

Muzykanci

z Andrzejem Bieńkowskim

rozmawia Aleksander Jackowski

Andrzej Bieńkowski jest kierownikiem Pracowni, profesorem w Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W twórczości malarskiej podejmuje często tematykę wiejską, pozostając w kręgu szeroko pojętego realizmu. Zainteresowania wsią widoczne są także w dokumentacji fotograficznej, przede wszystkim postaci wiejskich muzykantów. Właśnie muzyka jest drugą, a kto wie, czy nie pierwszą pasją Andrzeja Bieńkowskiego. Badania terenowe, które prowadzi od kilkunastu lat, zaowocowały m.in. nagraniami, które Polskie Radio prezentuje w stałym, cyklicznym programie *Muzyka odnaleziona*.

Bieńkowski posługuje się także techniką wideo, i zarejestrowane przez niego „seanse” są jedynym już niepowtarzalnym dokumentem pokazującym technikę gry, maniery wykonawcze, sposób zachowania; napięcie emocjonalne wiejskich artystów – muzykantów.

Najpierw zetknąłem się z nagraniami wideo na wystawie Andrzeja Bieńkowskiego *Muzykanci*. Później, zafascynowany tym, co widziałem, postanowiłem poznać autora wystawy. Zabrałem mu wiele czasu, a na domiar złego odtąd co roku sprowadzałem do jego pracowni grupę studentów etnologii, aby zrozumieli czym była twórczość wiejskich artystów, czy ekspresja gry, zapamiętanie się w niej. Chciałem, aby zobaczyli, czym była dla wiejskich artystów muzyka, tak silnie zakorzeniona w ich duchowości. Trudno te wrażenia przekazać czytelnikowi. Można jednak przybliżyć mu postać zbieracza, przekazać choć cząstkę tego, co ma on do powiedzenia o swojej pracy i ludziach, z którymi się zetknął.

A.J. *Znałem Pana Ojca, Panie Andrzeju. To był człowiek z charakterem, pasją. Nie wielu socjologów tak znalo i rozumiało problemy wsi, jak on. Łączyło nas jednak coś innego – widzieliśmy w nowym ustroju, po wojnie, szansę dla kraju. Wierzyliśmy, każdy zresztą inaczej, że socjalizm może mieć „ludzką twarz”. Może nawet najbardziej ludzką. Kiedy okazało się, że jest to utopia, odeszliśmy. Ja – nieco wcześniej, zająłem się sztuką. On – rasowy polityk, nie stroniący od demagogii (pchał go ku niej temperament) opowiedział się po stronie opozycji, walcząc, pisząc, narażając się. Twardy, kanciasty, było w nim coś z robociarza, chłopca.*

A.B. Bo i pochodził ze wsi. Wychował się na wsi. Pewnie jego opowieści wpłynęły w jakiś tam sposób na moje zainteresowania wsią, ale o tym, że zacząłem zajmować się muzyką i malować wieś zadecydowały raczej wrażenia z wakacji, z kontaktów, a nawet przyjaźni, wówczas zawartych. To się budziło, jakby w sposób naturalny, co roku zacząłem spędzać letnie miesiące na wsi, w Radomskim. Zacząłem malować wieś, i zorientowałem się, że jest jeszcze bardzo wielu muzykantów, o których nikt nie wiedział, nie nagrywał ich. Nie interesowano się nimi, ani muzea, ani wieś, ani domy kultury, nie wysyłano ich na Festiwal do Kazimierza.

Wtedy też, był to schyłek lat 70-tych, rok 1978, a może już 1979, natrafiłem na Józefa Kędzińskiego. Wielkie wrażenie wywarła na mnie osobowość tego człowieka, niezwykła, proszę mi wierzyć. To znakomity skrzypek, ani wcześniej, ani później nie spotkałem podobnego fenomenu muzycznego. Jego opowieści, barwnie i plastycznie oddające klimat epoki,



Il. 1. Autor filmuje opoczyńską kapelę Jana Roga, 1985; il. 2. Obraz Andrzeja Bieńkowskiego *Józef Kaszak z muzykantami*, acrl/pl., 130 × 100 cm. 1987



w której żył, pobudzały moją wyobraźnię. To on otworzył mi oczy na etos muzykanta, na jego pozycję w społeczności wiejskiej, i na całą, nazwijmy to – subkulturę muzykancką. To właśnie stało się początkiem moich zainteresowań i badań. A potem już wszystko samo się potoczyło, normalne badania, dokumentacje, a z nich audycje radiowe. Te dopiero po kilku latach, jako że działo się to w okresie stanu wojennego, bojkotu radia i telewizji. Nie przerywałem jednak dalszych badań. W 1985 roku zacząłem posługiwać się techniką wideo. Dla moich celów była to niezbędna technika, dopiero na filmie widać to wszystko, co towarzyszy samej grze.

