

„Każdy z nich nosi w sobie odrębną muzykę” – rozmowa z Andrzejem Bieńkowskim

Żaneta Nalewajk: Urodził się pan w Warszawie. Od trzydziestu lat niemal w każdej wolnej chwili wyjeżdża pan z miasta i podróżuje po polskich i ukraińskich wsiach w poszukiwaniu wiejskich muzykantów. Skąd w panu taka pasja?

Andrzej Bieńkowski: Myślę, że wyniosłem ją z domu. Mój ojciec urodził się, wychował i mieszkał w młodości w małej wsi Czaple na Kujawach. Matka jest córką szewca żyjącego w Mogielnicy, małym żydowsko-polskim miasteczku. Polacy stanowili w nim przed wojną ok. 15 procent mieszkańców. Ciekawił mnie świat, w którym wychowali się moi rodzice. Poza tym zawsze lubiłem się włóczyć. Jako młody chłopak jeździłem na rowerze po okolicznych wsiach, czasem bardzo archaicznych, archaicznych nie z powodu architektury, tylko ze względu na styl życia i myślenia ich mieszkańców, którzy – jak mi się wydawało – mieli archaiczne dusze. Potem zmieniłem rower na trabanta i włóczyłem się dalej. Zaczęło się od prywatnych rozmów z napotkanymi muzykantami. Kiedy zaczynali grać, ogarniało mnie wielkie wzruszenie. Niezmiernie podobała mi się ta muzyka, choć nie wiedziałem o niej nic. Słyszałem wcześniej w radiu utwory ludowe, ale były one stylizowane, znałem zespół Mazowsze, zetknąłem się z orkiestrą Wesołowskiego.

Nie wiem, czy zdaje pani sobie sprawę z tego, że w radiu, nie wspominając już o telewizji, do mniej więcej 1975 roku obowiązywał zakaz emitowania muzyki wiejskiej *in crudo*. Przyczynili się do tego etnografowie i etnomuzykolodzy z Polskiej Akademii Nauk, którzy podjęli uchwałę o weryfikacji muzykantów. Nakładała ona na nich konieczność zdobycia pozwolenia na publiczną grę. Orkiestry dąsające po uiszczeniu opłaty przechodziły całkiem nieźle procedurę weryfikacyjną przeprowadzaną przez specjalnie do tego powołane komisje – w przeciwieństwie do skrzypków wiejskich, którzy na nie szczęście nie radzili sobie aż tak dobrze, kiedy musieli występować przed gronem oficjeli. Mój nieżyjący już niestety przyjaciel, wybitny muzyk wiejski, Kazimierz Meło, opowiadał mi, że gdy kiedyś grał bez pozwolenia w remizie strażackiej, natychmiast zjawili się milicjanci. Jeden z nich złapał Kazia za rękę, w której trzymał skrzypce i spytał: „A pozwolenstwo to pan ma? Skoro nie posiada pan odpowiednich dokumentów, proszę się rozejść”.

To jeden z powodów niesłychanej degradacji kultury wiejskiej, a zarazem przyczyna naszego odizolowania od niej. Kiedy robiłem pierwsze nagrania, a byłem nimi bardzo przejęty – zresztą nadal jestem – miałem silną potrzebę opowiadania o tym znajomym. Gdy poruszałem ten temat w warszawskim towarzystwie, uchodziłem za nudziarza i dziwaka, nikt nie chciał słuchać moich opowieści. Sytuacja wyglądała w ten sposób przez prawie dwadzieścia lat. Dość szybko jednak wsparła mnie żona, która początkowo

również odnosiła się dość sceptycznie do tego, czym się zajmowałem, ale później zaangażowała się bardzo w sprawę – przygotowuje teraz wydawnictwa poświęcone muzyce etnicznej.

