.**, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 2, *Kultura duchowa*, Kraków 1968.
- **Możejko Z. J.**, *Kal’endarno-p’es’ennaja kultura Bielarusii*, Minsk 1985.
- **Możejko Z. J.**, *Pies’ennaja kultura Bielaruskawo Pol’es’ja*, Minsk 1971.
- **Mróz L.**, *Problemy etniczne w Litwie wschodniej*, „Przegląd Wschodni” 1991, z. 3, t. 1.
- **Mróz L.**, *Syndrom pogranicza: Uwagi na temat badań świadomości etnicznej*, „Polska Sztuka Ludowa: Konteksty” 1993, nr 3–4.
- **Muskalska B.**, *Polityka kulturalna w Portugalii a przekaz muzycznych tradycji*, w: *Muzyka i totalitaryzm*, Poznań 1996.
- **Muskalska B.**, *Z badań nad kulturą muzyczną Polaków na Białorusi i Litwie*, maszynopis w posiadaniu A. Czekanowskiej-Kuklińskiej, Wrocław 1998.
- **Nałkowska Z.**, *Klamra*, w: Z. Nałkowska, *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957.
- **Nettl B.**, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana & Chicago 1983.
- **Niemczyk D.**, *Miejsce muzyki ludowej we współczesnej kulturze społeczeństwa zachodniopomorskiego*, w: *Współczesna twórczość ludowa na Pomorzu Zachodnim: Materiały z sesji naukowej w Wolinie, 16 VI 1996*, Wolin 1997.
- **Niemczyk D.**, *Ustna tradycja muzyczna a świadomość narodowa mniejszości polskiej na zachodnich obszarach Białorusi na przykładzie wsi Mikiańce i Narkuny*, praca magisterska napisana pod kier. J. Stęszewskiego, Zakład Muzykologii UAM w Poznaniu, 1997.
- **Nowak T.**, *Funkcja tańca wśród wiejskich społeczności polskich na Kresach: Na przykładzie badań terenowych nad tradycjami społeczności polskich z terenu Wileńszczyzny, Grodzieńszczyzny i Żytomierszczyzny*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem R. Lange, Podyplomowe Studia Teorii Tańca AM im. F. Chopina w Warszawie, 2005.
- **Nowak T.**, *Proces przekazu tradycji muzycznych na przykładzie kształcenia skrzypków podhalańskich*, praca magisterska napisana pod kier. prof. A. Czekanowskiej-Kuklińskiej, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 1997.
- **Nowakowski S.**, *Z zagadnień adaptacji i integracji w środowisku wiejskim i miejskim Ziemi Zachodnich*, „Przegląd Zachodni” 1966, nr 3.
- **Ochmański J.**, *Dawna Litwa*, Olsztyn 1986.
- **Ochmański J.**, *Historia Litwy*, Wrocław 1982.
- **Olechnicki K., Załęcki P.**, *Spółeczeństwo*, w: *Słownik socjologiczny*, Toruń 1997.
- **Olechnowicz M.**, *Polscy badacze folkloru i języka białoruskiego w XIX wieku*, Łódź 1986.
- **Pawłowski W., Cieślińska A., Krużycka H.**, *Folklor Ziemi Lubuskiej*, Warszawa 1975.

- **Pelczar R.**, *Jezuickie bursy muzyków (bursae musicorum) w diecezji przemyskiej w XVII i XVIII wieku*, „Muzyka” 1998 nr 3.
- **Pieśni, podania i bajki województwa szczecińskiego**, „Literatura ludowa” 1960, nr 4-5.
- **Piłat W.**, *Kulturotwórcza rola folkloru białoruskiego na Wileńszczyźnie w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Folklor i pogranicza*, Olsztyn 1998.
- **Plater-Zyberk M.**, *Spojrzenia na Wilno : Fotografia wileńska 1839-1939*, Warszawa 1999.
- *Polska w krajobrazie i zabytkach*, t. 2, Warszawa 1931.
- **Późniak W.**, *Ogólna charakterystyka skal na terenie Wielkopolski i Małopolski*, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagenerio dedicata*, Warszawa 1967.
- **Prosnak J.**, *Z dziejów szkolnictwa muzycznego w Polsce*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 23.
- **Przerembski Z. J.**, *Preferencje muzyczne górali podhalańskich*, praca magisterska napisana pod kier. A. Czekanowskiej-Kuklińskiej, Instytut Muzykologii UW, 1979.
- **Przerembski Z. J.**, *Z badań nad preferencjami muzycznymi górali podhalańskich*, „Muzyka” 1981, nr 3-4.
- **Puttkamer W.**, *Pielgrzymka ludu litewskiego do Kalwarii pod Wilnem*, „Pamiętnik Naukowo-literacki : Pismo o literaturze, umiejętnościom i sztuce poświęcone”, Wilno 1850, z. 6.
- **Radzińska-Pąkowska A.**, *Strój krakowski jako strój narodowy – przyczynek do badań nad mitologią narodową*, „Etnografia Polska” 1988, t. 32, z. 2.
- **Renikowa W.**, *Tradycje teatralne Grodna*, cz. 1, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, Białystok 1996.
- **Rice T.**, *May it fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, Chicago 1994.
- **Riemann H.**, *Folkloristische Tonalitätstudien I : Pentatonik und tetrachordale Melodik*, Lipsk 1916.
- **Romanowski A.**, *„Ach!” : Z dziejów kabaretu wileńskiego Młodej Polski*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, Białystok 1996.
- **Romowicz M.**, *Folklor górali żywieckich*, Warszawa 1978.
- **Rudziński W.**, *Muzyka w Wilnie i na Wileńszczyźnie : Lata międzywojenne*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, t. 1, Białystok 1992.
- **Rzeczyński B.**, *Kultura urbanistyczna Wileńszczyzny*, w: *Wilno i Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, Białystok 1992.
- **Sachs C.**, *Historia instrumentów muzycznych*, Kraków 1989.
- **Schrammówna H.**, *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Wilno 1939.
- **Seemann E.**, *Die Europäische Volksballade*, w: *Handbuch des Volksliedes*, t. 1, 1973.
- **Sielicki F.**, *Ballady polskie śpiewane na Wileńszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Lud” 1987, t. 71.
- **Sielicki F.**, *Białoruskie obrzędy i pieśni weselne we wsi Mikulino*, „Slavica Wratislaviensia” 1979, z. 18.
- **Sielicki F.**, *Folklor dziecięcy i młodzieżowy na Wileńszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1992, z. 71.
- **Sielicki F.**, *Muzyka i tańce na Wileńszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1987, z. 44.
- **Sielicki F.**, *Pieśni białoruskie i rosyjskie śpiewane na Wileńszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1992, z. 60.
- **Sielicki F.**, *Pieśni pogrzebowe i dziadowskie śpiewane w b. powiecie wilejskim*, „Slavica Wratislaviensia” 1982, z. 22.
- **Sielicki F.**, *Pieśni polskie śpiewane na Wileńszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1992, z. 60.
- **Sielicki F.**, *Pieśni wojskowe śpiewane na Wileńszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1989, z. 48.

- **Sielicki F.**, *Polskie ludowe pieśni miłosne śpiewane na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1990, z. 53.
- **Sielicki F.**, *Polskie ludowe pieśni żartobliwe, rodzinne i różne śpiewane na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1991, z. 56.
- **Sielicki F.**, *Wojskowe pieśni marszowe śpiewane na Wilejszczyźnie w okresie międzywojennym*, „Slavica Wratislaviensia” 1989, z. 50.
- **Sliužinskas R.**, *Dudy w tradycji litewskiej*, „Muzyka” 1998, nr 3.
- **Slaviunas Z.**, *Sutartinies – mnogogłosnyje piesni litowskovo naroda*, Leningrad 1972.
- **Smyrski Ł.**, *Chrzest Litwy w świadomości polskiej społeczności wiejskiej na Wileńszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa : Konteksty” 1993, nr 3–4.
- **Sobieska J.**, *Dudy Wielkopolskie*, w: Sobiescy J. i M., *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Kraków 1973.
- **Sobieska J.**, *Polski folklor muzyczny*, Warszawa 1982.
- **Sobieska J.**, *Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych*, w: Sobiescy J. i M., *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, pod red. L. Bielawskiego, Kraków 1973.
- **Sobieski M.**, *Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów muzycznych*, w: Sobiescy J. i M., *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, pod red. L. Bielawskiego, Kraków 1973.
- **Sobieski M.**, *Oblicze tonalne polskiej muzyki ludowej*, w: Sobiescy J. i M., *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, pod red. L. Bielawskiego, Warszawa 1973.
- **Stęszewski J.**, *Die Apokope, eine Eigentümlichkeit im Volkslieder Vortrag*, w: *Festschrift für Walter Wiora*, Kassel 1967.
- **Stęszewski J.**, *Problematyka historyczna pieśni kurpiowskich*, praca doktorska, IS PAN, Warszawa 1999.
- **Stęszewski J.**, *Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych (na przykładzie polskiego folkloru)*, „Rocznik Historii Sztuki” 1974, t. 10.
- **Stróżewski W.**, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
- **Szeligowski T.**, *O towarzystwach muzycznych w Wilnie*, „Radio” 1928, nr 7.
- **Szeligowski T.**, *Uwagi krytyczne o działalności muzycznej Polskiego Radia na prowincji*, „Muzyka Polska” 1934, nr 1.
- **Szweykowska A.**, *Imprezy baletowe na dworze Władysława IV*, „Muzyka” 1967, nr 2.
- **Szweykowska A.**, *Mapa muzykowania w Rzeczypospolitej w poł. XVIII w.*, „Muzyka” 1971, nr 2.
- *Śpiewnik : Pieśni ludowe i popularne ziemi wileńskiej i nowogrodzkiej*, red. E. Mojsak, Szczecin 1998.
- **Świrko S.**, *Litwa i Białoruś : Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863*, Wrocław 1970.
- **Świrko S.**, *Tradycja i przemiana. Studia nad dziejami i współczesną kulturą ludową*, Poznań 1978.
- **Trilupaitienė J.**, *Zygmunt Lauksmin w życiu muzycznym Akademii Wileńskiej*, „Muzyka” 1991, nr 1.
- **Turska H.**, *O powstaniu polskich obszarów językowych na Wileńszczyźnie*, w: *Studia nad polszczyzną kresową*, t.1, Wrocław 1982.
- **Tyszkiewicz J.**, *Tatarzy na Litwie i w Polsce*, Warszawa 1989.
- **Tyszkiewicz K.**, *Wilija i jej brzegi pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym*, Drezno 1871.
- **Widacki J.**, *Kresy – nasza miłość, nasz kłopot*, „Gazeta Wyborcza”, 27–28 kwietnia 2002.
- **Wielhorski W.**, *Polska a Litwa : Stosunki wzajemne w biegu dziejów*, Londyn 1947.
- *Wileńskie pieśni na 1, 2 i 3 głosy*, wybrała i ułożyła A. Janiszewska-Nebelska, Katowice 1936, Biblioteczka Pieśni Regionalnych, pod red. K. Hławiczki.

- **Wilgosiewicz B.**, *Być u siebie : O zespole ludowym „Pogranicze” z Szypliszek*, praca dyplomowa na Podyplomowym Studium Etnograficznym UMK w Toruniu, 1996.
- **Wiora W.**, *Alter als Pentatonik*, w: *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapeszt 1956.
- **Wiora W.**, *Der Untergang des Volkslieds und sein zweites Dasein*, „Musikalische Schriften” 1958, t. 7.
- **Wisner H.**, *Litwa – dzieje państwa i narodu*, Warszawa 1999.
- **Wojciechowska J.**, *Polskie obrzędy i zwyczaje okresu Bożego Narodzenia na Wileńszczyźnie (wieś Kięna, 1930–45)*, „Twórczość ludowa” 1994, nr 1–2.
- **Wołejko D.**, *Na podwileńskiej wsi*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie 1945–1995 : Losy pokoleń*, Warszawa 1998.
- **Wróbel E.**, *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, „Muzyka” 2001 nr 3.
- **Wyka A.**, *Badacz społeczny wobec doświadczenia*, Warszawa 1993.
- **Vogel B.**, *Nieznanzi instrumentarze osiemnastowiecznego Wilna*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 16.
- **Zawistowicz-Adamska K.**, *O niektórych zabiegach magicznych w polskich obrzędach weselnych*, „Wiedza i życie” 1929.
- **Zawistowicz-Adamska K.**, *Zawarcie małżeństwa przez kupno w polskich obrzędach weselnych*, Kraków 1929.
- **Zasztowt L.**, *Koniec przywilejów – degradacja drobnej szlachty polskiej na Litwie historycznej i prawobrzeżnej Ukrainie w latach 1831–1868*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1, z. 3.
- **Zganiacz L.**, *Tkanina ludowa z obszarów dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, Łódź 2000.
- **Zieliński H.**, *Cymbaliści – jako nowy element w folklorze muzycznym Warmii i Mazur*, praca magisterska WSP w Bydgoszczy, 1977.
- **Zowczak M.**, *Kultura religijna polskiej wsi na Litwie : Raport z badań prowadzonych w rejonie wileńskim w lipcu 1990 r.*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1, z. 3.
- **Znamierowska-Prüfferowa M.**, *Wilno – miasto sercu najbliższe*, Białystok 1997.
- **Żerańska-Kominek S.**, *Muzyka w kulturze : Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.
- **Żerańska-Kominek S.**, *Muzyka w przemianach tradycji etnicznej Litwinów w Polsce*, w: *Kultura muzyczna mniejszości narodowych w Polsce : Litwini, Białorusini, Ukraińcy*, Warszawa 1990.
- **Życzyńska-Ciołek D.**, *Pomieszany świat*, „Polska Sztuka Ludowa : Konteksty” 1996, nr 3–4.
- **Żygulski K.**, *Repatrianci na ziemiach zachodnich*, Poznań 1962.
- **Żywuszek Cz.**, *Moje wspomnienia*, w: *Pamiętniki Polaków na Litwie 1945–1995 : Losy pokoleń*, Warszawa 1998.



Aneks 1

KWESTIONARIUSZ

1. Wiara i poczucie tożsamości:

- jakie jest wyznanie informatora?
- jakie jest wyznanie sąsiadów?
- z jaką nacją identyfikuje się informator?
- czy wśród sąsiadów są przedstawiciele innych nacji?
- jak często zdarzają się małżeństwa mieszane i jak układa się im życie?

2. Język:

- jakim językiem posługuje się informator w domu?
- w jakim języku informator się modli?
- w jakim języku informator przeklina?
- w jakich językach rozmawia z sąsiadami?
- jakim językiem posługuje się w Wilnie, w urzędach, w sklepach?
- w jakich językach wykonuje pieśni?

3. Preferencje językowe i kulturowe informatora:

- jakiej rozgłośni radiowej słucha najczęściej (dlaczego)?
- jakie stacje telewizyjne ogląda (dlaczego)?
- jakie programy (dlaczego)?
- czy czyta jakieś czasopisma – jakie i dlaczego?
- czy czyta jakieś książki – jakie i dlaczego?
- jakiej lubi słuchać muzyki?
- jaką muzykę lubi wykonywać?
- jakie tańce lubi wykonywać?
- co lubi młodzież?

4. Miejsce:

- jakie jest miejsce urodzenia i pochodzenia informatora?
- jakie jest miejsce jego zamieszkania?
- w jakich miejscach informator przebywał?
- co to jest Wileńszczyzna?
- co jest na tym terenie dla informatora najważniejsze?
- skąd pochodzą używane w rejonie zamieszkania języki?
- skąd pochodzą śpiewane w okolicy pieśni?

5. Obrzędy (dawniej i dziś):

- jakie święta i okazje są obchodzone na Wileńszczyźnie każdego roku?
- jakie święta i okazje obchodzi się na Wileńszczyźnie w życiu rodzinnym?

- jakie obchodzi się ważne święta kościelne – katolickie, inne?
 - czy są tu jakieś okazje świąteczne państwowe, rejonowe?
- 6. Muzyka „śpiewana” (dawniej i dziś):**
- kiedy się śpiewa?
 - jakie pieśni wykonawca najbardziej lubi?
 - jakie pieśni śpiewa się we wsi?
 - jakie inne pieśni zna informator?
 - jakie pieśni śpiewa się podczas świąt?
 - jakie pieśni śpiewa się podczas chrzcina, wesel, pogrzebów?
 - jakie pieśni śpiewa się obecnie?
 - jakie pieśni śpiewa się w mieście?
- 7. Muzyka „grana”:**
- co i w jakich okolicznościach jest wykonywane?
 - jakie jest miejsce muzyki podczas obrzędów, zwyczajów?
 - czy muzykant może jednocześnie śpiewać i grać?
 - czy muzykant naśladuje grą (świadomie lub nieświadomie) głosu?
 - na jakich instrumentach się gra?
 - skąd pochodzą instrumenty?
 - jaka jest ich budowa?
 - czy w rodzinie informatora byli jacyś muzykanci?
 - jak informator nauczył się grać?
 - jaki jest skład kapeli?
- 8. Muzyka „tańczona” (dawniej i dziś):**
- co tańczy się na zabawach?
 - co tańczy się podczas świąt (rodziny, corocznych, lokalnych)?
 - jak grupowano się w tańcu?
 - jakie ruchy towarzyszyły krokom tanecznym?
- 9. Maniera wykonawcza:**
- jakie są osobliwe formy zachowania podczas wykonania?
 - jakie są cechy charakterystyczne wykonania?
 - dlaczego wykonawcy zachowują się w ten, a nie inny sposób?
- 10. Powiązania rodzajów repertuarowych:**
- co jest wspólne, a co nie dla muzyki granej, śpiewanej i tańczonej?
 - w jakim tempie śpiewano, grano, tańczono?
 - jak i z kim się śpiewa, gra, tańczy?
- 11. Obserwacja zachowań gestycznych:**
- jakie gesty towarzyszą wykonaniom muzycznym lub tanecznym?
 - jakie są zależności formy zdobnictwa od techniki śpiewu, gry i tańca?
 - jakie ugrupowania występują podczas wykonań zespołowych?
 - jakie zależności występują między ugrupowaniem zespołu a strukturą społeczną?
 - jakie są charakterystyczne zachowania liderów zespołów?
 - jakie są zależności pomiędzy zachowaniem wykonawcy a doświadczeniem występów publicznych?