Pomogło w tym Panu Ministerstwo Kultury, Radio, Telewizja?

Ależ skąd! Pracowałem bez żadnej oficjalnej pomocy. Prywatnie. Był to ostatni moment, w którym dało się jeszcze utrwalić zachowania ludzi, niepowtarzalną osobowość, bardzo już starych muzyków, ich sposób gry, muzykę.

Czym było muzykowanie dla tych ludzi?

Wiele razy zadawałem sobie to pytanie. Sądzę, że trzeba przede wszystkim sięgnąć do sytuacji, w których ta muzyka była wykonywana. Do jej – nazwijmy to tak – tła. W odróżnieniu od miejskiego zgiełku, hałasów, nieustannego obcowania z mniej, czy bardziej zorganizowanymi dźwiękami – wieś, to był świat cisy. Świat dźwięków przyrody, naturalnych, cichych.

I druga sprawa: Nieustanna praca, ciężka, wyczerpująca, przez cały tydzień. Tłumienie ekspresji, tych potrzeb, które człowiek odczuwał, ale mógł zrealizować tylko w krótkim czasie odpoczynku, zabawy. Dlatego muzyka była tak wielkim świętem, tak silnym przeżyciem. Nie bez powodu wszyscy muzycyści, z którymi się zetknąłem, mówią, że reakcją na ich grę był płacz albo krzyk ludzi.

Niektórzy muzycyści wręcz specjalizowali się w tym, żeby grać „do płaczu”. Starzy wykonawcy, opowiadali o swych poprzednikach i kolegach – o! ten to potrafił tak zagrać, że nagle, patrzysz, wszyscy płaczą, a w pewnej chwili gra inaczej i nastrój od razu się zmienia, wszyscy się śmieją. Dzisiaj tego się już nie obserwuje, choć też bywają sytuacje, w których reakcje na muzykę są podobne. Nagrywałem kapelę w domu, nagle otworzyły się drzwi i wszedł jakiś podпиты starszy człowiek. Stał jak wryty, nie spodziewał się tego, że tu grają, zatkało go zupełnie, lzy pociekły mu po twarzy, zdjął czapkę i rzucił na ziemię, krzycząc – ach wy moje kapłisty kochane, ach, wy moje kapłisty!

Świadczy to o wielkiej potrzebie piękna, takiego, z jakim się ludzie kulturowo identyfikują. Przeżywają je, ale nikt nie nazwie tego przeżyciem estetycznym, przeżyciem piękna. Bo też nie patrzą na tę muzykę z zewnątrz, lecz przeżywają głęboko, właśnie identyfikując się z nią. Kojarzy się im z tak ważnymi w życiu wydarzeniami, jak wesele. To wesele jednoczy ludzi w poczuciu wspólnej tradycji. Ciągłości tej tradycji. Wesele bowiem, to nie tylko zabawa, jak się nieraz sądzi, lecz przede wszystkim inny wymiar życia duchowego, właśnie wejście w sferę tradycji, sferę zachowań symbolicznych, integrujących pokolenia starsze i młodsze. Tak samo było z hierarchią wartości muzycznej, z przeżywaniem jej. Ta hierarchia była taka sama dla starych i młodych. Ale to się dzisiaj zmieniło, wspólnota przeżycia została zniszczona. Zupełnie co innego podoba się młodym ludziom, nastąpiło rozerwanie wspólnoty kulturowej, która integrowała społeczność chłopską. Dawniej takimi łącznikami, czy spoiwami była właśnie muzyka, obrzęd, no i religia. Ale ta występowała na innym poziomie, nie identyfikując – jak muzyka regionu.

Zajął się Pan dokumentacją kapel dosłownie w ostatnim momencie. Zdołał Pan jednak dotrzeć do ludzi, którzy zaczęli muzykować na początku wieku, a nawet wcześniej, pamiętając, jak się to czyniło za ojców, dziadów. Czy istnieje

ciągłość między tym, co grali, a muzyką, którą zapisywał Kolberg?