Podobnie rzecz miała się z moim malarstwem. Kiedy zacząłem malować wieś, modne były akurat abstrakcje – domyśla się pani zapewne, że musiało to skończyć się dla mnie fatalnie, w tym sensie, że nikt nie chciał moich obrazów. Jednak w pewnym momencie poczułem, że jestem zobowiązany do poznawania i utrwalania wiejskiej kultury, ponieważ zrozumiałem, że na moich oczach odchodzą wybitni ludzie i że każdy z nich nosi w sobie odrębną muzykę. Ich sytuacja w niczym nie przypomina sytuacji wykonawców filharmonicznych. Dlaczego? Dlatego że nie da się sporządzić zapisu nutowego utworów wykonywanych przez wiejskich muzykantów. Grają oni w skalach nietemperowanych w taki sposób, że zapis okazuje się niemożliwy. Wszystko, co pozostawił po sobie Oskar Kolberg, to transkrypcje gry, a nie faktyczna gra, którą można dokładnie powtórzyć. W przypadku wiejskich muzykantów wraz ze śmiercią każdego skrzypka odchodzi osobna szkoła muzyczna. Kiedy zdałem sobie z sprawę z tego, że tak się właśnie dzieje, zrozumiałem, że nie mogę tego tak zostawić i zacząłem nagrywać. U źródeł mojej pasji leży zatem wielka fascynacja tą muzyką i nie mniejsze poczucie obowiązku. Towarzystwo mi ono nieustannie pomimo tego, że czasem muzykanci bywali strasznymi draniem. Ale przecież moralność nie idzie w parze ze sztuką i nie obowiązuje reguła, zgodnie z którą, jeśli ktoś jest wielkim artystą, to z pewnością żyje etycznie. Owocami pasji i obowiązku, o których mówiłem, oprócz nagrań, są także książki *Ostatni wiejscy muzykanci*, *Sprzedana muzyka* oraz *1000 kilometrów muzyki* – Warszawa – Kijów.

Żaneta Nalewajk: Czy dostrzegł pan jeszcze inne powody degradacji kultury wiejskiej?

Andrzej Bieńkowski: Zauważyłem jeszcze jedną prawidłowość – ludzie z małych miasteczek nierzadko czują zagrożenie wsią, bardzo chcą być miastowi i źle reagują na kulturę wiejską. Działa tu mechanizm, który powoduje, że jeśli mamy coś zbyt blisko siebie, to bardzo chcemy się od tego odciąć. Dawniej, kiedy podróżowałem intensywnie i starałem się robić jak najwięcej badań terenowych, najbardziej utrudniały mi je rodziny wiejskich muzykantów, które osiadły w mieście. Nierzadko musieliśmy rezygnować z nagrań, bo mieszkające tam dorosłe dzieci starych ludzi były przeciwne utrwalaniu muzyki wykonywanej na przykład przez ich ojca. Gdy pytałem, dlaczego nie godzą się na to, potomkowie wiejskich muzykantów odpowiadali: „Bo to jest dla nas wstyd. Co pan będzie nagrywał starego dziada... Tu w Lubochni jest przecież taki zespół pieśni i tańca... Tam występują młodzi. Niech się pan zajmie młodymi, a nie jakimś dziadkiem, bo co on tam może...”.

Często tacy ludzie domagali się pieniędzy za możliwość utrwalenia utworów. A my nie dysponowaliśmy z żoną takimi środkami – przez trzydzieści lat podróżowaliśmy na własny koszt, sami finansowaliśmy zakup sprzętu niezbędnego do nagrań. Nasza pasja była kosztowna, wymagała wyrzeczeń. W stanie wojennym pracowałem jako asystent na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Moja pensja wynosiła wtedy (po przeliczeniu

ze złotych) około dwunastu dolarów. Materiały, których potrzebowałem do utrwalania wiejskiej muzyki – na przykład: błony filmowe, taśmy magnetofonowe i kasety wideo – można było kupić wyłącznie za dolary. Jedna taśma wideo kosztowała wtedy osiem dolarów. Niektóre rodziny były przekonane, że zarabiamy na nagraniach wielkie pieniądze. W pertraktacjach najczęściej wypływał wątek Chicago. Rozmówcy tkwili w przeświadczeniu, że właśnie tam, wśród Polonii amerykańskiej, dystrybuują to, co udało mi się utrwalić. Zdarzało się, że świeżo upieczeni mieszcianie robili rodzicom awantury w stylu: „Po co tata będzie grał? Żeby na tym kto inny zarabiał?”. Tak właśnie przejawiało się poczucie zagrożenia wsią, o którym wspominałem. Z biegiem czasu na szczęście sytuacja zaczęła się zmieniać.

Żaneta Nalewajk: Dowartościowaniu lub chociaż rozumieniu tej kultury nie sprzyjała zapewne także ideologia awansu społecznego. Nie jestem przekonana, czy zawsze duchowa i materialna spuścizna mieszkańców wsi była uznawana za kulturę, czy nie traktowano jej często jako przejawu egzystencji „nizin społecznych”.