12. Zapis muzyczny:

- czy muzyka bywa przez wykonawców notowana?
- jakie są formy notacji muzycznej?
- kiedy korzysta się z muzyki „zapisanej”?

13. Pokoleniowe zróżnicowanie repertuaru:

- jaki repertuar możemy nazwać „starym”?
- jaki repertuar wykonywali rodzice?
- jaki repertuar wykonywano w czasach młodości informatora?
- co wykonywano po wojnie?
- co wykonuje się obecnie?

14. Motywacje:

- dlaczego gra się, śpiewa, tańczy?

15. Mecenas muzyczny:

- kto pomaga śpiewać, grać i tańczyć (szkoły, samorządy, kościoły)?
- jakie zespoły funkcjonują na badanym terenie?
- skąd pochodzą pieniądze na działalność?
- jakie są organizowane przeglądy i konkursy?
- jakie są okazje do występów?
- skąd pochodzą i jakie wykształcenie posiadają instruktorzy zespołów?
- skąd czerpie się repertuar?
- czy ktoś z zewnątrz wpływa na repertuar?

16. Zależności płci:

- jakie są związki między płcią wykonawcy a jego aktywnością muzyczną?
- jakie są związki między płcią wykonawcy a jego repertuarem?
- jaka jest rola płci w obrzędzie?
- jaka jest rola płci w tańcu?

17. Kategorie wyrazowe:

- jak informator może określić charakter repertuaru?
- czy można stosować inne określenia?

18. Terminologia muzyczna, zasady muzyki:

- jakie są zasady tworzenia innych głosów, akompaniamentu?
- jakie są nazwy innych głosów?
- jakie są nazwy części instrumentów?
- na jakie części można podzielić repertuar?
- na jakie części można podzielić poszczególne pieśni, melodie, tańce?
- jak się tworzy własne pieśni, melodie?
- co to znaczy ładnie (brzydko) śpiewać, grać, tańczyć?
- co to znaczy dobrze (źle) śpiewać, grać, tańczyć?

Aneks 2

FRAGMENTY WYBRANYCH WYWIADÓW TERENOWYCH

Wywiad z Janem Dubickim

ur. 1959 w Ławariszkach, zam. w Ławariszkach, rej. wileński

Wszystkie takie starsze osoby to były prowadzące, to znaczy takie, co prowadziły wesela, ściśle to były akordeonisty... Raniej, ot z tych słów moich muzykantów, starszych, którzy dawniej grali, mówili, że takich problemów nie było, w ogóle znaczy się na tych terenach, gdzie ściśle zamieszkują Polacy, i teraz było więcej konkretnie po polsku, wesela odbywały się w polskim stylu. Znaczy się muzyka była cała: polka, walc, fokstroty, stare melodie polskie ludowe, ale coś litewskiego to nie. Oni mówili, że problemów nie było w tem graniu, mniej znali tego repertuaru niż teraz trzeba znać. Bo teraz przyjeżdżasz na przykład na wesela, zakazują w rosyjskim stylu grać, Polacy też. Tu wziąć Ławariszki, gdzie ja mieszkam, a wziąć Michuny, to nie, że na weselach zakazują więcej melodie rosyjskie – korobuszką i różne, bo chyba kiedyś Polacy pobierali dużo tej muzyki rosyjskiej (...).

Nu jeżeli Litwini popadają się na weselach, to też chcą takie swoje ludowe (...). Bywa, że taki konflikt niewielki, że dawajcie tylko po litewsku, ale jest przeważnie więcej ludzi Polaków i ja mówię, że musi być czasem po polsku. Wie, że czasem przyjeżdżasz na wesela i na samym weselu robi się dzielenie – po jednej stronie siedzą Litwini, po drugiej siadają Polacy. Wykonujesz "o dla Polaków, to Litwinom nie podoba się, oni nawet nie chcą słuchać. Kiedy my gramy swoje, oni mogą się w jednym kącie, "o tam, i zaczynają swoje ludowe piosenki, jakby tu nas nie słyszał, wykonują tam litewskie. A ja to liczę, że to nacjonalistyczne wystąpienie. Oni nie chcą słuchać, że tu są Polacy, że mieszkają. Ale ja znam i po litewsku. Mogę zagrać, choć teraz. Krakowiaka – byli takie wypadki, że zakazywali krakowiaka. No to była osoba taka lat czterdziestu, ona tańczyła i dzieci, bo było to w jednej rodzinie, o zamawiali krakowiaka i oni umieli ten taniec tańczyć. Było zobaczyć to ślicznie, że to prawdziwie tańczą jak trzeba tańczyć krakowiaka.

W tych wsiach mówi się dużo po białorusku, ale nic to, że białoruski, to jest taka prosta mowa. Na przykład „Kasił Jaś kaniuszynu”, „Ty skazała paniedzielek”. No, białoruskich tu dużo śpiewają. I kiedyś, kiedy tu nie było granicy, a tu do granicy 6 kilometrów (...). I tu nas Białorusini, jakie tam Białorusini, Polacy takie same, jak tutaj i po prostu tam u nich nie ma tych Polaków muzykantów i oni lubili nas zapraszać. I kiedy my przyjeżdżali i kiedy my swoją polską mowę tam słyszeli, bo tam po polsku gadają tylko starsze ludzie i nam mile tam było grać. Oni tak siedzą i tylko słuchają ta mowa, płaczą, łzy leją się, bo my słyszymy swój polski język. Po prostu szkoda tych ludzi, których rozłancza ta granica, chociaż widzisz, że

ludzie takie same, jak i my. Są nawet takie wsie, że Białoruś, a parafia bujwizka. Ale już teraz zamurowali, przekopali, psów uczo – już teraz granica.

Wywiad z Julią Mieczkowską

ur. 1915 w Gowsztanach, zam. w Gowsztanach, rej. wileński

– **Krakowiak tak najbardziej popularny był?**

– Krakowiak najbardziej, zatem że polka iny nie umie tańczyć, iny umie, iny i nie chce polki tańczyć – czy walca tam, bo i walc bardzo w modzie był. Tańczyli i polki, tańczyli, ale nie każdy. A już jak takie wo śpiewy, to zbierają się u nas tutaj wo, moja córka jeszcze była, to się zbierają dwadzieścia – dziesięć dziewczyn, dziesięć chłopców. Ojej, tamty drugi koniec u mnie jest ...

– **Tutaj w domu?**

– Tutaj w domu, drugi koniec jest, czysty taki. Zajęty, skład u mnie liczy się. Ale wtedy była jeszcze córka, było czyściej, no to tam zbierali się. No to przychodzi muzykant, zapraszają już muzykantów.

– **A skąd przychodził muzykant?**

– Nu, z drugiej wioski przychodził. Z Tabiszek przychodził, z Niemenczyna. Wieliczki takie byli, teraz już oni stare, o.

– **W Sużanach jest jeszcze Wieliczko Longin – on akordeonista.**

– Może być.

– **Tak, to z tych Wieliczków?**

– To z tych. To młoda już, teraz ta stara już, a to ich musi byli dzieci, młodzianki takie. No i tu, i w Niemenczynie jest Wieliczki. Też, też on grał, ale już on umarszy, nie ma już teraz jego, tego, co tak grał u nas.

– **I zapraszali muzykantów?**

– Zapraszali, nu, nu, kulizanki, kuledzy i kuliguwali bardzo. Teraz ja patrza, to nie, u nas wszystkie stare i młodych już ni ma.

– **A młode już nie umieją tak zatańczyć?**

– I ... no ..., już ni tak, oni tam, o, już takie więcej takie, o, chodzi wo tak wo...

– **A jak teraz w maju była pani na weselu, to jeszcze ktoś tańczył takie poleczki?**

– Ze starszych takich to wychodzili i tańczyli po swojemu.

– **A co tańczyli?**

– Nu, walca, potem krakowiaka. Krakowiak był bardzo w modzie, bardzo, to ...

– **Ale to kiedyś ...**

– Tak, jak kiedyś, to i teraz, wo ...

– **A teraz, w maju, to też krakowiaka tańczyli?**

– To też, jak już zbierają się, wo, nie to w starszym wieku, które umijo, jest i starszych.

– **A muzykant umie zagrać teraz, na weselu?**

– Ja nie mam skrzypki, ja grała na skrzypcach ...

– **Jak na weselu pani była, to tam umieli zagrać krakowiaka?**

– Umijo grać, umiejo. Tam stary muzykant, szes'dz'ies'ont lat.

– **A jak on się nazywał? Kto to był?**

– To z ichnej strony, tam tam, ja, ta ichne dalekie. Ja tam nazwiska jego nie wiem, ale już

siewiutki i tysy. I był młody jeden. To był akordeonista – to był młody, a skrzypacz to był w starszym wieku, bo i na skrzypkach teraz mało kto gra.

– **No tak. Akordeonista i skrzypacz, tak?**

– Aha. Nu wo to był w maju wesele. A wo teraz to i nie wiem jeszcze, bo córka z żeńcem poichawszy i tuo oni wczuora tylko powrócili. To dzisiaj wo przyjadu tu. Oni codziennie przyjeżdżaju tutaj. Pomagać mnie, podać ... I tutaj pracowałam żesz s'iedemdz'es'ont lat w kałchoz'e. To taki Łasiuski, żal tak bierze mnie, taka przeżyc'a mam. Pieniendzy nie mam. U mnie czterdz'es'cie cztery tys'ency pieniendzy moich jest w kałchoz'e, a kałchoz nawalits'a. Nu to on: a co ja dam żrebaka, ... żrebaka dasz, a co mnie z tego żrebaka (cd. dyskusji o żrebaku).

– Szczęść dzieci miałam – cztery córki, dwa syny – i z'emia. Nie chciałam, a oni: Bierz, mama, bierz. Dwanas'c'e hektary; i trzy hektary jest tam, nazywajon'sia błuoty, to tamte i nie wz'ente jeszcze. A tu bierz. No i wz'elam. Tu wo składz'ik syna postawiony jednego. Tu oni sami ruzdzielili tych dwanas'c'ie hektary maju. Czuc', nie po dwa hektary ... z'emi wz'ewszy. Nu i sad ...

– **Ale tak o tańcach. Czy mogłaby nam pani opowiedzieć, jak wyglądał ten krakowiak? Jak go tańczono?**

– Nu jak tańczono? Wo tak zebrawszys'a – stojo, stojo, ile jest – może dwadz'es'c'a czy trzydz'es'c'a, czterdz'es'c'a osób. Tam cała s'c'ana taka. One po parze, po parze ...

– **Czy ktoś krzyczał: Krakowiaka?**

– Nu ...

– **A kto to mówił?**

– Nu tak, które lubio tak ...

– **Po prostu z ludzi?**

– Tak i to widz'i, jeden tanczy i taki – umie tancy, a drugi nie umie tanców. Nu to ona krakowiak – ten to nie trzeba dużo uczy's'a jego ... izwiesny (śpiewa):

Krakowiaczek ci ja,
W Krakowie mnie rodz'i,
W jednej koszulece,
całe życie chodz'i.

Pies'ni takie ... wo takie pies'ni rozmaite podebrane do tego krakowiaka ... bierze dziewczynka z chłopcem ... nu, panienki już ...

– **A kto śpiewał taką piosenkę?**

– Wszystkie! Jeden zaczyna, kto umie, te chtëre umie – nie umie, pomaga. Nu to chodzo było wtedy dużo. Nu i za rency biorous'a, i ido tam i nazad i pies'ni s'piewajo.

– **Jak idą, wężykiem?**

– Stojo wszystkie rzędem. Dz'ewczynki, a tu chłopcy.

– **Naprzeciwko siebie?**

– Naprzec'iwsko s'ebie, wo tak. Jak teraz, wo. (Ty chłopiec, a ja dziewczynka). Nu i wot stoim. A tu już pierwsze ido i s'piewajo, jakie kto chce pies'ni; majo, umiejo. Kto umie, to rozmaite, tam już niwiadoma. Bierzy za renka i idz'i, a te s'piewajo. Tam i nazad. I wiesz, póki chodzi.

– **To chłopiec podchodzi do dziewczyny i bierze za rękę i idzie ...**

– Tak, tak. Wo jak my z tobą i (śpiew z przytupami):

Krakowiaczek ci ja ...

I wo. I te ni ido tak, żeby to chodz'ili, ale wo takeż podbiwajo jeszcze, nogami.

– **Przytupują?**

– Przytupujo? żeby taki byłoby znaczy ... słuch. Nu i ten w te przeszli, staneli tam. Wtedy w druga idzie. I drugie pies'ni.

– **A pamięta pani jakieś jeszcze piosenki?**

– A potem było jeszcze tak. Łapani takie. Wot chodzo i s'piewajo też pies'ni. I chodzo. Nu i wot już on bendz'i łapac'.

– **A wszystkie dziewczyny siedzą czy stoją?**

– Siedzo wszystkie ... stojo wszystkie w rzędz'e, po dwadzies'c'a ludz'i. Tylko latac' można. Wtedy za renka, odwitujons'a i chwytajo. Jeden drugiego łapajo. Tak żesz jest dz'ewczynka sprytna taka – nachadu złapi, a druga nie. A chłopiec bywa ... o tak...

– **To chłopiec dziewczynę łapie?**

– Nu, jak przychodz'i; jak wyszli dz'ewczynina chłopca, wot. A potem te stanowions'e, potem chłopiec – dz'ewczynina. Nu i takie pies'ni, tak zabawa była.

– **A to jakoś nazywali taka zabawę? Łapani? Czy jak?**

– Krakowiak. Też krakowiak. Potem drugie tam pies'ni majo, nu to s'edzonc bendo tam s'piewac' albo stojonc. Wymys'lajo. Potem tancujo, tancujo.

– **Cały czas ta sama melodia czy inne?**

– Ta sama. Już te melodji tych pies'niów – ta sama. Nu to wo tak wo. I tak tanczyli.

– **A tylko tak chodzili czy jakoś potem tańczyli inaczej?**

– Potem tanczyli walca, tanczyli polka ...

– **A jeszcze o krakowiaku ... czy chodzili tylko, przytupując czy zaczynali skakać?**

– Nie, to wtedy tylko chodzo, s'piewajo ... i tam, i nazad, i rozwitują się i łapi jeden drugiego jeszcze.

– **Po prostu biegają?**

– Tak ...

– **A muzyka gra wtedy? Jak łapia?**

– Cały czas gra ... to gęsto, to więcej już tak gens'c'ej ...

– **Tak szybciej?**

– Tak przytupywac' można byłoby ...

– **I przytupują?**

– Przytupujo, a już jak łapio, to już nie przytupujo wtedy.

– **Tylko chłopcy przytupywali czy dziewczyny też?**

– A kto chce. Kto umie ... do ... tylko wychodzi. Kiedyś umieli. Śpiewac', tak u nas, o, jedna do Polski, ni żyje już, Lus'a taka, to umarszy już ona; to ona ładnie s'piewała, to my z nio. U nas wszystkie dz'ewczynki s'piewali. Wszystkie. Nie była takiej, która nie s'piewali. Była u nas dzies'en'c', dwanaście dziewczynków w wiosce i wszystkie s'piewali.

– **A jak tam mówi pani, że złapie chłopiec, to co potem?**

– Nu, już potem stanowis'a kulejka tam, gdzie te złapane, a ida druga para ... i do ostatku, aż wszystkie pary. Nu, a jak złapać nie może, jest takie, co bystre, a jest takie, co wałęza prosto – jest takich ludzi, chłopców takich, że on ledwo chodzi, a on chce, a dziewczyny

czyzna prentka, to łapi, jeszcze przeskoczy przez niego, a on chodzi, chodzi i złapać nie może. To już ona i d'as'e potem. Wo tak, to on już nie złapi. Jeżeli bystra, to on ani jak nie złapi. Ona przys'ondz'i, a on przel'eci, ni ma i wszystko ... A tutaj? Cha-cha-cha-cha-cha, jedne s'piewajo, drugie s'miejons'e, ojej, c'ekawie tak było ... nie ma teraz. U nas wo ni ma, ani tanców ... młodych u nas ni ma ...

– **Właśnie, w jakim wieku zaczynali przychodzić? Ile dziewczyna musiała mieć lat?**

– Szesnas'c'e.

– **Młodsze nie?**

– Młodsze nie, nie. Młodsze stali tam na miotle, w konc'e, przy drzwiach ...

– **I przypatrywali się?**

– Nu. I słuchajo ... i pomagajo s'piewac', ale już ona nie miesz s'e tutaj.

– **Nie można ...**

– Nie można, bo jeszcze pastuszka.

– **Ale to rodzice nie pomagali? Bo to zawsze ktoś tam na wieczorynkach siedział ...**

– A nicht tam nie s'edz'ał. Nikogo tam ni była. Zbiorons'a jak wo do mnie, jak córki moje byli – zbiorons'a, popatrza, nu i tak tam bendziesz spac'. Oni latajo to tu, to woda pic' przylatujajo, to podstrajajon' - s'a ... Byli dwa domy takie, najwięcej że puste, gdz'e, bo jeżeli, wo jak teraz żyjem – przyjmuj stół co tu w to natanczysz. A u mnie tam ni żyli ... To trocha przepalisz z'imowo poro, trocha jak ... Każda blisko sobota, nie sobota, to niedziela ...

– **A kto zapraszał muzykanta?**

– Muzykanta to oni od razu już, wo, tego dnia ot chodzi, to na sobota już wiadomo, który przyjedz'e muzykant. Już wiadomo, i chodz'ili. I dz'ewczyny, gdz'e która ma wyjechać, to mówili: ja ni benda, mu druga mówi: to ja benda i zbieraj's'en i więcej, i mniej, i dużo ... W sobota, w niedziela, roczne święto; świątkowali. Ni to że tak, jak teraz tam jeden dzien'. A to cztery dni – środa to największa święta.

– **A na Wielkanoc, Boże Narodzenie – tylko młodzież tańczyła czy były też jakieś tańce dla starszych?**

– Tak było i ze starszych. Czasem przychodz'ili i żonata.

– **A co oni tańczyli? To samo?**

– To samo ...

– **Czy takiego krakowiaka na trzy punkty tańczono tutaj?**

– Nie, tam tańczyli tylko ... o, wszystkie stojo, o, i s'piewajo: Krakowiaczek ci ja ...