Tak, w muzyce tak, choć już nie w obyczaju. Tam zmiany wydają się większe. W muzyce natomiast bezpośrednia tradycja przetrwała mniej więcej do ostatniej wojny. Mówię, rzecz jasna, o wsiach Polski centralnej, gdzie indziej inaczej to wyglądało.

Co wpłynęło na ten proces zmian?

Przede wszystkim fakt, iż wieś zaczęła widzieć wzorce zachowań poza swoim środowiskiem. Wiąże się to z czynnikami ekonomicznymi, z przemieszczeniami ludności w czasie wojny i po niej, z większą łatwością poruszania się, z elektryfikacją wsi, a co za tym idzie inwazją muzyki „miejskiej”. To są sprawy oczywiste, wspomnę więc o mniej znanych faktach. Otóż akordeon pojawił się we wsiach podradomskich pod koniec lat trzydziestych. Na dobre zadomowił się wśród muzyków w czasie okupacji. Instrumenty kupowano od Niemców, były stosunkowo tanie, znacznie tańsze od harmonii. No, i zaczęły harmonie wypierać.

Zmienił się też stosunek muzyków do tradycyjnego repertuaru. Widać w tym wyraźną ambiwalencję, z jednej strony przywiązanie do muzyki, w której się wychowało, z którą się utożsamiało, z drugiej zaś kompleks niższości wobec kapel miejskich, muzyków znających nuty, grających z nut.

W innych częściach kraju proces odchodzenia od własnej tradycji mógł być szybszy, na obszarze, o jakim mówię, hamowała go bieda, wolniejsze tempo migracji, otwierania się na miasto. Gwałtowne przemiany w muzyce ludowej zaczęły się w połowie lat sześćdziesiątych, w wyniku elektryfikacji wsi i rozpowszechnienia radia, a potem także telewizji. Nowe wzorce kulturowe, nowa muzyka, szczególnie tzw. młodzieżowa, spowodowały odrzucenie przez młode pokolenie tradycyjnej muzyki ludowej. Pierwszą ofiarą tych zmian stał się repertuar kapel grających na zabawach. Coraz rzadziej wykonywano na nich polki, mazurki, oberki, na rzecz „przebojów”, aby w końcu lat siedemdziesiątych całkowicie wyeliminować z zabaw dawny wiejski repertuar. Nicco wolniej, i nie tak radykalnie, ale też zmieniał się repertuar kapel grających na weselach. To zresztą zrozumiałe, że w czasie wesela bardziej kultywuje się dawne obyczaje, a więc towarzyszącą obrzędowi muzykę.

Proces zmian cywilizacyjnych został przyspieszony rozporządzeniami administracji, zakazem urządzania zabaw wiejskich bez zezwolenia, i nakazem weryfikacji ludowych muzyków.

To już nie wystarczyło, że sami ludzie decydowali, których muzyków chcą zaprosić, by im grali?

Nie wystarczyło. Kazano muzykom, nawet starym, wybitnym mistrzom przejść, upokarzający ich i stresujący proceder weryfikacji.

Następną cenzurą było wprowadzenie stanu wojennego. Zakaz zbierania się, zabaw. Wtedy starzy muzycyści zaczęli wyzywać się swoich instrumentów. Doszło do tego, że aby przeprowadzić sesję nagraniową, sam muszę wieść do nich skrzypce, basy.

To musiały być tragedia dla wielu starych muzyków, trochę jak śmierć za życia, rezygnacja z tego, co się kochało. Właśnie, o to chciałbym również Pana zapytać, jak zaczęli? Jak się ta ich rzeczywistość miała do stereotypu Sienkiewiczowskiego Janka Muzykanta?

Zaskoczę Pana. Ten stereotyp jest prawdziwy. Czytając nowelkę czułem się zażenowany lzawością, sentymentalnością, wydało mi się to opowiadanie wymyślone. Okazało się jednak, gdy poznawałem historie ludzi, skrzypków, że ich emocje były bliskie tym, które opisał Sienkiewicz. Szaleństwo emocji. Potrzeba grania była u tych młodych ludzi ogromna. Mówię oczywiście o skrzypkach. Musieli, aby zostać muzykami, pokonywać niewiarygodne przeszkody.