Andrzej Bieńkowski: Tak, to prawda. Ta sytuacja uległa jednak zmianie. Młodsze pokolenie przejawia potrzebę kontaktu z wiejską twórczością muzyczną. Obserwuję teraz wzrost zainteresowania tym tematem, czasem bywa ono nawet nadmierne. Wynika to z rozpaczliwego braku rozeznania w tym, co jest muzyką wiejską, a co nie – tej pierwszej nie da się usłyszeć w telewizji, w radiu o nią na ogół trudno. Ciekawe, że zainteresowanie kulturą etniczną zwiększyło się z chwilą wejścia Polski do Unii Europejskiej. Myślę jednak, że po dziś dzień nasza popkultura opiera się na tromtadrackim wstydzie samej siebie. Obca jest jej pamięć regionalna, najchętniej bezmyślnie upodobniłaby się do Nowego Jorku.

Żaneta Nalewajk: Wspomniał pan o swoim przyjacielu, niedawno zmarłym Kazimierzu Mecie, wybitnym wiejskim skrzypku, który był ostatnim z legendarnej kapeli braci Metów z Gliny. Czy mógłby pan przypomnieć tę postać?

Andrzej Bieńkowski: Kazimierz Meto był poetą skrzypiec. Pisałem o nim w książce *Sprzedana muzyka*. Jego życie przypomina mi losy Nikifora, równie wielkiego artysty. Mecie – trochę kaleki, dziwny stary kawaler – był pośmiewiskiem sąsiadów, uważano go za ostatniego pastucha we wsi. Jednak stopniowo jego muzyka zaczęła zdobywać uznanie miejscowych, po tym, jak nagrałem te utwory, a następnie wyemitowało je polskie radio, i kiedy Meto otrzymał Basztę, czyli najważniejszą nagrodę na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu. Powoli wieś zaczęła szanować Kazimierza Metę. „Muzyka Odnaleziona” wydała płytę z jego grą. Nagle do Mety zaczęli przyjeżdżać młodzi ludzie z całej Polski, między innymi z Domu Tańca i ze Stowarzyszenia „Tratwa”. Traktowali tego skrzypka jak mistrza, chcieli uczyć się od niego gry. Nie było większego zdumienia dla wsi, niż to, kiedy jej mieszkańcy zaobserwowali, że od takiego człowieka jak Meto można się czegoś dowiedzieć. Wtedy Kazimierz zyskał prawdziwe poważanie. Pamiętam, że gdy odwiedziłem go po raz ostatni, kiedy mógł jeszcze paść krowy, spotkaliśmy się na pastwisku. Meto zawołał na mój widok: „Al! Pan Andrzej! Kto by się spoździł, że ja będę taki sławny, na całą parafiję?! Nawet mnie kiedyś aż pod Sierpc zaprosili!”.

Żaneta Nalewajk: Jak Pan sądzi, czy stosunek mieszkańców wsi do wiejskich muzykantów na przestrzeni tych trzydziestu lat, podczas których zajmował się pan badaniami terenowymi, ewoluował w sposób znaczący?

Andrzej Bieńkowski: Współcześnie ten stosunek naznaczony jest przemianami kulturowymi i cywilizacyjnymi. Wcześniej na muzykantach ciążyło odium grzechu. Byli bardzo potrzebni wsi, która nie umiała wyobrazić sobie życia bez muzyki, ale jednocześnie uważała muzykantów za bezbożników mających kontakty ze złymi mocami, namawiających młodych ludzi do czynów występnych i przywodzących roztańczone panny do moralnego upadku. Sądzono, że od tańca z mężczyzną wiedzie prosta droga do łóżka.

Stosunek do wiejskich artystów był bardzo ambiwalentny także z tego powodu, że chodzenie po weselach nie dawało się pogodzić z gospodarką. Tylko najbiedniejsi zostawali przy muzyce, na przykład tacy, którzy nie mieli ziemi. Kiedy nastąpiły przemiany cywilizacyjne, które wymiotły wiejskich muzykantów z pejzażu potrzeb polskiej wsi, grający wcześniej mężczyźni zostawali bez środków do życia.