– **Ale był taki może krakowiak, że trzy razy zmieniano ruchy – raz chodzono, raz przytupnięto, a raz tak, jak polkę?**

– Nie. Już jak pol'ka, to pol'ka, a jak już ...

– **I ktoś mówił: polka?**

– Pol'ka to już pol'ka, ktoś ... Muzykant zagrał pol'ka, i poszli wszystkie tan'czyc'...

– **A to było tak, że ktoś krzyczał: polka i że muzykant zagrał polkę i już wszyscy wiedzieli, co tańczyć?**

– Nie. Bywa takie zanudy to on i nie powie, co on chce. A drugi taki odważny, on wleci to walca, to krakowiaka, to mazurki takie tańczyli – nazwa: mazurek.

– **Pamięta pani, jak taki mazurek wyglądał?**

– Nu to tam to już młode takie, najmłodsze.

– **A starsi nie tańczyli tego?**

– Tanczyli, które takie młody i bystry. A tu jest i takie młode ... polka i to on, nie tylko taka chodzona pol'ka, a jeżeli skakać, to ...

– **A jak chodzona polka wyglądała?**

– Ona nie tak bojko już, p^oomalej.

– **A jak trzymało się?**

– Nu jak. Za ramiona – wu tak wo ... I ch^oodzili wo tak, jak walca ... dwa razy tak, dwa razy tak i dwa razy w bok ... Jak grajo, to już wiadomo ... I wychodzili ładnie. I tak, jak gra: prendzej to prendzej ...

– **To muzykant zmieniał tempo?**

– Zmieniał ... i bywa naumyślnie i wtedy wo tak, mocniej ...

– **I podskakiwać trzeba ...**

– Nie, to na śmiech robione ... A tak, krakowiak – to bierzesz za renke i wo (śpiewa):

Krakowiaczek ci ja,
W Krakowie nie rodzi ... (o, zapomniła)
W jednej koszulece
da i na tancy chodzi.

Nu ido, ido, tak na rency. Wtedy przejdō – tam już nie ma, wtedy bierzy za druga renka. Wtedy tu już stanowiska – zaczyna druga para. I o tak. A potem bywa łapanka. Łapajo jeden drugiego, naokoło chwytajo. I muzykant gra, podgriwa tak i lec'ec' dobrze (...).

– **A czy był jeden rodzaj polki, czy była też bystra, wolniejsza?**

– Tak, byli, że drobnie skaczo i kręcos'e nie wiadomo, jak ...

– **I szybko, szybko ...**

– Tak, a jest, że tak tylko.

– **A kroczyki takie same zawsze były? Tak samo się nogi stawiało?**

– Tak samo, tylko gensto.

– **I tak, jak pani pokazała: dwa do przodu, dwa do tyłu, w bok, tylko szybciej?**

– Tak, a krakowiak to już tak, wo gdzie ido (śpiewa):

Krakowiaczek ci ja
W Krakowie nie rodzi
w jednej koszulece
do kos'c'ola chodzi.

i w druga strona i znowu tak samo. Niektóra to tak tylko ido i s'piewajo. Tylko tak.

– **A czy mógł chłopak w krakowiaku i w polce coś robić, skakać czy przyklęknąć?**

– Bywa, ktōren taki, wo idzie krakowiakiem, wo z jo idz'e:

Krakowiaczek ci ja
W Krakowie nie rodzi. (klęk)

na kol'ana przykl'ękni. I tak wych^oodzi u niego, tak wychodzi. Ładnie tak wychodzi.

– **Ale jakoś tak na jedną nogę?**

– Na jedna. Takie bystre oni. Wo, jak tak s'piewasz – pokazuje ten s'piew, jak przykl'en-kac' „Krakowiaczek” (klęk po dwóch wersach, akcent). Wo i znowuż tak. I bywa obydwā, a bywa tylko chłopiec przyklęka, a bywa i dziewczyna.

– **I dziewczyna?!**

– I dziewczyna. Cała para.

– **Dziewczyna na jedno przykleka?**

– Tak samo, na jedna, nu, bardzo ładnie. I tak, jak w jedna ta i złożywyszys'a, o tak ładnie patrzys'a.

– **Jak szli, to trzymali się za ręce, tak?**

Krakowiaczek ci ja
W Krakowie nie rodzi (klek)
w jednej koszulece
do kos'c'ota chodzi. (klek)

– I tak, jak już kl'enkajo, to tak w jedna minuta, tak.

– **A skąd oni wiedzieli kiedy? Muzyka?**

– Muzyka, i takiesz w każda sobota, niedziela tancy. Nie było soboty, niedzieli, żeby nie byłoby gdzie tanców. Tancy i tancy, i tancy.

– **A czy w krakowiaku chłopak mógł nogę wyrzucać w bok?**

– A jak chto umiał, aby tylko pod muzyka, żeby nie pobuntować, żeby ładnie było.

– **A jak chodzili, to co dziewczyna z drugą ręką robiła? Czy za spódnice trzymała, czy na pas?**

– A nigdzie. Jedna tak, ina tak, a ina tak.

– **A chłopak rękę w górze trzymał?**

– Może tak. Iny macha.

– **A tutaj się nie chwycił, tylko w górze?**

– Nie, w górze.

– **A dziewczyna tak nie robiła?**

– Która jak.

– **A pani jak robiła?**

– A ja, to ja byłam bystra. Teraz to "o ja.

– **Jak pani trzymała ręce?**

– Ja tak. "o.

– **A za spódnice czasami też?**

– A jak już p'odchodz'i czas, to izuc'isz, i znów tak, bo to muzyka podpowiada, jak trzymać. Czy trzymać zawsze tak. I nogi przebierać też pod muzyka. Nu, wszystkie jak ido, i wszystkie umijo tak, to tak pięknie. Tyko fala tak. I już ni ma. I jest. Tu ni ma, tu jest. Os'miu, dzies'enc'u tancujo. Pien'c' par tak. Nu a polka jak polka.

– **I wszyscy tak po kole?**

– Nu.

– **My spróbujemy zatańczyć polkę, a pani powie, czy podobnie. Czy dobrze trzymamy? Tu, za plecy?**

– Tak, tu. I tak możesz, i tu (tańczy i śpiewa na melodie):

Krakowiaczek ci ja
W Krakowie nie rodzi
w jednej koszulece

do kos'c'ola chodzi.

Tra la la la la la...

- **Czy tylko w polce tak było, że partner tam trzymał?**
- Dz'es'en'c' par idz'e. Jak tam kto chce. Iny tak, a iny objewszys'a, wo. I tak. Jak kto chciał. To nie tak, że wszystkie jednakowo, nu. Jeden tam, drugi tam. Jeden tak tancuji, drugi tak. Tylko, wo, jak bojko tancujo, gensto już, pol'ka, to ...
- **Więcej obrotów, kręcili się?**
- Tak (odgłosy tańca).
- **W jedną i w drugą stronę czy tylko w jedną?**
- Tylko w jedną. W jedna krencili s'a. A jak już nie tanczo, kto jedna tanczo, dwóch, to oni już w jedna strona i w druga strona. A jak już wychodzo pien'c' par – dz'es'en'c' ludzi, to ni ma gdzie tanczyc'.
- **I każdy, gdzie chciał, chodził? Nie ma tak, że po kole wszyscy?**
- No, no, no, gdzie chco. Każdy po swojemu tanczy.
- **A oprócz tempa, czy się różniła czymś ta bystra polka od tej wolnej polki?**
- Nu to różniła s'e.
- **A czym?**
- Nu, tu że gensto skaczo, wysoko. A tu rzadko i nie podskakiwali.
- **A w walcu jak to wyglądało?**
- W walcu to tak (tańczy).
- **Zwykły taki krok walczyka?**
- Ano tak, cały czas.
- **A tak się trzymało?**
- Tak.
- **A jak jeszcze można było trzymać?**
- O tak wo. I tak, jak kto chciał.
- **A oddzielnie można było, żeby dziewczyna zabrała rękę?**
- Nie. Jak we dwóch, to już we dwóch.
- **A czy obrócić można było pannę?**
- A to gensto. Jak w polce, to ojej, ojej. To tanczo, tanczo. Tu przekrenc' i sie dziewczynka. Tu chłopiec nie, a dziewczynka tylko. Tylko wo tancujo i w góro, ona przekrenc'ita s'e i tancujo.
- **A czy chłopak mógł w kolano uderzyć, czy wyskoczyć?**
- Nie.
- **A dziewczyna obchodziła dookoła chłopca?**
- Nie. Obrót ona tylko. A on tylko klenkał. Muzyka tak gra. To on troche tak przystanowi s'e, puści jej i znów wz'eli s'e ...
- **Czyli jak on przyklekał, to puszczały ręce, a potem dalej?**
- Tak, bo to muzyka tak grała ... i potem dalej.
- **Puszczali tylko na moment?**
- Tak i dalij, już potem zbuntuji s'e i buntuji wszystkich.
- **A jak tak razem szli, to mógł ją trzymać dalej tak?**
- Tak, mógł. Niekoniecznie ręka puskać, można tak, jeden trzyma, a iny pus'ci.
- **A jak wygodniej było? Jak pani tańczyła?**
- Puścić renka.

- **A jak razem kłękali, to się chyba trzymali?**
- Nu tak, i wtedy trzymali, ale najczęściej chłopcy kl'enkali. Dz'ewczynki mało chtóra, tylko takie chtóra takie "o, takie "o, to już wtedy te.
- **A czy dziewczyny krzyczały coś, czy piszczały?**
- Nu to pies'ni tylko jakies'...
- **A nie robiły tak: uuu?**
- Nu to robili tak i chłopcy, i dz'ewczynki. A głosy takie ... Chtóra ma, chtóra s'piewa, to tak i poprowadz'i taki głos: wu-wu. Tylko na sto razy i okreći s'e i ojej, ojej ...
- **A jak mazurka wyglądała, ta, co pani mówiła?**
- N"o mazurka to już pokazać trudniej. Walc już, polka to już oni takie ...
- **Czy polkę teraz podobnie się tańczy, jak wtedy?**
- Teraz jak wo gdz'e na weselu bywałam, te starsze wszystkie i młode, to zwyczajnie: polka jak polka.
- **A mazurka, taka bystra była czy raczej taka wolna?**
- Byli kil'ka ich. I bystre byli, i rzadziej, i za rence pobrawszys'a skakali i jak chto.
- **To dużo było tych mazurek?**
- Nu, byli takie, sami od siebie wymys'lali, prosto – tancując.
- **A może tańczyli jeszcze np. kadryle, padespańce?**
- Kadryl'i tanczyli. Te, też, ja już nie tanczyła ...
- **A kadryla, padespaca tańczono?**
- Tanczono. Toż to zbierajons'a dużo ...
- **A ile części taki kadryl miał?**
- Tak czens'c', jak tam czens'c', tak jak i pol'ki czens'c'. Jak dłużej tanczo, to konczy s'e ten sztrof, zaczyna i znouw. Ni to, że jeden sztrof taki, drugi taki, nie. Oni jednakowo, tak jak i walc. On jednakowo żesz. Nu albo krakowiak – jednakowo s'piewajo, on gra. Konczy ten sztrof, zaczyna i znów. Melodia ta sama.
- **A jaki był krok do tego kadryla, pani pamięta? Czy to się tańczyło na cztery pary, czy mogło tańczyć, ile chciało?**
- Ile chco, tyle tancujo.
- **A pamięta pani ten krok?**
- Jeden umie tanczyć to, a drugi nie umie, to on s'edz'i, nie tanczy. Wo krakowiaka to już ...
- **I zawsze tak było, że to chłopcy dziewczyny zapraszali?**
- Nu. I brali tak kapela – skrzypka i harmoszka. Była. Więcej tam nic nie była. Tam ni trąbów tam nijakich u nas ni była. Tylko cymbały byli, na cymbałach grał jeden chłopiec.
- **To pani miała tak z szesnaście lat, jak pani zaczęła chodzić na wieczorynki?**
- Tak.
- **To było gdzieś tam w trzydziestych latach. To wtedy walc czy polka to były stare czy nowe tańce?**
- Te oni, od wieków takie same oni. Od wieków, jak ja pamiętam.
- **A krakowiak?**
- I krakowiak. Pamiętam, malutka byłam, patrzyłam i potem ja tańczyłam.
- **A kadryl?**
- A kadryl to mało chto tanczył, bo to trzeba bardzo bystros'c'i.
- **To był szybki taniec?**

- Nu, szybki. Nu to tam, to już mało kto i tanczył ich.
- **A padespan czy padespaniec?**
- Nu, nazywalis'a to też. Jeden tak wymyśla pod swojej głowy tancy, drugi może i po prawidłowo tancy. Wo tak.
- **Ale to też były stare tańce czy nowe?**
- Też stare.
- **A tango tańczono?**
- Tanczono.
- **A to był też stary taniec czy nowy?**
- Też stary. Stary. Wszystkie takie tancy byli, które wo, które tam. I my, i moje babcie tanczyli, to już oni wszystkie takie wo, stare.
- **Pamiętam, że pani nam śpiewała taką melodię do zabawy, ja ją zaśpiewam:**

A w Gowsztanach jako w mieście
zebrało się panien dwieście,
wszystkie chodzą dookoła,
wszystkie družni i wesoła.
A po środku para stoi,
Muzykanci, ślicznie grajć'e,
A wy tanczyc' zaczynajć'e.

To o jak zbierajons'e tanczyc', to tak s'piewajo. Wo to s'piewajo.

- **Jak tylko przyjdą?**
- Nu jak przyjdo i przyszedzsy. Nu to i znowuz zbierajons'e i s'piewajo „A wy tanczyc' zaczynajcie”. Muzyka gra i wtedy już.
- **Tu są słowa: jedna para w środku stoi. To kto to był? Wybierali czy sami stawali, kto najodważniejszy czy kto umiał?**
- Najodważniejszy ..., chto umie ..., i później, jak chodzili, to tak chodzo, a potem para ta wez' mi i już tego, już nie chodzo tak, a na"około. I wtedy ta para już wspominajo, że ta para na środku stoi, do każdego oczka stroi. I mrugajo tam do każdego, s'miejos'a, żartujo.
- **Oni tylko chodzili, czy też zaczęli coś tańczyć?**
- Potem wszyscy p'o k"olejce. Pukol'ejne, pukol'ejne, każda para, tak.
- **I co wtedy tańczyli? Krakowiaczka czy poleczkę?**
- No już krakowiak najwięcej, ale potem ... A polka to już najwięcej tylko tak już wtedy tanczo.
- **Czy była jakaś taka zasada, że pierwszy taniec to krakowiak, czy nieważne który?**
- Nie, kiedy oni, kiedy kto wystąpił i zechc'iał ...
- **Pierwsze to było tylko to, że się śpiewało „A w Gowsztanach”..., a poza tym nie było ważne...**
- Tak, tak ... tak toz tylko jedna pies'nia, a żesz tych pies'niów nie wiadomo wiel'a, rozmaite pies'ni, kto jaka umiał, taka s'piewał. Za rency wz'eli s'e, już kto to zaczął taka pies'nia, już pomagajo. Drugi poszedł, tam już druga pies'nia. Tych pies'niów to niewiadoma wiela.
- **A czy były jakieś inne zabawy? Może pani pamięta? Do melodii jakichś, że coś tam trzeba było skakać?**

- Skakać nu to była ... jak oni nazywali ... Wiszni szczypać, wo. To już stanowi s'e para, nu i to chłopiec, dziewczyna bywa. Podskakuj, całuj s'a.
- **A to się wygrywało, przegrywało? Na czym to polegało?**
- Nu to drugi to kilka razy skoczy i nie pocałuj dz'ewczyna... s'miejo s'e.
- **A dziewczyna gdzie stała?**
- Na zydelku jakim.
- **I chodzi o to, żeby ją pocałować?**
- Tak.
- **A ona nie pozwala ...**
- Nie, ona i nic nie robi. Ona stoi już. Ale on, kiedy on nie może ... Jeden to bystry. On nie stanie na ten zydel – podskoczy, pocałuj. A drugi podskoczy, to zawali s'a.
- **A dziewczyna nic nie robi, tylko stoi. Nie przeszkadza?**
- Nie przeszkadza.
- **Ale to do muzyki nie było ...**
- Gra muzyka. Muzyka tam specjalna wymys'loną jaka pies'nia. Mniej więcej taka, żeby to ona była tam taka wesola.
- **A coś s'piewali do tej zabawy wiśni szczypać?**
- To też więcej pieśni – jeden taka, drugi taka, trzeci taka.
- **Ale to tak śpiewali sobie, żeby śpiewać? Nie było specjalnej?**
- Nie było specjalnej.
- **A jak któryś pocałował, to co? Następna panna stawiała?**
- Nu to już druga para, tak. Dziwczynki stanowią s'a, chłopcy stanowią s'a.
- **I dziewczyny podskakują wtedy?**
- Podskakuj. S'miech, toż śmiech, żeby było s'miesznie.
- **A czy zna pani taką zabawę jaszczur, jaszczur?**
- Tego, to najwięcej weselna.
- **Ale pamięta pani taką zabawę?**
- Nu to tak już s'piewali, najwięcej s'piewali jak ubierali. Jak młodej ubierają, to rozmaite takie ... Chto jak umie – jedne króć'utkie, kilka słów ... jak ubierają młodej ...
- **A kto ubierał młodą?**
- Asystentki i swac'a.
- **Jeszcze mam takie pytanie: czy pani zna taką polkę rekuzowana polka?**
- Byli takie kiedyś, dawniejsze.
- **Ale na czym polega rekuzowana polka?**
- Tak ot ina znaczy przychodz'i, gra muzyka pol'ka. Przychodzi chłopiec, kłania s'e. Ona nie poszła.
- **A co on wtedy robi?**
- No zawrócił s'e wtedy i odszedł. Nu a potem znowuż chłopcy tak samo. To dziewczyna s'edz'i. Nu to jeden przychodzi, drugi przychodzi.
- **Ona siedzi na środku czy ze wszystkimi?**
- Nie, oddzielnie. Jakaś taboretka czy krzesła postawią. Druga, potem trzecia. Wiesz, więcej s'miechu żeby było.
- **To chodzi o to, że one podchodzą albo oni i się kłaniają, a ona tam sobie wybiera, kogo będzie uważać.**