A jak się uczyli? Podpatrywali innych grajków, pobierali lekcje u najbardziej cenionych, czy też sami dochodzili do muzykowania?

Różnie było. Trudno te sprawy rozszyfrować, ponieważ wielu muzyków nie chciało się przyznać, że ktoś ich nauczył. Dopiero później, z innych źródeł dowadywałem się o tym. Znam ludzi dumnych z tego, że chodzili za młodu do jakiegoś znanego muzykanta. Wielu opowiada, że płacili za każdego wyuczonego oberka, najczęściej zbożem albo jajami. Znam też kogoś, kto służył u doskonałego skrzypka, pracował jako parobek, tym właśnie płacąc za naukę.

Zauważyłem na ścianach Pana mieszkania drzewa genealogiczne muzyków, ich rodów, klanów...

To prawda, w wielu rodzinach istniały takie rodzinne tradycje. Proszę pamiętać, że wsie były ubogie, walka o byt ciężka, a muzykatnówi powodziło się nieźle, jak na stosunki wiejskie. Dlatego też niechętnie uczyli innych, z obawy przed konkurencją.

Kim byli ci muzykanci, rolnikami?

Przeważnie. Mniej czy bardziej zamożni, ale skoro już decydowali się na muzykowanie – żyli wyłącznie z muzyki. Z takimi ludźmi zetknąłem się na samym początku moich badań. To byli wielcy artyści, no i przyszła bieda, kiedy się skończyły ich czasy. Stali się wiejskimi pariasami, nie mieli przecież żadnych możliwości zarobkowania.

Ale w przeszłości, mógłbym to pokazać na tym drzewie genealogicznym, muzykanci byli średnio zamożni, a nie oszukujmy się, w rzeczywistości była to w porównaniu z miastem, bieda. Byli gdzieś w środku hierarchii zamożności. Nie bardzo biedni i nie bogaci.

Ciekawi mnie, jak społeczność wiejska reagowała i reaguje na muzykę skrzypków i kapel, najbardziej przez Pana cenionych?

Jak? Źle. Przecież to wynika ze zmiany upodobań. Ale na początku o tym nie wiedziałem, czy nie chciałem wiedzieć, dwa razy zarekomendowałem najlepszych, moim zdaniem, muzyków na Festiwal do Kazimierza. Chciałem, aby ich usłyszała „cała Polska”, aby mieli satysfakcję.

Mieli?

Skądże! W Kazimierzu ich doceniono, za to, gdy wrócili, z początku łatwego życia nie mieli. Naruszyli miejscową, niepodważalną hierarchię. Tam byli pierwsi, tu ostatni.

W hierarchii miejscowej występują trzy podstawowe grupy – elitę stanowią muzykanci weselni, świetni profesjonalści, potem – grajkowie, na zabawach, pozbawieni inwencji, ale trzymający rytm. No i trzecia, najniższa grupa, to właśnie ci, grający dla siebie, źle oceniani przez miejscowych, a budzący zachwyt specjalistów, etnomuzykologów.

Ci pierwsi, to byli zawodowcy, znakomicie czujący, czego od nich oczekują goście weselni, ludzie o niespożytej sile i energii. Nie wiem, czy w ogóle mieli czas pracować na roli, bo i kiedy? Przed wojną zaliczali dwa wesela w ciągu tygodnia, a każde trwało przecież dwa do trzech dni. No i dodajmy te noce, w czasie których także grano. Niewyobrażalny wysiłek. Ale też i zarobki były spore, każdy muzykant mógł bowiem zarobić na weselu, nie licząc marszówki, od czternastu do dwudziestu złotych. Najlepsi dochodzili, na bogatszych weselach, do trzydziestu złotych plus marszówka...

Za przymaszerowanie na wesele, czyli tak jak się płaci rzemieślnikom „za dojscie”?

Nie, marszówka jest wtedy, kiedy kapela gra marsza na powitanie gości weselnych, a oni dają wtedy muzykantom pieniądze, które ci, dzielą następnie między sobą.

Różnica w ocenach, o której Pan mówił, występuje, jak sądzę, wszędzie. To samo obserwuję, np. na wystawach rzeźby ludowej. Tam, gdzie nie rzuci się w oczy mistrzostwo techniczne, precyzja koronek, zdobin pisanek, różnica w ocenach między publicznością wystaw pokonkursowych a fachowcami jest ogromna. Mniejsza tam, gdzie kryteria są zbieżne.