Żaneta Nalewajk: To ciekawe, że tak ambiwalentnie traktowani muzycy sami wysoko cenili swoje umiejętności. W *Sprzedanej muzyce* pisał pan o tym, że pobieranie u nich nauk nie było tanie.

Andrzej Bieńkowski: Rzeczywiście. To były bardzo drogie lekcje. Zdarzało się, że nauczanie jednego utworu kosztowało młodego adepta złotówkę. Uczeń mógł także odpracowywać lekcje – tak działa się najczęściej. Adept zostawał na kilka miesięcy parobkiem nauczyciela. Pracował w polu i w oborze. Kiedy gospodarz miał dobry humor, pokazywał uczniowi, jak wygrać jakiś akord. Podobnie było z harmonistami. Terminowali oni u mistrza około dwóch lat, musieli pracować bez wynagrodzenia, dostawali tylko jedzenie i nocleg w stodole na sianie. Po upływie okresu nauki adepci otrzymywali harmonię. Harmonia kosztowała przed wojną czterysta złotych. Dla porównania powiem, że moja matka była w tamtym czasie nauczycielką i zarabiała sześćdziesiąt złotych.

Żaneta Nalewajk: Czy wiejscy muzykanci znajdowali zatrudnienie także podczas obrzędów innych niż wesela?

Andrzej Bieńkowski: Tak. Skoncentrowałem się na opowieści o weselach i oczepinach, ponieważ te obrzędy były dla grających wielką próbą wytrzymałości. Tancerze i śpiewacy ciągle zmieniali się, ale muzykanci pozostawali ci sami. Dlatego na wesela chodzili grać najlepsi z dobrych. Znajdowali oni także zatrudnienie na pogrywkach (zabawach) i pierzawkach (darcie pierza) oraz podczas łuskania grochu. Wyglądało to tak: schodzili się ludzie ze wsi, żeby wspólnie pracować, co pogłębiało więzi społeczne, a potem zaczynały się tańce, na które zapraszano muzykantów. Dawano im za grę kilka jajek na wynos, częstowano kolacją, muzykanci mogli rozpić pół litra.

W Kieleckiem spotkałem muzykanta, który grywał do żniw. Pojawiał się na nich z bębenkiem i grał w nieparzystym rytmie oberka (na trzy). Przeciwno koncepcji, zgodnie z którą rytm oberka jest rytmem pracy, protestując z zapałem moi zaprzyjaźnieni etnomuzykolodzy. Sfilmowałem jednak to, że ów rytm odpowiada rytmowi uderzeń cepów

i innych prac, na przykład siekania kapusty. Warto przypomnieć, że żniwa trwały przy dobrej pogodzie około tygodnia, natomiast młócenie cepami rozciągało się na kilka miesięcy, najczęściej od października do kwietnia. Wycucie rytmu pomagało wytrwać młockarzom w tym mozole. Pracowali we trzech. Myślę, że właśnie z tego powodu zespoły muzykantów zaczęły powstawać dość późno. Wcześniej nie znano pojęcia kapeli wiejskiej. Kiedy ktoś godził wesele, to szedł do skrzypka i umawiał go. Muzykant brał ze sobą skrzypce, basy i bębny. Sam grał na tych pierwszych, a basowali i bębnilo goście weselni – wszyscy umieli to robić. Kapele zaczęły się rozpowszechniać dopiero wraz z pojawieniem się harmonii, która wymusiła na muzykantach ćwiczenie umiejętności zgrania się w określonej tonacji. Wcześniej instrumenty strojone były tylko ze słuchu.

Żaneta Nalewajk: Z pana książek można dowiedzieć się wiele nie tylko o historii takich instrumentów jak basy (popularne do końca lat sześćdziesiątych XX wieku) czy harmonia, lecz także o obyczajowości i obrzędach mieszkańców wsi. Czy mógłby Pan podać przykłady związków muzyki z obrzędem?