- Kogo zechce, tego wybierze ...
- **A jak wybierze, to co?**
- Nu już wtedy ido tanczyc'. Oni ido tanczyc' i wszystkie wtedy ido tanczyc'.
- **Czy to jest jakiś specjalny krok czy normalna polka?**
- Normalna.
- **A rekurowana to dlatego, że odmawia?**
- Tak, to już nazwa taka jej, nazywas'a to już polka taka.
- **A to ktoś zamawiał tę polkę rekurowaną?**
- To tam nu, to chłopcy, to podpowie chłopcom dz'ewczyyny: Zróbc'e taka, nu żeby więcej s'miechu tam była. Cha, cha. Druga dz'ewczyyna tak wybiera, wybiera, przejdzie i naumys'nie tak wybierzy. A drugi chłopiec aż ostatnia wez'mie.
- **A nie bywało tak, że np. w ogóle nie wybrała?**
- Nie, nie była tak. Już wez'mie.
- **A jeszcze jakieś takie gry dla śmiechu?**
- Nie, takie"o byli, takie grali. Kiedyś była, teraz to już tak nie ma.
- **A kiedy, może pani pamięta, ostatni raz taka zabawa była?**
- To, zabawa ... ja chodziłam, jeszcze niezamężna byłam, to chodziłam – tan'czyli. A potem wyszłam za mąż, już ja nie chodziłam.
- **Bo już mężatki nie chodziły?**
- Tak czemu, szedli chłóre, ale u nas nie było kiedy, bo gospodarka była wielka. (Tu opowieść o ziemi, kołchozie i koniach).
- **Czy muzykanci grali takie pieśni?**
- Grali, grali ... Taki był Bitow, mój stryj to grał na skrzypcach, a on grał na cymbałach. To oni założywyszys'a chodz'ili po tancach, zabierali na tancy do Mielin, do Ragun. Zimowo poro w sankach zabierali po wioskach. Nu, to on, to Bitow, tam gdzie Łazaryszki, tam ja teraz nie wiem, czy oni żyjo czy oni nie żyjo. Do Polski musi wyjechałszy. A kiedys' ze stryjem oni grali. Na weseli, gdzie jaka wesela, to już ich proszo.
- **A jakoś dla muzykantów płacili?**
- Nikt nie płacił. Sami szedli. Poproszo i ido. Nie trzeba było płacić.
- **Tak dla przyjemności grali?**
- Nu i grali – du dnia. Potem patrzaj i w subota zbierajo s'a, potem poproszoi w niedz'ela zbierajo s'a.
- **A długo w nocy bawili się?**
- Nu, aż s'wiatło zrobis'a. Tu chto niektóre ido raniej, cho póź'niej. Wszystko jedno, że nie mogo rozejs'c' s'a.
- **A co na koniec tańczyli? Było coś, co tańczyli na koniec i rozchodzili się?**
- Nie, nu, które przyjedzie, nu to oni, przede dniem wyjeżdżajo.
- **A co było tańczone na koniec zabawy?**
- Nu wszystko, do konca. Jak kto chce, tak tancujo, s'piewajo, tak, jak tam chto zaprowadz'i. Jest takie, że on nie powie nie grać co, a drugie, że jest takie bardzo... Tu z Niemenczyyna byli takie Wieliczki, tu oni, ojoj, już takie i te tancy umieli i pies'ni umieli, to powiedzo i śpiewajo. I krakowiaki tam ...
- **A czy pani bywała na weselach u Litwinów?**
- U nas, jak ja była dz'ewczyyno, tak tu była Polska. Ja nie słyszałam rozmowy po litewsku.

- *A do Białorusinów, tam, gdzie po prostemu się mówi?*
- *Po prostemu to tak, i przyjeżdżali, i wesela robili, i śpiewali.*
- *Ale to były inne śpiewy?*
- *Takie same pies'ni i tam drugie, ale tylko po białorusku.*
- *A jakieś tańce oni inne umieli?*
- *Tak samo. Tak samo walc, tak samo polka. Polka gdzie nie była ... W Białarusi, czy tu ... (uwagi o stroju).*
- *A z tancerzy to jeszcze kogoś pani może powiedzieć?*
- *Ni ma już, poumierawszy.*
- *A z muzykantów?*
- *Ni ma. Dawno tu takie byli, ni ma już. Wieliczka był w Niemenczynie – umar już. Z tego wieku. Teraz to jest ich dzieci grajo, ale nie wiem, gdzie. Tu, w Gowsztanach to ja najstarsza.*

Wywiad z Jadwigą Naruszewicz

ur. 1920 w Gowsztanach, zam. w Gowsztanach, rej. wileński

- *O zabawach może coś Pani powie?*
- *Nu zbierajom s'e dziewczynków tam tych dużo, chłopaków było dużo i tańczo, grajo muzykanci. Baraban taki i skóro oc'agniety i dzwonki ... tak jak przetaczek. Nu i bije, to wybija. Renko wybiwa, pod takt muzyki. I muzykanci bardzo ładnie grali u nas. Było bardzo dużo w wiosce muzykantów. I na skrzypcach grali, i na harmonii. Zwykła harmoszka taka.*
- *Na cymbałach też grali?*
- *Na cymbałach grał mego szwagra brat. Zginął biedny, tu w czasach wojny zabili jegu. No, to grajo, tanczo, tanczo. No już potanczyli, zmenczyli's'a. A teraz, mówi, zbieramy fanty.*
- *A kto zwykle tak mówił?*
- *To był u nas taki jeden chłopiec, on prowadził ta zabawa.*
- *To on prowadził, on mówił jaki taniec?*
- *Tak, tak. A teraz zbieramy fanty – mówi. Jaki bieży, czapka z głowy zdejmuj. Podchodzi do każdego: Dasz jakaś fanta. To dziewczynki – to jakaś szpileczka da, to agrafeczka, to grzebusek. Nabierzy tych fantów dużo. Jak już ich nabierzy pełno, wtenczas wychodź'i, mówi: Nu, a teraz przyjechał – on tak po rusku troche mówił – prijechał sud je woposti, priwioz nowosci! I ta fanta sondzona telefon zbudować. Nu podaji ta fanta. Stanowis'e ten chłopiec czy tam dziewczynka, nu i teraz: Mów, co trzeba do telefonu! – Trzeba słup, żeby przywiez'liby mnie. – A kto ma przywiez'ć? A i on patrzy, patrzy, chtëra tu panienska przypatrzy s'a mu i: O ta panienska. I bierzy sobie za podrenka. I ona już wtedy woła, co trzeba: Lampka trzeba! I tak wszystkich. I taki długi ten telefon zrobio – przez cała mieszkania. A wtedy ten, co prowadzi ta zabawa: A teraz podłączam telefon i wszystkie całujoms'a.*
- *Po kolei?*
- *Każdy z jednym całujoms'a ... A krzycho niektóre: A nie, nie! Trzeba drut podać! I kiedy podadzo słomka, to przez słomka. A różnie wymyślali tak.*
- *A jakie jeszcze fanty były?*
- *Ojej, byli różne takie. Kóteczka śpiewane takie byli (...). Tu wot chodzo dookoła, zbiorą's'e wszystkie. Ido. A teraz fanta sondzona – kóteczka śpiewana. Nu, stojom we s'rodku*

dwóch, w kółeczku ... nie ... chłopak stoi jeden ... A ot ja też już zapomna może, wie, tyle lat przeżyłam. Ona stoi, a oni chodzo dookoła i śpiewają (śpiewa):

A w Gowsztanach jako w mies'c'e
zebrało s'e panien dwies'c'e,
wszystkie chodzo dookoła,
wszystkie drużnie i wesola.
A po środku para stoi,
Do nas wszystkich oczka stroi,
Muzykanci pienknie graj'e,
A wy tanczyc' zaczynaj'e.

Nu i muzykant jak zagra polka! Nu i te poszli tanczyc'. Ta para. Odtan'czy, wtedy następna stanowis'e do s'rodka i też tak samo s'piewajo. To tak natanczą s'a.

– **A następna para sama wychodziła czy ta pierwsza ich wyciągała?**

– Tam naznaczona ch'tóra już. Te przetanczyli, teraz ta para.

– **A kto naznaczał?**

– Nu już ten, chto prowadził. Tak. Ten znowu ta para stanowis'a po s'rodku i znowu jemu s'piewajo: „A w Gowsztanach” ... Jak jaka wioska. Jak u nas – Gowsztany – to w Gowsztanach s'piewajo, a jak w Kabiszkach, to w Kabiszkach, w Paszkun'czach, to w Paszkun'czach, ot jak jaka wieś nazywas'a. Potem jeszcze taka kółeczka s'piewana. Też fanta zasondzona. Kółeczka „Chusteczka haftowana”. Nu to już stoi panienka czy tam chłopak w kółeczku tym, a te naokoło chodzo i s'piewajo – ona s'piewa (tam dz'ewczyna czy chłopiec) i wszystkie s'piewajo (śpiewa):

Mam chusteczka haftowana,
co ma cztery rogi,
Kogo kocham, kogo l'ubia,
s'c'ele mu pod nogi,
Ja cien' kocham, ja cien' lubie,
ja cien' ucałuje
I chusteczka haftowana
tobie podarują.

I kładzie ta chusteczka – jeżeli chłopiec, to jaka ma dziewczynka już sobie upatrzywszy, nu to już wtenczas przed jo. I całuje. I jej wtedy do środeczka. I ona wtedy z to chusteczko tak stoi i jej s'piewanie. Takie byli znaczy kółeczka. (...) A „Przepióreczka” to tak stanowią s'a, też kółeczka taka. Stanowią s'a wszystkie trzymają s'a, a jeden, który ma fanta ... to dwóch, dwóch trzeba i oni s'piewajo tak. W s'rodku tak stają też, a te tutaj po bokach ...

– **Po bokach – w rzędach?**

– Tak, rzędy (...). Razem, mieszane. Dwa rzędy. Te chodzo po s'rodku i tak (śpiewa):

Przepióreczka, moja pani
schowała s'en' w żyto.
A ja za nią jak za panią
z fuzyjką nabitą.

Nu tu dają ręce do widzenia i przepióreczka ucieka, a ten gonis'e za nią. Nu i wtedy tak stanowią s'a, wo tak schodzo, a te naokoło. I to tak – to między tych przelezi, ta przepióreczka, tak ciężko czasem kiedy złapac' jemu. A jak nie złapac', to już spiewają wszystkie:

Niegodny kotek, niegodny,
nie złowi sobie zwierzyny.
Bić kota, dać kotu w skóra,
nie złowi, nie złowi on sobie szczura!

– **A jak złapie, to co?**

– Nu jak złapi, to już wtedy następne ido. I tak póki wszystkie przejdą. To namęczą s'e, spocą s'e. Ojej! S'mieją s'e.

– **A jak na początku o przepióreczce śpiewają, to tak normalnie chodzą czy jakoś tańczą?**

– Te stojo – jeden rząd i drugi, a ta para chodzi w środku. I chodzo z końca w koniec. Normalnie. Chodzo z końca w koniec i s'piewają. I wszystkie s'piewają: i te, co chodzo, i te, co stojo z boków (...).

– **Cały czas te fanty były?**

– Nu fanty i fanty. Te fanty, jak zacznoms'e, to bardzo długo. Potem rekurowana poleczka. Ot, s'edzi panienka (tam, czy chłopiec – już dla niego ta fanta, jeżeli była). A tu swat i swac'a już dobierają jemu jaka żona dobra.

– **A kto był swatem i swacią?**

– Nu któśkolwiek wybierasz'e z tych samych. Dziewczynka tam jaka czy tam chłopiec.

– **Czy to prowadzący mówił: ty będziesz swatem?**

– Ten to już nie, to przeważnie tak te ... Nu ja teraz benda prowadzić' – panienka temu chłopcu. Nu idzi, bierzy panienka i muzykant zagra i on tanczy. Tańczo tam poleczka czy walczyka – tańczo, tańczo. Nu prosza, teraz tutaj jest dobra gospodynia, ładna żona bendziesz miał. A on patrzy, patrzy... (klaszcze). Nie – plaska, nie bierzy. Rekurował tej. To bywa czasem pięć', szes'ć tych dziewczynów przyprowadzi, póki jemu która podoba s'e.

– **To czy muzyka wtedy gra jakoś?**

– Nie. Gra, póki ten tanczy, póki potan'czą. Jak już on potancył, przyprowadził do tego, wtenczas idzi ta swac'a, iszcze jakas' panienka mu prowadz'i. Jak już jemu wpodoba s'e która i on już bierzy jej za żona, nu to wtenczas już wstaje i muzykant zaczyna grać, ale nie dają jemu tanczyć z to młodo. Wtedy ze swac'o musi przetanczyć, a wtedy z młodo.

– **Czyli swat jak bierze jakąś dziewczynę, to z początku tan'czy sam, a potem prowadzi do niego.**

– Tak ... Jeżeli dziewczyna s'edzi, to chłopca prowadzi.

– **I wtedy swacia tańczy z tym chłopcem ...**

– Pamiętam, pamiętam ja, niech ich licho ...

– **W trakcie odplaskiwania muzyka grała?**

– Nie, nie gra. On słucha, co oni mówią. Ja to tam długo nie wybierałam. Dobry – mówią – dobry będzie ten mąż. Nu i wtedy idzim tańczyć' ze swatem, a on tańczy ze swac'o, a potem oni kółeczka i: a teraz już zabieraj swoja żona!

– **A kółeczka to jak?**

– Nu we czterech tak o, przejdą. Nu i tak muzyka gra, a oni w kółeczkach przejdą i wtedy on już bierze swoja i znowu następna s'ada (...).

– **Czy były różne odmiany polki czy zawsze była taka sama?**

– Nie, byli rozmaite polki.

– **A jakie były?**

– Ładne takie poleczki grali muzykanci.

– **Może nazwy przynajmniej?**

– A ja nie wiem – nazwy, jaka.

– **Ale czy w tańcu one się czymś różniły, w ruchu?**

– Nie, tańczyć to takie same, tylko melodia to inna tych polków.

– **Zakazywali jakoś?**

– Polkę zagrać! Ale oni mieniali muzykanci. Patrzą mienili, już jakakolwiek inna. Ładne takie pol'eczki. I bardzo jeden muzykant bardzo ładnie grał. Już on nie żyje. Wyjechał i w Polsce on umarł.

– **Ładnie to ...?**

– Nu bardzo dobrze grał, wesoło.

– **Te polki różniły się? Jedne szybsze, drugie wolniejsze były?**

– Nie, polki to tak, takie same były wszystkie. Przystukują nogami, ojej! (...)

– **A w jakim wieku dziewczyna mogła przychodzić na potańcówki?**

– Już trzynaście lat, czternaście. Która mogła, umiała tańczyć' ...

– **Ale już tańczyła czy tylko tam stała?**

– Tan'czyła. Moja koleżanka, ode mnie młodsza na trzy lata. To ja miałam lat już chyba siedemnaście, a ona miała jakieś trzynaś'cie. Ach, jak ona tańczyła.

– **A jak która nie umiała tańczyć?**

– To ona uczys'a, tańczy ona. Wieczorami zbierali s'a, tan'czyc' uczyli's'a.

– **A gdzie zbierali się?**

– A do tych domów wioskowych ... Ale jest takie niektóre, że nie mogą nauczyć s'e. Wcale nie nauczyli s'a. Ot, byli takie dz'euczynki, że ... a nie. A słuchu żadnego. I muzyki tej nierozbiras'e w tej muzyce i tan'czyc' nie umi.

– **I co wtedy?**

– S'edzi, s'edzi, zabierys'a i pójdzi do domu.

– **A kto był uważany za dobrego tancerza?**

– Nu, on już taki ... wszystko wiedział – jaki taniec, wszystko umiał. O, mój mąż był. Toż on wszystko, co chcesz, i tango, i fokstrot tam, i polka. Och, to był tancerz, s'piewak. Ojej, jaki był wesoły człowiek (...). Ot, już lubił tańczyć'. Jeżeli muzyka już zagrała, to on już nie wys'edzi.

– **A jakim tańcem zaczynali zabawę jak zbierali się?**

– Nu ot zebrali s'e wszystkie. Nu, a teraz – do muzykantów – teraz muzykant graj, a my idziem tańczyć'. Nu, muzykant polka, najwięcej to polka. Nu i tango już potem tańczyli.

– **A od kiedy tango zaczęli tańczyć?**

– Tango to już ... już ja byłam panią, to już tango tańczyli wtedy. Moja siostra, ona teraz zmarła, miała 83 lata, to ona jeszcze tango nie umiała. A my już tańczyli, fokstrotą i tango (...). Polke to tak, o tańczyli.