Andrzej Bieńkowski: Za przykład niech posłuży harmonia. Harmonie pojawiły się w centralnej Polsce tuż przed drugą wojną światową, około 1935–1938 roku. Na Kurpiach, inaczej niż w innych częściach Mazowsza, najpopularniejsze były harmonie pedałowe. Grywano na nich na przykład świątówki oparte na rytmach mazurkowych. Świątówki wykonywano tylko w czasie obrzędu przejścia, kiedy narzeczeni – już prawie państwo młodzi – wychodzili z domu rodziców i jechali do kościoła. To jeden z najbardziej niebezpiecznych momentów dla młodych, to obrzęd przejścia, ponieważ wyjęci spod opieki rodziny nie byli jeszcze związani mocą Kościoła. Wtedy właśnie miały do nich dostęp wszystkie złe siły, które mogły spowodować bezpłodność panny młodej lub pijaństwo męża itp. Śpiewano wówczas specjalne pieśni i zwracano baczną uwagę, by wybierająca się do ślubu dziewczyna nie dotknęła drzwi lub futryny nawet ręką sukienki, bo to mogłoby spowodować uaktywnienie się i przeniesienie na nią złych sił.

Widziałem podobne zjawisko związane z wiarą w przeniesienie złych sił na Ukrainie. Kiedyś podczas obrzędu rusatek mieszkaliśmy u znajomych. Moja żona po umyciu się w misce chciała wylać wodę za próg. Zobaczyłem wtedy śmiertelne przerażenie na twarzy naszej gospodyni, która wierzyła, że jeśli podczas tego święta wyrzuci się cokolwiek z domu po zmroku, to złe siły mogą uzyskać dostęp do człowieka i wyrządzić mu wiele szkód.

Żaneta Nalewajk: W książce *Sprzedana muzyka* zainteresował mnie szczególnie poruszony przez Pana wątek dotyczący kobiet wiejskich grających na instrumentach. Czy mógłby Pan go rozwinąć? Czy na wsiach, w których prowadził Pan badania, często formowały się zespoły, w których skład wchodziły kobiety?

Andrzej Bieńkowski: To bardzo skomplikowany problem. Rzeczywiście w *Sprzedanej muzyce* pisałem o kobietach grających na weselach. Chciałbym wydać książkę i płytę im poświęconą, ale projekt będzie musiał trochę poczekać, bo niestety mam tylko dwie ręce i przygotowuję właśnie trzecią moją publikację pod tytułem *1000 kilometrów muzyki*. Warszawa–Kijów [ukazała się w 2009 roku nakładem MCKiS i wydawnictwa

Muzyka Odnaleziona – dopisek redakcji]. Kobięce granie, mówiąc najogólniej, było wielkim przekroczeniem. Na ogół muzyka wiejska kojarzy nam się ze starszymi ludźmi. Ku mojemu wielkiemu zdziwieniu okazało się, że nic bardziej mylnego. Muzyka na wsiach rządziła się podobnymi prawami do tych, które daje się zauważyć we współczesnym graniu młodzieżowym – młodzi zakładają grupy rockowe czy jazzowe jeszcze w liceum, przestają one istnieć z chwilą, gdy pojawia się żona i pierwsze dziecko.

Z analogiczną sytuacją mieliśmy do czynienia w wypadku wiejskich muzykantów. Na weselach grali głównie chłopcy od szesnastego do dwudziestego roku życia; czasem byli oni trochę starsi. Przygoda z muzyką kończyła się w momencie ożenku. Z kobietami sprawa przedstawiała się podobnie, choć rzeczywistość weselnego szaleństwa, co trzeba podkreślić, była głównie domeną i kulturą mężczyźni. Funkcjonowanie czy przetrwanie młodej dziewczyny w weselnym świecie wyzwolonych namiętności nie należało do zadań łatwych. Takie dziewczyny musiały być niezwykle osobami.

Tych kilka kobiet z centralnej Polski, które poznałem, wykonujących utwory na przykład na harmonii pedałowej, dokonało przekroczenia związanego choćby z tym, że gra na wspomnianym instrumencie wymagała siedzenia w rozkroku. Wydawałoby się, że nic prostszego – wystarczy założyć spodnie. Zmienimy jednak pogląd, jeśli przypomnimy sobie, jaki skandal i jakie reakcje – nawet w mieście – wywoływały dziewczyny w spodniach. Kiedy jako student pod koniec lat sześćdziesiątych wyjeżdżałem na plenery, widziałem wielokrotnie sytuacje, w których wiejskie dziewczyny w spodniach były opluwane i nazywane „kurwami”, bo jak mawiano „w spodniach tylko kurwy chodzą”.

Pani Wiesława Kołazińska, bardzo atrakcyjna i dzielna kobieta, najwybitniejsza współcześnie wiejska artystka grająca na harmonii pedałowej, opowiadała mi, że początkowo chodziła na wesela w towarzystwie ojca. Później, gdy wyszła za mąż, kilka razy zabrała ze sobą męża na wesele, żeby mógł rozprawić się z potencjalnymi zalotnikami. Jeśli jakiś się pojawił, to „dostawał po łbie” i zaloty się kończyły. Kiedy urodziło się pierwsze dziecko – dziewczynka – pani Kołazińska, stwierdziła, że to pół biedy i nie przestała grać. Podobnie było po narodzinach drugiej córki. Jak wiadomo, dawniej na wsi sądzono, że dziewczynki i tak idą na straty. Nie liczono się z ich opinią. Ale kiedy przyszedł na świat syn pani Kołazińskiej, artystka porzuciła grę na harmonii. Pytałem wielokrotnie: „Pani Wiesławo, dlaczego pani to zrobiła?”. Odpowiadała: „A co by o mnie syn pomyślał, jak dorośnie? Powiedziałby o matce, że chodziła po weselach”. Okazało się więc, że dla niej samej gra uchodziła ciągle za coś wstydliwego, za zajęcie, które nie przystoi kobiecie wychowującej potomka płci męskiej.

Na polskich wsiach było niewiele grających kobiet, ale muzykę wykonywaną przez niektóre z nich (pochodziły z centralnej Polski) udało mi się utrwalić. Jest naprawdę znakomita. Przy okazji przypomnę jeszcze o Bidońce, najstawniejszej skrzypaczce z Podhala. Można ją uznać za żeńską odpowiedniczkę Sabaty. Kiedy grała na weselach, nie było z nią żartów. Gdy ktoś przystawiał się do niej, od razu wyciągała rewolwer. Wspaniałą wiejską artystką była też pani Maria Korczyńska – mówię „była”, ponieważ pani Korczyńska już nie może grać, bo obcięła sobie palce, kiedy przygotowywała w maszynie do mięsa kielbasę.

Żaneta Nalewajk: Równie interesującym tematem poruszonym przez pana między innymi w *Sprzedanej muzyce* jest kwestia orkiestr żydowskich. Czy można w wypadku wiejskiej muzyki mówić o wzajemnych inspiracjach polsko-żydowskich, a jeśli tak, to na ile te kontakty były głębokie i żywe? Czy w Polsce w pierwszej połowie XX wieku zdarzały się sytuacje, w których żydowska orkiestra grała na katolickim weselu lub polski zespół zabawiał żydowskich weselników?

Andrzej Bieńkowski: Tak, zdarzały się takie sytuacje. Jest o tym mowa w filmie *Muzyka żydowska w pamięci wiejskich muzykantów*. Warto pamiętać, że wsie na Mazowszu, Podlasiu i Suwalszczyźnie były bardzo biedne. W miejscowościach takich jak Przysucha czy Przytyki nie udało się naliczyć wielu żydowskich muzykantów, dlatego w tamtych okolicach na żydowskich weselach grały głównie polskie kapele. Jednak na lepsze polskie wesela zapraszano do grania na przykład żydowską rodzinę Simsiów z Radomia (była to gra na dwoje skrzypiec i basy). Ale już przed drugą wojną światową – o czym wspominali polscy wiejscy muzykanci grający między innymi muzykę wykonywaną przez żydowskie kapele – zdarzało się tak, że Żydzi rezygnowali z występów na zabawach weselnych organizowanych przez Polaków, ponieważ nie byli dobrze traktowani. Antysemityczne ekscesy, których doświadczali, nie miały nic wspólnego z szacunkiem.

Trzeba jeszcze podkreślić, że dla kultury żydowskiej charakterystyczne były orkiestry miejskie. Pierwotnie w ich skład wchodziło zarówno Żydzi, jak i Polacy, ale zmieniło się to po dojściu sanacji do władzy, kiedy przybrał na sile kurs polityczny wymierzony w mniejszości narodowe, między innymi w mniejszość żydowską i ukraińską. W drugiej połowie lat trzydziestych nasiliły się w Polsce tendencje antysemityczne, w skrajnych wypadkach dochodziło do pogromów Żydów. Zdarzało się, że Polacy odmawiali grania wspólnie z Żydami. Wtedy właśnie żydowscy muzykanci założyli własne orkiestry. Żydzi tworzyli niezwykłą muzykę na terenach obecnej Ukrainy. Pojawiły się tam nie tylko cymbały, lecz także instrumenty dęte.