– **A czy dziewczyna jakieś obroty robiła?**

- A obracali s'a niechtóre. Tak okręci s'e naokoło.
- **Za spódnicę wtedy się dziewczyna trzymała?**
- Nie, nie tylko tak. Okręci się wtedy i znowu. I podymi chłopiec, naokoło siebie okręci. Mógł podnieść, tak, i okręcić. Bywali takie umniejsze, to wysoka panienska ... a jak była niska, to letko jej ...
- **A czy zdarzało się, że chłopak gdzieś wyskoczył? Uderzył ręką? Przysiadł?**
- Upadno?
- **Ale planowo – przykleknął?**
- A tak, tak było. I kl'ękni na kol'ana i tancy... Jak roztan'czą s'e – to rozmaic'e tam figury te pokazują.
- **A jeszcze jakieś figury Pani pamięta?**
- To jeden taki chłopiec, to on tancy, tancy oberek! Bardzo lubił oberek. Jak oberek, to on tancy, tancy, jakoś w tancu tym przykl'ękni na kol'ana i znowu wskoczy ...
- **Cały czas trzymając dziewczynę?**
- Trzymając. Za ręcy trzyma i przyklekni i znowu wskoczy (...). Jeden chłopiec to tak tancył, że przez nogę. Noga podłoży i przez nogę ta dz'ewczyna przeskakała (...). To bardzo trzeba prętku i sprytnie (...). A jak kółeczka idzi. Potem tanczo, tanczo, nu kółeczka, nu ta kółeczka, przystukują nogami też w takt muzyki i tak ładnie wybiwają. Te co tancyli kółeczka i wtedy zmieniają w parach. Ta zmienia s'e – już ta z tym tancy, ta z tym (...). – Rozerwany – do muzykanta. Rozrywają kółeczka ta i wszystkie kłaniają się muzykantu i odpoczynek (...).
- **Jakie jeszcze tańce lubili tańczyć?**
- Krakowiaka ...
- **A jak wyglądał ten krakowiak?**
- Nu to tak. We dwóch ido, na razie (...). Za rency, przybiwają tak nogami. Ido tak pod takt muzyki (nuci melodie). Potem... (nuci) przechodzi tak. Trzymają s'e za rency. Za jedna renka i prowadzi, wo w jedna strona (nuci), a teraz tanczo (śpiewa) jak poleczka. I znowu od poczontku zaczyna s'a. To krakowiak był.
- **W tym kroku, jak się przeprowadza, to tak zwyczajnie?**
- Ale to stukali nogami. Jak kto w butach, jak stukni!
- **Każdy stukał, jak czuł czy wszyscy tak samo?**
- Nu tak, tu stukni, a tu dziewczynka jeszcze pl'as'ni. To wszystko w takt robiło się. Ten o skoczy – o, proszę tu skakać do mnie – a ona w rency (...). Raz i nazat, tylko dwa razy. I potem tanczo poleczka (...). Ale chłopcy to lubili, które w butach długich przychodzą, jak plas'ni tymi butami, mocno ...
- **Jak plasnąć trzeba było? W powietrze czy bliżej ziemi?**
- Ot, jedno nogo czasem który pl'aśni. Podjewishy noga do nogi, o tak. A rozmaicie (...).
- **To był stary taniec czy nowy?**
- To już stary taniec. I potem jeszcze tancyli ... tego ... kadryla. Ale ja to już kadryla nie wiem. To był bardzo ładne.
- **Ile części miał kadryl?**
- Dużo części. Moja mamus'a, to wiem, mojej s'ostry uczyła. Oni przechodzi s'e, to jakoś bardzo dużo razy mienia s'e. To bardzo ciekawe, ale ja ...
- **Jakieś nazwy figur były?**

- Tak, tak, to był bardzo ciekawy. Jeden muzykant umiał grać kadryla.
- **Czy to było tylko chodzone czy też różne kroki były?**
- Chodzone, i tanczo, i przechadzają, i mieniają s'e – ten tu, ten tu.
- **Ile par mogło tańczyć kadryla?**
- Ja nie wiem nawet. Mamusia to mojej s'ostry uczyła. Tak tylko mamus'a z s'ostro.
- **To rodzice dzieci uczyli?**
- Moja mamus'a to umiała kadryla. Bardzo lubiła kadryla. Mamusia żyła w Sankt Petersburgie (...).
- **Na zabawach, jak pani chodziła, to już nie tańczyli kadryli?**
- Nie, już nie tanczyli. Jeden tylko muzykant umiał grać kadryla. Ale nikt nie umiał. Mówio: A co my nie umiemi, to nie graj!
- **A były takie tańce, żeby same dziewczyny tańczyły?**
- Nie. Chłopcy muszo być razem, jak to ...? (...)
- **A czy tańczono jakieś litewskie tańce?**
- Tańczyli tutaj przy Litwie, jak Litwa zaszła, Suktyni.
- **A wcześniej? Za polskich czasów?**
- Nie. Nikt nie rozmawiał po litewsku, nic my nie rozumieli. W dwudziestym roku – Polska tutaj, co ja urodziła s'e. W dwudziestym roku Polacy tutaj zaszli już, bo tu było porosyjskie wszystko. Pod Rosjo było. No i Litwini tu już byli, walczyli. Ale potem, jak już wygnali Litwinów, nu to zaszła Polska i co Polska była – dz'ewietnas'c'e lat tylko. Tak szkoda. Ale my, przeważnie tutaj byli same Polacy. U nas tu nie było Litwinów. Nie rozumieli litewskiego. Po rosyjsku – tak. Mamusia to już dobrze znała rosyjski (...).
- **Czy muzykanci grali również do śpiewu, na przykład pieśni długie?**
- Nu tak, grał. Ojej, s'piewali. Takich było ładnych panienek i tak ładnie s'piewali. I muzykant jeszcze zagra – to gdzie tam (...). To nasz muzykant, to on był, on bardzo ładnie s'piewał. To on umiał rozmaite pies'ni. Już tam i zas'piewa, muzyka zagra i zaraz tu pomogo jemu. Tu pos'piewajo, odpoczno, pospacerujo, wyjdo na podwórek, pochodzo sobie, nu i znowu... A wiem, przychodziła orkiestra u nas z Niemenczyna: gitara, skrzypce, harmoni, i baraban – taki zwykły barabanczyk. I oni bardzo ładnie s'piewal'i te chłopcy. A lampa naftowa była. Jak zagrajo, jak zas'piewajo – lampa i zgas'ni. Od tego chyba ... dz'więku. I zgas'ni! Aj wtedy chłopcy krzyczo: Teraz całujc'e s'e dz'ewczyny, c'iemno! Prentko palo lampą. Była ta gospodynia, taka wesoła Genute, zawsze te zabawy byli. Blisko koło naszego domu, tam troszki na pagórku. Nu i ona sama tańczyła tak dobrze. Mojej koleżanki matka. Ojciec jej umiał grać. To u ich podłoga, tak wyszorowali, że takimi wo, jak falami.
- **A to dorośli też razem bawili się?**
- A to przychodzili i żonate, mężatki przychodzili.
- **A matki tam pilnowały swoich córek?**
- Nu pewno, że tam już matka nie bardzo pozwalala, żeby dużo rozchodzie' s'a.
- **I co przychodziły popatrzeć, posiedzieć?**
- Przychodzili. Ale dziewczyny czasem nie lubili. Mówio: O, stare baby przyjdo, to przypatrujom s'a.
- **A co robiły, jak już przyszły?**
- S'edzo, tam takie ławki byli, na tej sali, gdzie tanczo, s'edzo kobiety. A już niektóre mówio: O, stare baby przyjdo, przyglądają się, a potem cokol'wiek pl'otkujo.

– **A gdzie kapela siedziała?**

– A kapela to ... oni sobie sami mieli tam krzesła postawione... Oj, wesoło było, pięknie było, wiadomo młodos'c'...

– **Do której tak bawili się?**

– Jak latem, to już s'wiatło, słońce zaczyna wschodzić. Wtedy już zmęczone ido wszystkich, kaźden sobie do domu. Najwięcej to była w subota, tu niedziela udp'oczno ... A najwięcej to było w maju u nas. Jak tylko maj, majowa była w wiosce... ustrojony ołtarz był w domu. Nu i tam odprawia s'e nabożeństwa, po nabożeństwie, muzykanci jest, nu i tancy. To moja mamus'a zawsze mówi: Nu w maju, to już nie ma snu nocami. Już nie wys'pims'a. No, grajo; tanczo. A potem już nie czekajo póki wydnije, idz'im do domu. Bo tak samo mamus'a bendz'e krzyczec', że tak długo. Przyjdz'im do domu, to chłopcy chodzo po wiosce takimi grupami i s'piewajo i grajo. Pod okno przyjdo... jak zgrajo, jak zas'piewajo. Iny raz mamus'ai gniewas'e, a nieraz mówi: nu i ładnie s'piewajo, naprawda, i grajo ...

Wywiad z Jadwigą Grycewicz

ur. 1924 w Czereli, rej. wileński,

zam. w Kolonii Wileńskiej (Pavinius), rej. wileński

– **To muzycy s'piewajali, kapela?**

– To muzykanty i młodz'eż podśpiewywała. Tak tancząc – kto wesoły; a kto smutny, to ten i nigdy nie s'piewa, a kto wesoła – s'piewajo – i chłopcy, i dziewczęty. Nu... u niegi i nogi, nie na nogi, nie podepczy s'a, i weselis'a. A iny, ta tut miesi s'a, miesi s'a i prosto, choć ty jego odpędz'. Nu toż wszystko od sprytu zależy w tancu.

– **Czyli jeden sprytny, to nie podepcze ...**

– Nigdy. A jak ten, co niesprytny, to i na nogi w'l'ezi, i coź ty zrobisz?

– **A takiemu dziewczyna mogła odmówić?**

– Nu wtedy nie mieli prawa dziewczyny odmówić'. Bo wstydu narobi drugi. Już jak jest razem tanczy – i ani dać jemu tego, że nie umie. Tylko jak dziewczyna z'le' tan'czy, to komu popadni s'a, to krzyczco: O jedna panienka dalej!, aż póki jej gdzie nie wyprzy. Chtóra tanczy dobrze, tak pewnie, to i weselej tanczyć'. I lekko, i dobrze (...). Był taki u nas Paweł Łuczynski (on teraz już nie żyji, on potem był i predsidac'elem). On taki wysoki chłopiec. Bardzo dobrze tańczył. Tak jakości ... Nigdy pjany ni był. Mądry taki chłopiec. To on przyjdz'i, t'o on najwięcej i: Kóleczka z l'ewejrączki czy tam Panny do s'rodeczka. Asystuj cały s'wiat! Teraz aniołki do s'rodeczka – to chłopcy – aniołki (...). Te zabawy, ja to bawiłam s'e jeszcze nie tylko przed wojną. To byli pięc'dz'es'ąty ósmy rok. Bo jeszcze byli nie domy kultury. Jeszcze byli po prywatkach, w domach. A jak poszli domy kultury, to już przestali wtedy. Bo wtedy tancy już ...

– **Czy w tę grę dzieci też grały, czy raczej tylko młodzież?**

– To tak wszystko – jak zaczynali dzieci, i dalej, ot i starsze. Aż póki przychodzi na te zabawy.

– **Co było, jeżeli się ktoś pomylił?**

– To nie, ot to żeby wesoło było, żeby ruch był. To żarty (...). To druga rzecz jak fanty robili ... Ja o tych fantach nie pamiętam dobrze. To wtedy tak. Wtedy brali za kara jakaś rzecz, a potem trzeba było ta rozgrywać rzecz. Pocałowac' czy zatanczyć', czy zas'piewac'. Tak fanty grali. I tak fanty grali – ni to, że tak s'edz'ało, żeby tam pic' ta wódka, czy

tam łajali s'e, ale grzecznie. To co tam dz'ewczyzna łoży, to do czapki – kto paseczek swojej odda, kto szpil'eczka, kto grzebuszek. Chłopcy to najczęściej rączkoszki położy do tego wszystkiego. Paweł jak już on ..., kto co położy: Ten fant, to mnie zdaje s'e, że trzeba, żeby zas'piewać. Jak komu powiedzą zas'piewać pies'nia jaka, to może sobie... Ja to na chór chodziła do kos'c'ioła s'piewać... Nu, ale możyc'e mnie pomagać. Jeżeli ja jedna nie będa s'piewać'. Pomożem? Pomożem! To ja zaczną s'piewać' ta, co wiem już wszystkie umieją ta pies'nia: „Tuman na dol'inie” albo „Czerwona róża, biały kwiat”, to wszystko s'piewali, albo „Przybyli ułani”. (...)Jeszcze i tak s'piewają:

Pawałił s'a pastareł,
pasiwieł,
jeszcze nie żenił s'a.

To pods'piewują chłopcy starym kawalerom. Albo:

Ładny ten kawaler,
ładne jego oczy,
tylko taka wada,
że chodzi po nocy.

(...) I dziewczynie:

Koło domu stecka,
trzymaj mama pieska,
bo córeczka ładna,
l'udz'e prędko skradno.
Koło domu stecka,
trzymaj mamó pieska
jaka była matka,
taka i córeczka.

Oni znają i pods'piewają tak jak raz, jak trzeba. Komu co pasuje. Chłopcom i znowu s'piewają:

Ładny ten kawal'er,
ładne jego oczy,
tylko taka wada,
że krzyżem nie włada.

Każdemu te same słowa, tylko od połowa drugiej da charakterystyki.

Ładny ten kawal'er,
ładne jego usta,
tylko jedna wada,
że w kieszeni pusto.

Dlatego on jak chodzi, to nie wie, co oni jemu zas'piewają. Tu jeszcze mieli takie, że on czasem gdzie ukradnie, czy co ...: Tylko jego wada, że on bierze od sąs'ada ..., czy to co ...Weźmo jemu i pods'piewają... Nu teraz wszystko można może, a kiedyś, przy władzy sowieckiej, a teraz może nie tak ... Jak natanczą s'e, albo i dziewczynom pods'pie-

wajo. Tak, bo polka była bardzo bystra i tak tanczo, że spotniejo i wtedy trzeba takie, żeby nie prosto s'edz'eli, a po prostu jeszcze ruch, ale on już taki jest taki żywy ...

Wywiad z Henrykiem Stankiewiczem
ur. 1930, zam. w Solecznikach

– Tu Pol'aki żyli, cała ta Wileńszczyzna. No i po polsku rozmawiali, a teraz już i po litewsku. A ja nie umiem i teraz. Tu na granicy dostał łajanka od Litwinów. Litwinka jedna – ja jez'dz'ilem do Polski (...). Tych moich bratanków dokumenty polskie – no nie, przepuska. Zobaczyła mój: Šalčininkai?, że ja stąd. A ja po litewsku ni bum-bum nie umiem. Zaczęła mnie łajać, beszczuć Litwinka! (...)

– **No to jakie te harmonie tutaj, na Wileńszczyźnie?**

– „Bielarus” i na „Hohnerach” mniej więcej grali, na akordeonach. Na harmonii wesela nie odegra. Ja sam na „Hohnerach” grałem, takie miał półksiężycowe klawiature, takie wykrzywione. Takich miał „Hohnerów”.

– **To w latach czterdziestych, pięćdziesiątych na takich grali?**

– Na takich grali i grali na dwurzędkach najwięcej. W wojnę jeszcze, ale później mało już grali.

– **A jakiej produkcji?**

– To byli „Sonora”, „Mariposa” byli. Tu oni italiańskie były, nie polskie. Włoskie były, warszawskich dwurzędków ja nie widział.

– **Jedna trzyrzędówka co Silko ma, tak?**

– No to tylko ta. Ale w którym roku on dostał? To od brata była przywieziona. To on z Francji wypisał u tego Stamirowskiego. On tam pracował, miał pieniądze, chciał instrument taki kupić. To jemu Francuzi poradzi'ili, że tylko samyj lepszy kupisz w Warszawie. Trzeba zakazać jego, to oni przyszli. Tak i zrobił. Posłał jakoś tam pieniądze musi, pocztą czy jak i z Warszawa przysłali jemu do Francji tego instrumenta, taka pedałowka. I przyjechał w gości do rodziców i wojna zaczęła się i on już z powrotem nie wyjechał tam, do Francji. A ta harmonia była.

– **I tak Silko ją zdobył?**

– No nie! Kupił jeden muzykant, sl'epy był, od urodzenia był sl'epy. No grał to grał na tej pedałowej. Bardzo fajnie grał. Potem od tego sl'epogo odkupił mój brat. Ale brat mój i grał. Ale brat weselów mało grał. Ja grał wiecej na tej pedałowej, ale niezręcznie było grać na tej pedałowej. To jej my przerobili na dwugłosowe. Przetworčili te płytki wszystkie. Ale tylko wyszli dwa głosy. I bez nijakich skórków, bez nic. Tylko w jeden bok, jak w jeden bok ciongniesz – te grają głosy, a jak stulisz – drugie grają dwa. No i tak fajnie wyszło, a basowy mechanizm to z układem na dwadz'iesć a cztery basy. To z'le grac! Trzeba było o, tymi palcami, tymi. To tak i nijak. Nic nie można było zagrac'. To przerobili. Tam „Hohnera” stoją głosy (...). „Manfrini” jest jeszcze mają, „Scandalie” mają, „Paulo Soprani” mają, italiańskie. Ja miałem takie amerykańskie, „Exelsior”. Bardzo dobry był, ale mają włoskie głosy.

– **A fińskie, takie jak pan ma?**

– Takich mało, pare sztuk było, wiesz? Dla mnie udało się, jak kupic' od ruskiego jednego. No jak muzykant kupił, wiesz jak. Moda zeszła z tych starych muzykantów. Zaczęła

schodz'ic'. No ten człowiek mys'iał, że on nie ma dobrego instrumenta. Jak lepszy instrument kupi, to bendom jego brac' grac' na wesele. Był łapczywy na wesela. Kupił sobie instrument. Dla mnie bardzo chc'iało s'ę tego instrumenta, ale ja pieniędzy nie mam, bo ten dom budował. Potem ten człowiek – i tak go nie biorą grac' na wesela, bo on nie umiał tak grac'. I tak ja go zdobył. Przyszedł i zgodz'ił ...

Wywiad z Kazimierzem Gajdzisem

ur. 1922 w Dziewieniszkach, rej. sołecznicki, zam. w Awżenijach, rej. wileński

– Żonate l'udzie przychodzą na wesele i tak zwane było rezerwa bendzie tanczyc' (...). Siądą za stół, a było modne tak, że przyjdą ze wsi, tam z piętnastu wiosek, to oni nie proszone na wesele za stół siadać, ale wesele tam wesele, to tam muzyka będzie grac'. I dadzą nam muzykantów dla młodzieży, dla dziewcząt, dla kawal'erów. Tam mieszkanie wynajęte czy klub (...) no i tam oni bawią się (...).

– **A kto zamawiał tańce?**

– Kto zamawiał ... Na przykład poleczke czy jakieś tam, czy walczyki. Może tam wyjść pięćdziesiąt osób. To jasna sprawa – przychodzi chłopiec jeden: Mnie walec graj, muzykancie (...). A drugi: nie – pol'eczka trzeba. Nie – walca. A trzeci: nie! I dlaczego? I jak grzeczne są chłopaki, no powiedział pol'eczka zagrać – gra się. A jest takich, że kłócić się zaczynają. I to wódeczka robi ostatni czasy. I jak wypiją, trzeźwy nie przychodzą (...). Ale nie wszędzie tak było ...

Wywiad z Romualdem Pyszmontem

ur. 1921 w Sokołach koło Jaszun, rej. wileński, zam. w Sokołach

– Mój stryjek na skrzypcach grał i ja zachciałem (...). No, myślę, jak kupić. Kupić, pieniądze było brak trochę. No ja zaczęłem sam wyrabiać. Miałem lat, wtenczas, ja lat miałem trzynaście. Tak, trzynaście lat. No i zaczęłem robić. Popatrzałem u stryjka jak skrzypka wyglonda i sam robić'. I takie wszystkie drzewa dobrałem – klon na dół, wierzch jodła, kluczyki – dębowe, roncza – klon. No i tak zaczęłem ja, odrysowałem na desce, gwoździiki nabiłem tak po tym rysunku. Skrociłem klon, skrociłem jodły i zebrałem te deszczuleczki no do goroncej wody. I krążyłem krugom dookoła po gwoździkach, gdzie jaka forma wygl'onda. No później wysuszyłem. I jak pobyli w goroncej wodzie tak oni wysechli i trzymali się. To ja w te rysunki, wyrobione miesca, takie równki, w tym i pozakładałem, i klej. I oni wsio – skleilo się.

– **A co za klej, z czego ten klej był?**

– A klej to taki jak i teraz jest, taki stolarski (...). No i coś wtedy, strunki poszedłem do stryjka, mnie nauczył. A grać takżem miał chęć, że tak lubiłem ja muzyką, że tam Józef Silko w Szyrwicach, sąsiad niedaleko ode mnie, jak on zagrał wieczorem, a on już umiał grać na skrzypkach, o teraz gdzie byli (...). To tak mnie ładnie wygląda i wprost mnie aż miło. Wie jak to ładnie wieczorkiem, skrzypka jak gra. To bardzo ładna melodia – mnie podobała się. No ja tak chęć miałem. No i ja pomału jej strunki na to wszystko zrobiłem. Wsio toć-toć. Tak mnie udało się, tak Bóg dał, tak szczęśliwie, jak to mówi się. Żeby mieć skrzypka, żeby grać ...

Wywiad z Waławem Kuławowskim

ur. 1923 r. w Czernicach, rej. wileński, zam. w Stradunach, woj. suwalskie

– *Zauważyłem, że śpiewa pan słowa pod sztrofki kadryla ...*

– *Panie, bo ten kadryl jest pomieszany, polskie z białoruskimi słowami.*

(śpiewa)

*Kukaweczka kuka, w moim sercu stuka,
figa temu kawał'eru co posagu szuka.
Żeby posag miała, ciebie nie czekała,
A jak nie mam tego szczęścia, to ciebie żądała.
On tobie przysięga, zawsze ciebie lubi,
A jak pójdzie do tej drugiej, to wtedy pos'łubi.
Płynię łabądz, płynię po szerokim stawie,
Zapowiedzi dawno wyszli, ksiądz śl'ubu nie daje.
Płynię łabądz, płynię, piórko mu się miga,
A kto mnie nie kocha szczerze, temu pod nos figa.*

To jest polska. To jest czwarta sztrofka. Ta trzecia słowa po rosyjsku (śpiewa):

*Na ulicy tumanie d'iewka nie szatajs'a,
A ja chłopiec ab manie, dyk tady ni kajs'a.*

Ni ruska, ni białoruska. I piąta, pamiętam (śpiewa):

*Dziewczyñońka stała, swojsko raskazała,
Prawoj ronczkój abniała i pacaławała.*

Tam były rejony, po prostemu mówili. Bo to w szkole zwracali uwagę: Po co wy mówicie. Toż to odwieczny nasz wróg, a wy się do mowy rosyjskiej wciągacie. Jak my, prawda, trafili się Turgiele – od nas dwanaście kilometrów. I tam tak mówili: Nu ty, Mańka, chadz'i, pachulajem! A jak my między sobą po polsku, to oni: Padwileńcy prijechali, bo pa polsku chaworał'. No my też w domu niby po polsku, ale tak między sobą. Mój ojciec był w tych legionach świętej pamięci, ale mówił: mliko, a nie: mleko, jak nie ruszaj – nie ruchaj!, ni bierz, pastaw. Niby po polsku, ale wie pan tak ... Byłem teraz w Wilnie, to już ktoś powiedział: Ale ten Wacek się spolonizował w tej Polsce! Ale wszystko jedno, będę jechał w pociągu, czy gdzie, to każdy pozna: Pan gdzież z Kresów, prawda? Ten akcent – zaciągam – wschodni, ten wileński. Jak ci Litwini, że oni tam w Majszagole. On nie powie, że: widziałeś – widziałeś, chodziłasz, rozumiasz. Wszystko na -asz. U nas więcej Polacy. Gmina była Rudomino, a parafia Porudomino. I jak szli do kościoła, była wieś Mariampol. To tam byli Litwini, ale, wie pan, się wymieszali potem. Dwie te Litwinki były zamężne u nas, w Czernicach. Moja c'ioć'ia, taty siostra była w Mariampolu za Litwinem. I ci starzy, panie, oni zawzięci. Oni rozumieją po polsku. Będzie ich trzech i trzech Polaków. Ale włoży się jeden z ich wioski, to już nie ma polskiego. Po litewsku. Nu, to ci starzy. A już ci młodzi – pięć Litwinów, szczęście. Ale jak z naszych wmieszają się jeden – bo my na zabawy chodzili – to już oni wszyscy po polsku. Szanowali (...). Półtora kilometra od Mariampola była Peteszenka wieś. Tam byli bomłacy, Starowiery. Studnie kopali, budowy prowadzili.

Ichniejszej mowy nie znam (...). Od Głębokiego mówili padespaniec, a u nas lansjer. To są rosyjskie słowa (śpiewa na melodię aleksandra):

Wot etaja ulica, etoj dom,
Wot etaja dziewczuszka, szta ja we- ja wljublion,
Krucit s'a, wiercit s'a nad gaławoj,
Głasit s'a, taszczyt s'a ty miła moj.

A ten, co dzisiaj grał, co tak wyrabiał, to też mówił padespaniec. Wie pan, ja takiej melodii nie znam. W naszych okolicach nie były tej melodii. On mówił też padespaniec. I kadryla grał inaczej. On grał cztery sztrofki. A u nas było pięć. Częściowo pamiętam, jak się kadryla tańczyło. To już musiał być kawaler z 20 lat. Panie, bo tam były takie ... Najmniej kadryla tańczyły cztery pary. A kiedyś nie było na wsi świetlic, to jak się w chałupie robiło wieczorynke, to jakie mieli mieszkanie? Jak stąd do tego filara. Tylko tam łóżka stały, piec, wie pan. Ta tam najwięcej osiem par. Tu: raz, dwa, trzy, cztery; i tu znowuż: raz, dwa, trzy, cztery. I grało się jedną zwrotku. To ci wykonywali swoją czynność i potem (podobne kłaśnięcie) tamci czekali, a ci wykonywali swoje (...). Lawonich starzy tańczyli. To było takie ruskie (śpiewa):

A Lawonia Lawaniońchu palubiła ...

Albo:

Lichawoczy chanapaseńka była
Ni sałonuju kapustu dała ...

Ale młodzież nie tańczyła. A starzy klaskali, tańczą, a my pograli. Ale uczył pana nie bende, bo uczyć źle, to lepiej w ogóle (...). W sześć domów była podłoga, a jedenaście chałup we wsi. To tylko w tych sześciu domach się robiło. Ale też nie, bo tylko w trzech. Bo tam, gdzie dziewczyna była. Bo to i chętnie wtedy na te wieczorynki zezwalał i potem pozmywali. A jak już Ruski przyszli, to wtedy te kluby pozakładali (...). W dziesięć lat tata kupił mi cymbały. Ale nie chciał. Bo powiada: Z muzykanta nie będzie gospodarza. W sobotę zara idzie, w niedzielę idzie, w poniedziałek jego trudno zbudzić, mówi, to g ... A mam chęć panie, bo ja tam na weselu, moje rodzice byli, pamiętam panie. I muzykant nam grał na cymbałkach, taki Żubrycki, takie włosy miał duże. Grał, zarzucił włosy, a tu wybierał ... Ach! To mi się podobało i bym grałbym. No ale ojciec nie mówi...

Stanisław Ciukszo

fragment rozdziału IX niepublikowanej książki pt. Cymbalista

Końcówki do wbijania sztyftów na zaczepianie strun i końcówki na kolki do naciągania strun winny być z twardego drewna: buk, grab, klon, jesion, brzoza. Deski, górna i dolna, muszą być sklezione, bo takich szerokich trudno znaleźć. Deskę górną łączymy z końcówkami na felc 5 mm. Deskę dolną łączymy z końcówkami na czopy, żeby to trzymało mocno, bo naciąg strun będzie bardzo silny. Deseczki boczne lepiej byłoby zrobić z drewna twardego, a z braku twardego, można i ze świerkowego. Grubości bocznych deseczek muszą być grubsze 2,5 cm, a żeby nie pozwalały wyginać się od naciągu strun. Wewnątrz tego pu-

dła należy wstawić dwie listewki tzw. dusze. Jest to listwa z twardego drewna o grubości 2 cm i szerokości takiej, aby przylegała do dolnej i górnej deski. Na długości tej listwy na środku robimy w równych odstępach 5 otworów średnicy 12 mm. Listwy ustawia się w poprzek pudła od jednej do drugiej ściany, w miejscu, gdzie ma stanąć na górnej desce podstawek pod struny. Miejsce postawienia duszy wyznaczyć tak, żeby struny znajdujące się na podstawku były rozdzielone na odległość dźwięków w interwału kwintowym, czyli z lewej strony od przodu od lewego proga do środkowego podstawka 29 cm, a od środkowego podstawka do prawego proga 43 cm, na tylnej stronie od lewego proga do środkowego podstawka 33 cm, a od środkowego podstawka do prawego 52 cm. Z prawej strony wewnątrz pudła w odległości 10 cm od końcówki wstawiamy podobną duszę jak na środku. Jeszcze przed sklejeniem wszystkich elementów w górnej desce należy zrobić 2 otwory rezonansowe na środku od lewego proga do środkowego podstawka i na środku od środkowego podstawka do prawego podstawka. Otwory rezonansowe mogą być dowolnego wzoru. Średnica rozetki z lewej strony 10 cm, z prawej 12 cm (...).

Po przygotowaniu wszystkich detali należy kleić dokładnie klejem wikolem, wazelinowym, stolarskim, skórnyim czy innym. Wewnątrz dusze się nie przykleja. Po sklejeniu należy go wygładzić ściernym papierem i pomalować bejcą na kolor dowolny wg upodobania. Po wyschnięciu pokryć politurą szellakową. Następnie należy dokonać dokładnego pomiaru w rozmieszczeniu strun. Wyznaczamy tak, ażeby na tym pudle można było umieścić 15 pasm, w każdym po 4 struny. Odległość strun w paśmie 2,5 mm. Przestrzeń między pasmami 12 mm. Na pudle od brzegów ustawić pasma strun w odległości 2,5 cm. Wymiary rozmieszczenia strun z odstępami pasm od brzegów zmieszczą się w 55 cm na szerokości pudła. Na lewej końcówce wyznaczamy miejsca na sztyfty do zaczepiania strun. Sztyfty robimy z drutu stalowego, może być szprycha od koła motocykla. Tniemy na długość 2 cm. Końce ostrzemy pilnikiem. Wbijamy w wyznaczone miejsca do głębokości 1,5 cm. Wbijamy trochę skośnie, żeby struny się nie ześlizgiwały (...). Przy wbijaniu sztyftów trzeba uważać, żeby na sztyfcie nie wyklepać główki, bo przy zerwaniu się struny trudno będzie zdjąć.

Przystępujemy do wprawiania kołków do naciągania strun. Kolki – mogą być kupione w sklepie śruby o grubości 5–6 mm i długości 5 cm. Po zrobieniu w drewnie otworów wiertłem o odpowiedniej grubości specjalnie zrobionym kluczem wkręcamy śruby. Na tych śrubach są sześcioramienne główki. Byłoby najlepiej tę główkę spłować na kwadrat. Na końcu tej śruby zrobić nożówką do metalu rowek głębokości 3 mm. Do tego rowka zakładamy strunę, wciskamy kluczem i zawijamy na końcówkę, ażeby się trzymała. Taki sposób zawijania jest praktyczny, bo po zerwaniu się struny zawiniętą część łatwo się zdejmuje.

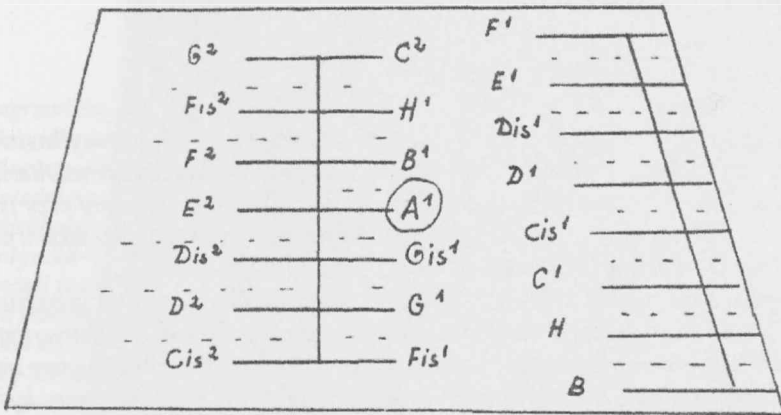
Teraz trzeba zrobić dwie listewki z twardego drewna o grubości 3 mm i szerokości 15 mm. Przez środek listewki zrobić niegłęboki rowek, od którego należy zheblować do brzegu skośnie. Listewki te kładziemy w miejscu, gdzie są stoczone końcówki z górnej deski i przybijamy małymi gwoździkami. Na te listewki kładziemy prosty stalowy drut, na którym będą oparte struny. Podstawek prawy wykonuje się w ten sam sposób, tylko z powodu skośnego ustawienia musi być nieco dłuższy i na 5 pasm. Na górnej części podstawka robimy mały rowek, do którego kładziemy prosty stalowy drut o grubości 2–3 mm.

Struny do cymbałów muszą być stalowe o grubości 0,5 mm. Pierwsze pasmo strun od przodu zawieszamy na podstawku z prawej strony. Drugie pasmo zawieszamy na podstawku środkowym, którego struny przechodzą pod drutem podstawka prawego. Trze-

cie pasmo zawieszamy na podstawku prawym (jako drugie). Struny tego pasma przechodzą pod drutem podstawka środkowego. I tak dalej, krzyżując, naprowadzamy do końca.

Najważniejszą i najbardziej precyzyjną czynnością jest strojenie cymbałów. Na rysunku rozmieszczone są pasma strun, przedzielone środkowym i prawym podstawkiem. Każdy odcinek od proga do podstawka wydaje samodzielny dźwięk oznaczony nazwą literową. Przy każdej literze są liczby oznaczające, z jakiej oktawy ten dźwięk pochodzi.

Skala dźwięków w rozpiętości od dźwięku oktawy małej „g” do dźwięku górnego w kolejnym układzie półtonów przez oktawę razkreślną do dźwięku „g²” oktawy dwukreślniej daje ogólnie 22 dźwięki.



Podstawek środkowy dzieli struny na dwie części. Dźwięki z lewej strony podstawka środkowego tego samego pasma są wyższe o 5 tonów od dźwięku z prawej strony podstawka środkowego, czyli w interwałach kwintowych. Drugi podstawek z prawej strony w nastawieniu na strojenie nie ma żadnego znaczenia.

Sposób strojenia. Jeżeli już nasz słuch zna brzmienie dwóch dźwięków w interwałach kwintowych i oktawowych – można rozpocząć strojenie. Najpierw przy pomocy kamertonu ustalamy dźwięk „A” (na rysunku oznaczony kółkiem). Mając już nastawiony dźwięk „A”, rozpoczynamy od tego dźwięku dalsze strojenie według następującego wzoru:

- A¹ – E² kwint
- E² – E¹ oktawa
- E¹ – H¹ kwinta
- H¹ – Fis² kwinta
- Fis² – Fis¹ oktawa
- Fis¹ – Cis² kwinta
- Cis² – Cis¹ oktawa
- Cis¹ – Gis¹ oktawa
- Gis¹ – Gis¹ kwinta
- Gis¹ – Dis² kwinta
- Dis² – Dis¹ oktawa

- Dis¹ - B¹ kwinta
- B¹ - F² kwinta
- F² - F¹ oktawa
- F¹ - C² kwinta
- C² - G² kwinta
- G² - G¹ oktawa
- G¹ - D² kwinta
- D² - D¹ oktawa
- D¹ - A¹ kwinta
- C² - C¹ oktawa
- C¹ - G¹ kwinta
- H¹ - H oktawa
- H - Fis¹ kwinta
- B¹ - B oktawa

Po nastrojeniu całości jeszcze sprawdzamy, czy nie zaszła gdzie pomyłka, bo mogą powstać minimalne odchylenia od prawidłowego dźwięku i w końcowym rezultacie będą nieprawidłowości w akordowych brzmieniach. Najłatwiej zestroić cymbały przy pomocy nierozstrojonego akordeonu. Sprawdzamy jeszcze zgodność brzmień trójdźwiękami w tonacjach durowych i molowych: dur A¹ - Cis² - E², mol A¹ - C² - E².

Po takim nastrojeniu możemy rozpoczynać granie. Taki układ strojenia będzie pasować w graniu do wszystkich instrumentów muzycznych strojonych wg kamertonu.

Technika grania. Do wydobywania dźwięków na cymbałach posługujemy się dwoma drążkami trzymanymi po jednym w lewej i prawej ręce (...). Drążek musi być lekki, wykonany z drewna. Szerokość w miejscu trzymania w palcach 1 cm. Grubość części uderzającej w struny 5 cm. Na jedną stronę trójkąta nakleja się pasek filcu. Na drugiej stronie zostaje same drewno. Naklejenie filcu ma te znaczenie, że dźwięk wydobywany tym drążkiem jest cichszy, ale czysty i łagodny. Uderzenie drążkiem bez filcu - wydaje dźwięk głośny i ostry. Taka dwustronna budowa drążka potrzebna jest w graniu w zależności od charakteru granego utworu. Drążki za ciężkie będą wydawać dźwięki bębniące i głuche. Drążki trzymamy między palcami: wskazującym i środkowym. W graniu powinny brać udział obie ręce, uderzając w struny na przemian lub jednocześnie w zależności od harmonizacji granego utworu. Wydobywanie dźwięków na przemian rozkłada ilość uderzeń równomiernie na obie ręce, co nie przemęcza jednej ręki, a przy tym daje możliwość szybkiego wykonywania krótkowartościowych nut.