Żaneta Nalewajk: A propos Ukrainy – od kilku lat prowadzi Pan badania również na tym terenie. Znakomitym ich efektem jest płyta *Śpiewy Polesia. Ukraina*.

Andrzej Bieńkowski: Tak, rzeczywiście jeżdżę na Ukrainę od 2003 roku, a dokładniej na Polesie, Wołyń, Roztocze i w strefy czarnobylskie. Efektem tych wyjazdów jest film dokumentalny *Ukraina w poszukiwaniu pogańskich obrzędów*. Pamiętam, że kiedy pierwszy raz odwiedziłem te tereny, miałem już niezły sprzęt do nagrań – kamerę *High Definition*. Okazało się jednak, że automatyczne narzędzie, które radziło sobie świetnie z utrwalaniem muzyki symfonicznej, nie było już takie sprawne w wypadku donośnego, absolutnie wspaniałego ukraińskiego śpiewu Domyniki Czekun, Natalii Czekun i Nadii Petrowec. Musiałem ustawiać kamerę ręcznie, żeby nagrać tę niezwykłą muzykę. Na Ukrainie zafascynowały mnie szczególnie dwie pieśni na święto Iwana Kupały. Pierwsza, wykonywana przez zespół Marii Michajłowej Dub z rejonu Owrucz, opowiada o zbliżaniu się Nocy Kupały i o dziewczynie wyczekującej na Kozaka, którego nigdzie nie widać. Wreszcie za radą kukułki wytęskniona dziewczyna udaje się w Noc Kupały

do lasu, wykopuje spod kamienia korzeń, piecze go na ogniu. Chwilę później zjawia się Kozak i, mówiąc najkrócej, historia kończy się pod pierzyną.

Inny typ pieśni o Kupale nagrałem w ostatniej niewysiedlonej wsi w rejonie Czarnobyli. Kobiety śpiewają o wystrojonej dziewczynie, która spaceruje drogą i rozgląda się za chłopcami lub kimkolwiek, kto będzie podziwiał jej paradny ubiór. Ludzie jednak nie wychodzą z domów, tylko obserwują pannę przez okno i zastanawiają się, skąd wzięła taki strój – czy podarowali jej go rodzice, czy też dostała go od kogoś, kto się o nią stara. Dziewczyna ciągle chodzi i czeka na pojawienie się zalotników. Zabawna jest puenta tego utworu: panna wybiera kawalera najgorszego z możliwych – bez pieniędzy i bez gospodarki – a w końcu stwierdza: do diabła z takim kochaniem!

Współbrzmienia tej pieśni są niesłychane. Mówiąc to, opieram się na opiniach znajomych muzykologów, bo nie mam aż tak głębokiej wiedzy muzycznej. Specjalista w tej dziedzinie powiedział mi, że po raz pierwszy usłyszał głosy alikwotowe – rodzaj śpiewu gardłowego znanego z Tuwy – które nie są wydawane przez śpiewające kobiety, ale powstają na skutek nałożenia się na siebie odbić dźwięków i ich współbrzmień.

Żaneta Nalewajk: Jakie są pana obserwacje w związku z kulturą muzyczną Wołynia?

Andrzej Bieńkowski: Na Wołyniu słychać wyraźnie polskie wpływy muzyczne w postaci melodii tańców, takich jak polki, oberki, krakowiaki. Nie znajdziemy śladów takiego oddziaływania w śpiewie. Śpiewające kobiety są wspaniałe i gościnne. Niesłychanie ciężko pracują, często znacznie ciężiej niż mężczyźni. Wstają o świcie, harują do zmroku, po powrocie z pola gotują jeszcze kartofle. Po takim dniu, kiedy wybija wreszcie godzina dwudziesta trzecia, umieramy z żoną ze zmęczenia. Wtedy właśnie nasza gospodyni wstaje i mówi: „No to co? Pójdę teraz po koleżanki, a jak wrócę, to państwu pośpiewamy”. Przychodzą. Zaczynamy nagrania.

Żaneta Nalewajk: Dziękuję panu za rozmowę.

Andrzej Bieńkowski: Ja również dziękuję.

Zapis fragmentów rozmowy, która odbyła się 20 listopada 2008 roku w Domu Kultury Śródmieście w Warszawie.