Wincenty odłożył zeszyt z notatkami, zrobił silny wydech powietrza z płuc, jakby z przemęczenia. Potem do siebie powiedział w głos:

- A to mi instrukcja. No, no. Chciało się komu tak szeroko opisywać. Ale i dobrze. Wiadomo teraz, jak przystąpić do roboty ...

Aneks 3

PRZYKŁADY MUZYCZNE DOŁĄCZONE DO PRACY W FORMIE NAGRANIA (CD)

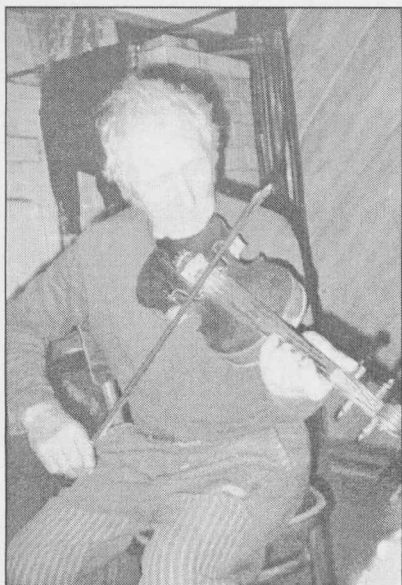
1. *Zagrzmiała, runęła w Betlejem ziemia* (pastorałka) – zespół „Sużaniana” z Sużan.
2. *Mesyjasz przyszedł na świat prawdziwy* (kolęda) – zespół „Sużaniana” z Sużan.
3. *Dlaczego dzisiaj wśród nocy dnieje* (kolęda) – zespół „Sużaniana” z Sużan.
4. *Kolędnicy* – fragment występu zespołu „Znad Mereczanki” z Jaszun.
5. *Wesołyna* – Józef Silko z Szyrwi, skrzypce.
6. *Łałymka* – zespół „Sużaniana” z Sużan.
7. *Pożęli żyto* – zespół „Sużaniana” z Sużan.
8. *Od poniedziałku do poniedziałku* (barbołka chrzcinowa) – zespół „Sużaniana” z Sużan.
9. *Kum do kumy do pierzyny* (prypielki chrzcinowe) – Irena Tarejlis z Niemenczyna.
10. *Oj luli, przylecieli kury* (kołychanka) – Irena Tarejlis z Niemenczyna.
11. *A-a-a, kotki byli/Kot koteczkę zbałamucił* (kołysanka) – Irena Tarejlis z Niemenczyna.
12. *Luli, luli poszedł kot po duli* (kołychanka) – Irena Tarejlis z Niemenczyna.
13. *Oj lulu, oj lulu* (kołysanka) – Maria Taraszkiewicz z Rudomina.
14. *A-a-a kotki dwa* (kołysanka) – Maria Taraszkiewicz z Rudomina.
15. *Poprosimy matuli do stołu* – Irena Tarejlis z Niemenczyna.
16. *Siadaj, Marysiu, siadaj, kochana* – zespół „Sużaniana” z Sużan.
17. *Chmielu, mój chmielu* – Irena Tarejlis z Niemenczyna.
18. *W zielonym gaiku* – Stanisława Silko z Szyrwi.
19. **Fragment wywiadu ze Stanisławą Silko dotyczący wesela.**
20. *Prypielki weselne* – Stanisława Silko z Szyrwi.
21. *Spotkanie młodych po ślubie* – Piotr Kaczanowski z Rudomina.
22. *Budzenie młodych* – Piotr Kaczanowski z Rudomina.
23. *Gorzka, gorzka wódeczka* – Irena Tarejlis z Niemenczyna.
24. *Z bożym przykazaniem* – Irena Tarejlis z Niemenczyna.
25. **Uwagi Ireny Tarejlis dotyczące wyliczania.**
26. *Rozmowa diabła z aniołem* (fragment) – śpiewaczki pogrzebowe z Podbrzezia.
27. *Ty pan Jan, a ja panna Anna* – Aniela Mikielwicz z Bujwidz.
28. *Czy wy wiecie, co ja wiem* (fragment *pieśni długiej*) – Stanisława Bojarowicz z Czarnego Boru.
29. *Szedłam, szedłam wolnym krokiem* (fragment *pieśni sierocy*) – zespół „Sużaniana” z Sużan.
30. *Oddała mnie mama w tak dalekie strony* (fragment *pieśni niedoli*) – zespół „Sużaniana” z Sużan.
31. *Wy Polacy, nieboracy* (pieśń rekrutów) – zespół „Sużaniana” z Sużan.

32. *S ciomnaj chmary* (fragment *pieśni sztukiej*) – zespół „Turgielanka” z Turgieli.
33. *Polka* – Czesław Sawlewicz z Wobali, mandolina.
34. *Oberek* – Michał Misiewicz z Dukszt, skrzypce.
35. *Krakowiak* – Zygmunt Graużynis z Szawli, skrzypce.
36. *Krakowiak* – Michał Misiewicz z Dukszt, akordeon.
37. *Walc* – Władysław Walejsza z Mieguci, harmonia.
38. *Walc Tam w ciemnym lesie* – Tekla Wincukiewicz z Ejszyszek, cymbały.
39. *Kadryl (1. sztrofka)* – Wiktor Gulbinowicz z Podbrzezia, harmonia.
40. *Padespan* – Kazimierz Gajdzis z Awiżajn, skrzypce.
41. *Kadryl* – Józef Silko z Szyrwi, harmonia.
42. *Padespaniec* – Henryk Stankiewicz z Solecznik, akordeon.

Aneks 4
WYBÓR FOTOGRAFII



*Fot. 1. Wdowa po Janie Łajewskim
przekazuje autorowi
cymbały należące do męża*



*Fot. 2. Józef Silko z Szyrwi
– skrzypek i harmonista*



Fot. 3. Zespół
„Rudniczanka”
prezentuje
padespańca



Fot. 4. Zespół
„Rudniczanka”
prezentuje
pierwszą część
krakowiaka tańczonego
w trójkach



Fot. 5. Zespół
„Rudniczanka”
prezentuje
wersję
krakowiaka
tańczonego w trójkach

Fot. 6. Zespół
„Rudniczanka”
prezentuje drugą
część krakowiaka
tańczonego w trójkach



Fot. 7. Zespół
„Turgielanka”
z Turgieli podczas próby

Fot. 8. Zespół
„Sużanianka” z Sużan
podczas rejestracji
przez ekspedycję
terenową
Zakładu Muzykologii
UAM w Poznaniu



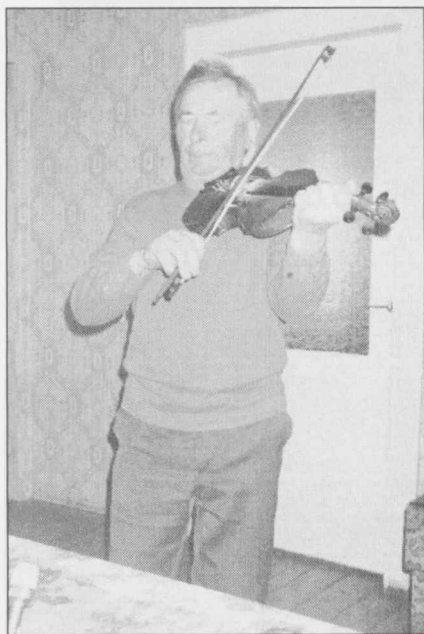
*Fot. 9. Michał Misiewicz z Duksz
– skrzypek i akordeonista*



*Fot. 10. Longin Wieliczko z Sużan –
harmonista i akordeonista (na fotografii
z dżazem)*

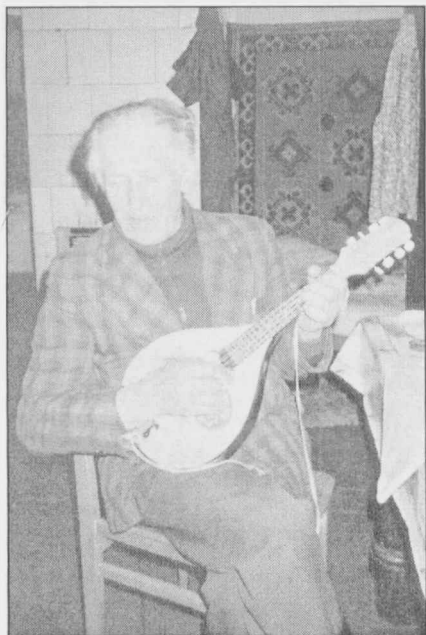


*Fot. 11. Władysław Walejsza z Szable
– harmonista i akordeonista*



Fot. 12. Kazimierz Gajdzis z Awizajn
– skrzypek i harmonista

Fot. 13. Romuald Pyszmont
z Sokolów k. Jaszun – skrzypek



Fot. 14. Czesław Sawlewicz
z Wobali



Fot. 15. Henryk Stankiewicz z Solecznik
– akordeonista i harmonista



Fot. 16. Wiktoria Sierżantowicz
z Mickun



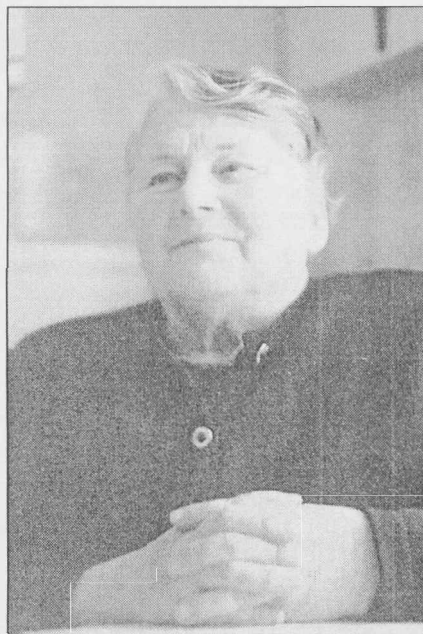
Fot. 17. Julia Mieczkowska
z Gowsztan

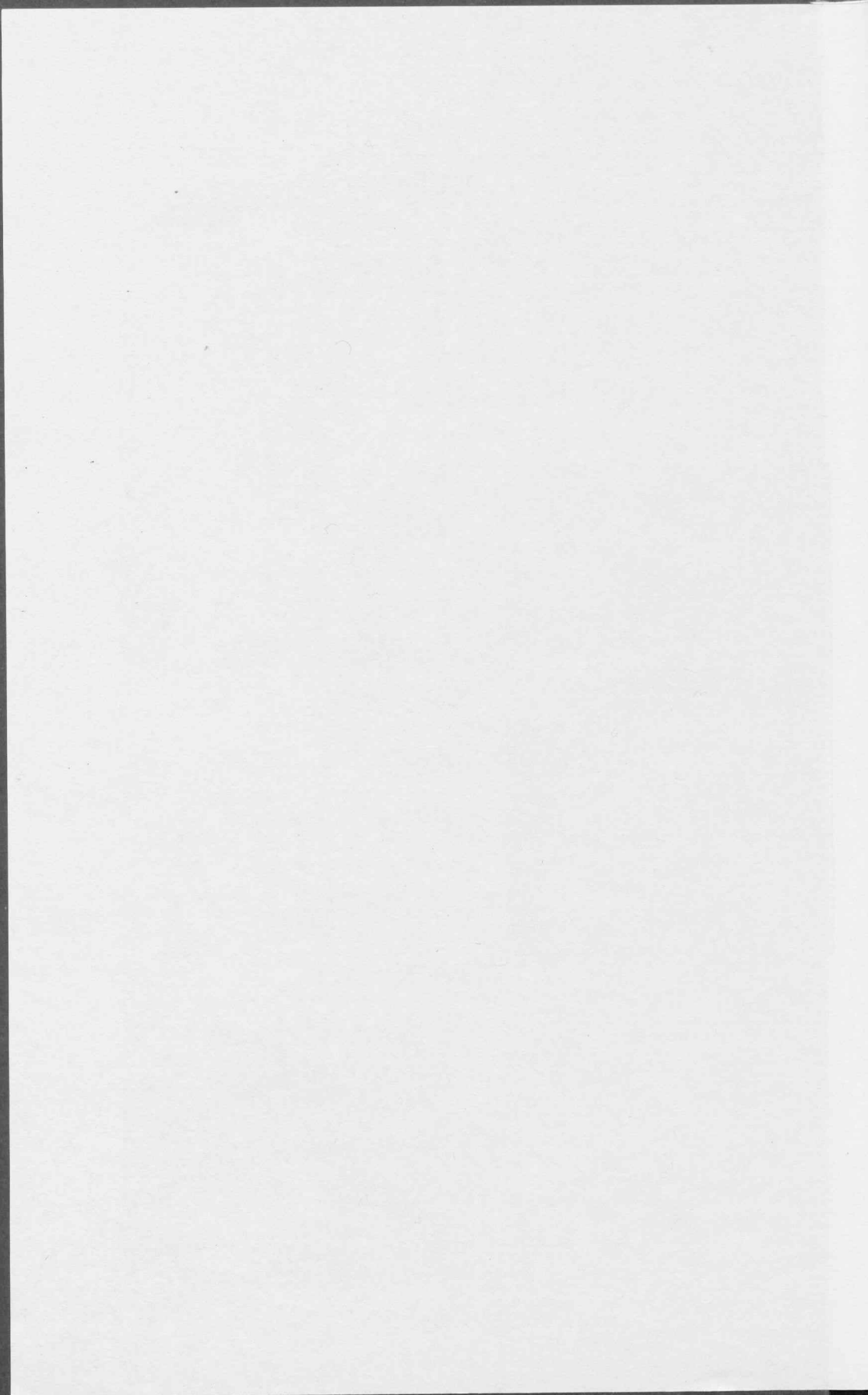
Fot. 18. Piotr Kaczanowski z Rudominy
– cymbalista



Fot. 19. Cymbały Piotra Kaczanowskiego
z Rudominy

Fot. 20. Jadwiga Naruszewicz
z Gowosztan





INDEKS GŁÓWNYCH INFORMATORÓW I MIEJSCOWOŚCI

- **Wiera Biergienie**, ur. 1930 w Bindziukach, gm. Malaty; zam. w Nowej Wilejce, rej. wileński.
- **Stanisława Bojarowicz**, ur. 1926 w Żemłach, rej. wileński; zam. w Czarnym Borze.
- **Aleksandra Czesnałowicz**, ur. 1925 w Petersburgu; zam. w Podobcach, rej. wileński.
- **Anastazy Dic**, ur. 1915 w Sobotnikach, rej. grodzieński; zam. w Czarnym Borze, rej. wileński.
- **Kazimierz Gajdzis**, ur. 1922 w Dziewieniszkach, rej. solecznicki; zam. w Awizenijach, rej. wileński.
- **Antoni Głuchowski**, ur. 1921 w Sprejnie, gm. Podbrzezie; zam. w Podbrzeziu.
- **Zygmunt Grauzynis**, ur. 1912 w Szawłach, rej. szyrwincki; zam. w Szawłach.
- **Jadwiga Grycewicz**, ur. 1924 w Czereli, rej. wileński; zam. Pavilnius, rej. wileński.
- **Wiktor Gulbinowicz**, ur. 1922 w Kimieliszkach, rej. ostrowiecki, zam. w Podbrodziu, rej. święciański.
- **Maria Ingielewicz**, ur. 1919 w Wilnie; zam. w Niemenczynie, rej. wileński.
- **Stanisława Ingielewicz**, ur. 1936 w Skierlanach, rej. wileński; zam. w Skierlanach.
- **Wiktoria Ingielewicz**, ur. 1918 w Sunpiskach, rej. wileński; zam. w Sużanach.
- **Piotr Kaczanowski**, ur. 1934 w Jeziorszczyźnie, rej. wileński; zam. w Rudominie, rej. wileński.
- **Aleksander Kalinow**, ur. 1966 w Wilnie; zam. w Niemenczynie, rej. wileński.
- **Romualda Kulesza**, ur. 1934 w Punżankach, rej. święciański; zam. Punżanki.
- **Czesława Michałkiewicz**, ur. 1926 w Mieżance, rej. molacki; zam. w Sużanach, rej. wileński.
- **Czesława Michałowska**, ur. 1926 w Mieżance, rej. molacki; zam. w Sużanach.
- **Julia Mieczkowska**, ur. 1915 w Gowsztanach, rej. wileński; zam. w Gowsztanach.
- **Aniela Mikielwicz**, ur. 1933 w Hajdaniszkach, rej. wileński, zam. w Bujwidzach, rej. wileński.
- **Michał Misiewicz**, ur. 1925 w Duksztach, rej. wileński, zam. w Duksztach.
- **Jadwiga Naruszewicz**, ur. 1920 w Gowsztanach, rej. wileński, zam. w Gowsztanach.
- **Honorata Orszewska**, ur. 1932 w Karklinie, gm. Majszażoła; zam. w Anawilis, gm. Podbrzezie.
- **Anna Osipowicz**, ur. 1932 w Żaściunach, rej. wileński; zam. w Wilnie.
- **Helena Pawłowicz**, ur. 1924 w Sprejnie, gm. Podbrzezie, zam. w Podbrzeziu.
- **Wanda Pieślak**, ur. 1937 w Zusinach, rej. ostrowiecki, zam. w Magunach, rej. święciański.
- **Jadwiga Poźlewicz**, ur. 1916 w Petersburgu, zam. w Wilnie.
- **Stanisław Rynkiewicz**, ur. 1934 w Ejczunach, gm. Niemenczyn, zam. w Podbrzeziu.
- **Halina Rachmanowa**, ur. 1945 w Sobolach, gm. Niemenczyn, zam. w Anowilach.
- **Sylwester Stefanowicz**, ur. 1945 w Niewieryszkach, rej. wileński; zam. w Nowej Wilejce, rej. wileński.
- **Józef Silko**, ur. 1915 w Szyrwiach, rej. solecznicki; zam. w Szyrwiach.

- **Stanisława Silko**, ur. 1926, w Szyrwiach, rej. solecznicki; zam. w Szyrwiach.
- **Helena Subotowicz**, ur. 1929 w Antokalce; zam. w Kosmowszczyźnie, rej. wileński.
- **Józef Subotowicz**, ur. 1919 w Purwiskach, rej. wileński; zam. w Purwiskach.
- **Maria Taraszkiewicz**, ur. 1933 w Rudominie, rej. wileński; zam. w Rudominie.
- **Irena Tarejlis**, ur. 1930 w Stakince, rej. wileński; zam. w Stakince.
- **Władysław Wałęjsza**, ur. 1923 w Mieguciach, rej. szyrwincki; zam. w Mieguciach.
- **Leon Wieliczko**, ur. 1920 w Niemenczynie, rej. wileński; zam. w Sużanach, rej. wileński.
- **Monika Wojnicz**, ur. 1925 w Podbrzeziu; zam. w Podbrzeziu, rej. wileński.
- **Regina Wróblewska**, ur. 1922 w Grzybiance, rej. wileński; zam. w Sużanach.
- **Helena Zurzyte**, ur. 1925 w Kownie, zam. w Podobce, rej. wileński.
- **Helena Żewierwis**, ur. 1929 w Dwieliszkach, rej. wileński, zam. Dwieliszki.

SUMMARY

This book is a version of the author's doctoral dissertation and it presents some results of his field research carried between 1997 and 2001 in Vilnius region. It is an attempt to discuss the total of musical and dancing repertoire, the directions of its change. The text presents local knowledge also on value system, e.g. standards of excellence in musical and dance performance, and generally it preserves the cultural heritage of the Polish national minority in Lithuania. This issue has not been described in a satisfactory way so far, in spite of undertaking it by Polish researchers from the Vilnius University. It was Konstanty Tyszkiewicz (in the 50s of 19th century) and Cezaria Baudouin de Courteney Ehrenkreutz Jędrzejewiczowa (in the 20s and 30s of the 20th century), who conducted the first field research on the territory of Vilnius and Grodno regions. Their researches were afterwards continued by Bronisława Gawrońska and Kazimierz Moszyński in the late 30s. After the Second World War Lithuania and Belorussia were incorporated in the Soviet Republics. During this time Lithuanian and Belorussian researchers were not interested in folk culture of Poles on their territory, whereas there was no possibility for Polish scientists to conduct research among the Polish minorities alongside the Eastern Borders. The situation changed in the early 90's when Lithuania gained independence.

The first part of book present Polish society in Vilnius region. Some Poles lived in Vilnius in the early 15th century, after the first Polish-Lithuanian Union. But a lot of poor Polish nobles came there between 16th and 19th century. They mixed with Lithuanian poor nobles, who then started to feel Poles. In the late 19th and in the beginning of 20th century some of the reach villagers living closely to the nobles' villages started to use Polish language in church, and finally they began to feel Poles as well. Therefore in the 20s Poles made about 70% of the whole population of this territory. Nowadays only about three hundred thousand inhabitants live on the area of our interest (about 20% of Vilnius' population, and about 70% of villages' population around Vilnius). All Poles speak two or three languages (Russian, Polish and Lithuanian) and use them every day. Polish is spoken mostly at church. In offices people use Russian or the state language. Very often people use the local language, so called simple, similar to Belarusian. The most important thing seems to be national awareness and declaration – I am Pole.

The second part is about the traditions of Poles living in the Vilnius region and the repertoire which survived in memories of informers. It is about the music of the nobles (mainly in the 19th century) and the peasants – especially family rituals (mainly wedding) and annual ceremonies (processions of masked figures in Christmas, welcoming spring, Eastern singing, harvest). In the next part the author describes the vocal tradition and repertoire. Important is the language (Polish or simply) and the kind of the songs, either

its musical character (similar to character of songs from polish territory with changes coming from lithuanian background) and the manner of performans (apocope, long ends of phrase).

The most important part of this book is focused on a topic not sufficiently studied in song-oriented ethnomusicology, namely instrumental practice – the kinds of instruments, social image and activities of instrumentalists. Special attention is paid to dance tradition. The author could find only 19 instrumentalists of the older generation who play dulcimer, fiddle or accordion. The traditional set of instruments includes the dulcimer, fiddle and one-sided small drum (tambourine). Historical sources confirm the existence of the musical bow and numerous aerophones connected with shepherding, such as flutes and horns. Until the 19th century the region was visited by players on hurdy-gurdies and bagpipes. The evolution of the accordion in the 20th century can be well illustrated in the region. The author discusses the process of cultural changes, e.g. the influence of broadcasting and folk ensembles, comparing historical data with contemporary interviews. His typology of local dances witch comprises ritual, social (waltz, polka, krakowiak, padespan, quadrille, oberek, aleksander, karoboczka, wasadula, suktinis, foxtrot, narietzeniku, kochaneczka, tango, lansjer) and play dances refers to the older ones of the 1930s. Dances and dance behaviour are described in a detailed way also by the performers themselves.

In the last chapter the author discuss the changes in tradition, music and dance in contemporary society and musical tradition of the resatlers, living in Poland (especially in the North-West side of Poland).

PUBLIKACJE TOWARZYSTWA NAUKOWEGO WARSZAWSKIEGO

- Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, red. wydaw. TNW J. Chodkowski. Od R. 47 red. nac. E. Rużyłło, od R. 55 red. nac. Z. Mikulski, R. 46 [za 1984] – R. 60 [za 1997] 1998.
- *Normalizacja języka w krajach Zachodu : materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Komisję Kultury Słowa Towarzystwa Naukowego Warszawskiego 14 grudnia 1992 r.*, pod red. A. Markowskiego i J. Puzyniny, Warszawa 1994 (językoznawstwo), 10 zł.
- *Polszczyzna i Polacy u schyłku XX wieku: zbiór studiów*, pod red. K. Handke i H. Dalewskiej-Greń, Warszawa 1994, 408 s. (językoznawstwo), 20 zł.
- *Bibliografia językoznawstwa slawistycznego za rok 1992*, pod red. Z. Rudnik-Karwatowej, Warszawa 1995, 555 s. (językoznawstwo), 20 zł.
- *Informatyzacja bibliografii slawistycznej : materiały międzynarodowej konferencji naukowej, Warszawa 6–7 grudnia 1994*, pod red. Z. Rudnik-Karwatowej, Warszawa 1995, 100 s. (językoznawstwo), 5 zł.
- T. Dzierżykray-Rogalski, *Spotkania z uczonymi*, Warszawa 1995, 100 s. (historia), 5 zł.
- T. Lewaszkiewicz, *Łużyckie przekłady Biblii : przewodnik bibliograficzny*, Warszawa 1995, *Język na Pograniczach*, nr 14, 181 s. (językoznawstwo), 8 zł.
- *Testimonia najdawniejszych dziejów Słowian : seria grecka, z. 3, Pisarze z VII–X wieku*, wyd. A. Brzóstkowska i W. Swoboda, Warszawa 1995, *Prace Slawistyczne*, nr 103, 573 s. (historia), 15 zł.
- *Bibliografia językoznawstwa slawistycznego za rok 1993 z uzupełnieniami za rok 1992, cz. 1*, pod red. Z. Rudnik-Karwatowej, oprac. zespół w składzie: M. Kornacka, Z. Rudnik-Karwatowa, I. Suchocka i H. Karpińska przy współudziale slawistów z krajowych i zagranicznych ośrodków naukowych, Warszawa 1996, 540 s. (językoznawstwo), 20 zł.
- *Bibliografia językoznawstwa slawistycznego za rok 1993 z uzupełnieniami za rok 1992, cz. 2*, pod red. Z. Rudnik-Karwatowej, oprac. zespół w składzie: M. Kornacka, Z. Rudnik-Karwatowa, I. Suchocka i H. Karpińska przy współudziale slawistów z krajowych i zagranicznych ośrodków naukowych, Warszawa 1996, 351 s. (językoznawstwo), 20 zł.
- *Ekologiczne podstawy zagospodarowania dolin rzecznych (na przykładzie Wisły pod Płockiem)*, pod red. Z. Mikulskiego i E. Bajkiewicz-Grabowskiej, Warszawa 1996, 183 s. (ekologia), cena 10 zł.
- K. Handke, H. Popowska-Taborska, I. Galsterowa, *Nie dajmy zginąć słowom : rzecz o odchodzącym słownictwie*, Warszawa 1996, 369 s. (językoznawstwo), cena 13 zł.
- H. Popowska-Taborska, W. Boryś, *Leksyka kaszubska na tle słowiańskim*, Warszawa 1996, *Język na Pograniczach* nr 15, 434 s. (językoznawstwo), cena 12 zł.
- E. Rzetelska-Feleszko, J. Duma, *Językowa przeszłość Pomorza Zachodniego na podstawie nazw miejscowych*, Warszawa 1996, *Język na Pograniczach*, nr 16, 343 s. + 37 map (językoznawstwo), 13 zł.

- J. Karwasińska, *Wybór pism*, cz. 1, *Święty Wojciech*, pod red. T. Dunin-Wąsowicz i A. Gieysztor, Warszawa 1996, 262 s. (historia), 15 zł.
- L. Zasztowt, *Kresy 1832–1864*, Warszawa 1997, 456 s. + 16 tablic (historia oświaty), 20 zł.
- J. Karwasińska, *Wybór pism*, cz. 2, *Kujawy i Mazowsze*, pod red. T. Dunin-Wąsowicz, Warszawa 1997, 301 s. (historia), 20 zł.
- *Mózg*, pod red. M. Mossakowskiego i M. Kowalczyka, Warszawa 1997, 152 s. (medycyna), 10 zł.
- *Bibliografia językoznawstwa slawistycznego za rok 1994 z uzupełnieniami za lata 1992–1993*, pod red. Z. Rudnik-Karwatowej, oprac. zespół w składzie: H. Karpińska, M. Kornacka, Z. Mikos, Z. Rudnik-Karwatowa i V. Stamenković, przy współudź. slawistów z krajowych i zagran. ośrodków naukowych, Warszawa 1997, 822 s. (językoznawstwo), 35 zł.
- *Kresy – pojęcie i rzeczywistość*, pod red. K. Handke, Warszawa 1997, 327 s. (językoznawstwo), 20 zł.
- *Testimonia najdawniejszych dziejów Słowian*, seria grecka, z. 4: *Pisarze z VIII–XII wieku*, wyd. A. Brzóstkowska i W. Swoboda, Warszawa 1997, *Prace Slawistyczne*, nr 106, 409 s. (historia), 15 zł.
- J. Rapacka, *Leksykon tradycji chorwackich*, Warszawa 1997, 272 s. + 30 tablic (literaturoznawstwo), 25 zł.
- Z. Kaleta, *The Surname as a Cultural Value and an Ethnic Heritage : Tracing your Polish Roots*, Warszawa 1997, 377 s. + mapa (językoznawstwo), 20 zł.
- *Leksyka słowiańska na warsztacie językoznawcy*, pod red. H. Popowskiej-Taborskiej, Warszawa 1997, *Prace Slawistyczne*, nr 105, 291 s. (językoznawstwo), 13 zł.
- *Siew Dionizosa : Inspiracje Grecji Antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowo-Wschodniej : Rekonesans*, pod red. J. Axera, Z. Osieńskiego i M. Borowskiej, Warszawa 1997, 248 s. (teoria literatury), 10 zł.
- Z. Mikulski, *Zeszyty Terminologiczne*, seria: *Nauki o Ziemi, Systematyka i definicja nauk o wodzie*, Warszawa 1997, 49 s. (ekologia), 8 zł.
- E. Bajkiewicz-Grabowska, Z. Mikulski, *Zeszyty Terminologiczne*, seria: *Nauki o Ziemi, Hydrologiczna terminologia jeziorna*, Warszawa 1997, 36 s. (ekologia), 8 zł.
- *Polskie nazwy własne : Encyklopedia*, pod red. E. Rzetelskiej-Feleszko, Warszawa 1998, 554 s. (językoznawstwo), 35 zł.
- J. Karwasińska, *Wybór pism*, cz. 3, *Źródła archiwalne*, pod red. T. Dunin-Wąsowicz, Warszawa 1998, 220 s. (historia), 20 zł.
- E. Wolnicz-Pawłowska, W. Szulowska, *Antroponimia polska na Kresach południowo-wschodnich*, Warszawa 1998, 366 s. + mapa (językoznawstwo), 30 zł.
- J. Piłatowicz, *Feliks Kucharzewski (1849–1935) historyk techniki*, Warszawa 1998, 176 s. (historia nauki i techniki), 20 zł.
- J. Łukasiewicz, *Logika i metafizyka*, pod red. J. J. Jadackiego, Warszawa 1998, 574 s. (logika), 25 zł.
- I. Grek-Pabisowa, K. Handke, M. Ostrówka, A. Zielińska, *Bohatyrowicze sto lat później*, Warszawa 1998, 338 s. (językoznawstwo), 15 zł.
- J. Duma, *Nazwy rzek lewobrzeżnego Mazowsza z całym dorzeczem Pilicy*, Warszawa 1999, 204 s. (językoznawstwo), 15 zł.
- Z. Topolińska, *Język – człowiek – przestrzeń*, Warszawa 1999, 218 s. (językoznawstwo), 15 zł.
- *Bibliografia językoznawstwa slawistycznego za rok 1995 z uzupełnieniami za lata 1992–1993*, pod red. Z. Rudnik-Karwatowej, oprac. zespół w składzie: H. Karpińska, Z. Rudnik-Karwatowa, Z. Mikos, przy współudziale slawistów z krajowych i zagranicznych ośrodków naukowych, Warszawa 1999, 748 s. (językoznawstwo), 35 zł.
- S. Świeżawski, *L'univers : La philosophie de la nature au Xve siècle en Europe*, Warszawa 1999, 482 s. (filozofia), 50 zł.

- Z. Rudnik-Karwatowa, H. Karpińska, *Słownik słów kluczowych językoznawstwa slawistycznego*, Warszawa 1999, 105 s. (językoznawstwo), 10 zł.
- A. Czekanowska, *Pathways of Ethnomusicology*, Warszawa 2000, 338 s. (muzykologia), 25 zł.
- *Problemy i sytuacja lekarzy emerytów w Polsce*, pod red. A. Danysza, Warszawa 2000, 8 zł.
- S. Rudnicki, *Gwara polska wsi Karczunek koło Żytomierza*, Warszawa 2000, 209 s. (językoznawstwo), 10 zł.
- Z. Greń, *Śląsk Cieszyński : Dziedzictwo językowe*, Warszawa 2000, 354 s. (językoznawstwo), 15 zł.
- H. Owsiany, *Polacy w Łagrach Rosyjskiej Północy*, Warszawa 2000, 408 s. (piśmiennictwo dokumentalne), 15 zł.
- U. Wójcik, *Nazwy miejscowe dawnego województwa rawskiego*, Warszawa 2001, 296 s. (językoznawstwo), 15 zł.
- M. Piber, *Służew Średniowieczny*, Warszawa 2001, 281 s. (historia), 25 zł.
- *200-lecie Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, pod red. Z. Mikulskiego, Warszawa 2001, 116 s. (historia TNW).
- J. Sujecka, *Ikona domu*, Warszawa 2001, 226 s. (historia kultury), 15 zł.
- *Bibliografia językoznawstwa slawistycznego za rok 1996 z uzupełnieniami za lata 1992-1995*, pod red. Z. Rudnik-Karwatowej, oprac. H. Karpińska, Z. Rudnik-Karwatowa, M. Malinowska, Z. Mikos przy współudziale slawistów krajowych i zagranicznych, Warszawa 2001, 862 s. (językoznawstwo), 35 zł.
- A. Zielińska, *Polska mniejszość na Litwie Kowieńskiej : Studium socjologiczne*, Warszawa 2002, 198 s. (socjolingwistyka), 15 zł.
- B. Noszczak, „*Sacrum*” czy „*profanum*”? *Spór o istotę obchodów millenium polskiego (1949-1966)*, Warszawa 2002, 273 s. (historia), 30 zł.
- E. Rzetelska-Feleszko, A. Cieślíkowa, przy współudziale J. Dumy, *Słowiańska onomastyka : Encyklopedia*, t. 1, Warszawa 2002, 535 s. (językoznawstwo), 30 zł.
- J. Rieger, *Studia nad słownictwem gwar ukraińskich w Polsce : Łemkowszczyzna i gwary Nadsańskie*, Warszawa 2002, 436 s. (językoznawstwo), 45 zł.
- *Bibliografia językoznawstwa slawistycznego za rok 1997*, pod red. Z. Rudnik-Karwatowej, Warszawa 2003, 743 s. (językoznawstwo), 125 zł.
- *Procesy innowacyjne w językach słowiańskich*, pod red. Z. Rudnik-Karwatowej, Warszawa 2003, 257 s. (językoznawstwo), 32 zł.
- *Języki mniejszości i języki regionalne*, pod red. E. Wrocławskiej i J. Zieniukowej, Warszawa 2003, 555 s. (językoznawstwo), 65 zł.
- P. Dahlig, *Muzyka adwentu : O tradycji ligawek mazowiecko-podlaskich*, Warszawa 2003, 300 s. (muzykologia), 15 zł.
- E. Dzięgiel, *Polszczyzna na Ukrainie : Sytuacja językowa w wybranych wsiach chłopskich i szlacheckich*, Warszawa 2003, 187 s. (językoznawstwo), 20 zł.
- E. Rzetelska-Feleszko, A. Cieślíkowa, przy współudziale J. Dumy, *Słowiańska onomastyka : Encyklopedia*, t. 2, Warszawa 2003, 635 s. (językoznawstwo), 35 zł.
- S. Swieżawski, *Zagadnienie historii filozofii*, Warszawa 2004, 613 s. (filozofia), 50 zł.
- L. Moroz-Grzelak, *Aleksander Wielki a Macedońska idea narodowa : Słowiańskie losy postaci antycznej*, Warszawa 2004, 168 s. (kulturoznawstwo), 10 zł.
- J. Kaliszuk, *Mędrcy ze wschodu : Legenda i kult Trzech Króli w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2004, 332 s. (kulturoznawstwo), 30 zł.
- E. Siatkowska, *Szkice z dziejów literackich języków słowiańskich*, Warszawa 2004, 282 s. (literaturoznawstwo), 30 zł.
- *Acta Baltico-Slavica*, t. 28, pod red. I. Grek-Pabisowej, Warszawa 2004, 295 s. (archeologia, historia, etnografia, językoznawstwo), 20 zł.