Ale à propos kryteriów. Brałem kiedyś udział w jury konkursu „muzyk” góralskich. Obok mnie siedzieli: po jednej stronie znakomita skrzypaczka – Irena Dubińska, po drugiej – ktoś z kapeli Maśniaków, bodajże prymista, człowiek mądry i z poczuciem humoru. Zapytał, czy może zobaczyć, jak my „z miasta” punktujemy. Okazało się, że oceny moje i Ireny Dubińskiej były identyczne, ale najwyżej cenione kapele u Maśniaka miały niskie noty. Uśmiechnął się i powiedział, wy słuchacie uszami, a my nogami...

Świetnie powiedziane. Właśnie do tego sprowadza się różnica ocen. Fachowcy, ludzie wrażliwi na wartości artystyczne, muzyczne zwracają uwagę na inwencję melodyczną i harmoniczną, na wariantowość, ekspresję, podczas gdy miejscowa publiczność oczekuje muzyki do tańca, użyt-

Il. 3. Władysław Koperkiewicz (skrzypce), Piotr Więcek (basy 3 strunowe), Józef Mastalerek (baraban) pozują do zdjęcia po nagraniu. Opczyńskie. 1984.



kowej, takiej, aby nogi dobrze chodziły. Tak więc dwaj laureaci z Kazimierza, Józef Kasiak i Tadeusz Jedynak, którzy tam otrzymali najwyższą nagrodę – Złote Baszty, najniżej są oceniani w hierarchii wiejskiej. Właśnie dlatego, że „cholera, nawet potańcować nie można, człowiek sobie nogi podcina, rwą takt, nie trzymają go po prostu”.

Przejdźmy teraz do Pana doświadczeń zebranych w czasie nagrań. Na wideo widziałem sytuacje aranżowane wręcz studyjnie, to prawda, zachwycające, gdy muzycy, zasluchani, dają się porwać nurtowi muzyki, ale nie są to sytuacje właściwe. Nie wiem, czy w Radomskim mógł je Pan jeszcze obserwować?

Autentycznych, weselnych kilkakrotnie. Ale również udało mi się sprowokować sytuacje niezwykle, także w obecności ludzi, którzy słysząc dźwięki muzyki, weszli do domu, w którym nagrywaliśmy. Jednak muzycy na weselu grają w większym, innym napięciu, dają z siebie – podnieceni hałasem i ruchem – wszystko, pot ich zlewa, a oni grają, po prostu są w muzycznym transie. Zauważyłem jednak różnicę między temperaturą nagrań, prowadzonych w pustej izbie, i w obecności ludzi.

Ale pod tym względem dużo się zmieniło ostatnio. Przed siedmioma, ośmioma laty nagrania traktowano jako wielkie wydarzenie, cieszą się, że „nasi” muzycy grają. Ludzie przychodzili, przecież nie dla mnie, ale aby posłuchać, a teraz pies z kulawą nogą nie przychodzi. Przecież wiedzą, co, u kogo się dzieje, widzą samochód, jak niesiemy aparaturę, kamerę, słyszą muzykę, ale nie przychodzą. Nawet z ciekawości. To świadczy o ogromnej degradacji dawnej muzyki w opinii wiejskiej. Obserwuję to od, mniej więcej, pięciu lat.

Ciekawe jednak, że nawet pozbawieni naturalnego „tła”, jakim jest miejscowa publiczność, wszyscy zachowują się tak, jakby na nich patrzono, popisują się, wpadają w trans, przeżywają grany utwór, dochodząc wręcz do stanu ekstazy.

To wynika zarówno z nawyków, rutyny zachowań, chęci sprzedania numeru, jak też i autentycznego „naładowania”, które musiało znaleźć ujście nie tylko w samej grze, ale i w zachowaniu. Przecież to profesjonalści, wielu z nich ograło kilkaset wesel. Doskonale wiedzieli jak kształtować nastroje ludzi, od tego zależało czy będą wynajęci na następne wesela. Konkurencja była duża, kapel tyle, że tylko przebierać. Zachowania, cały ten teatr gestów, mimiki stanowił uzupełnienie gry. Nie wyklucza to zresztą auten-

tycznej potrzeby ekspresji, wynikającej z wewnętrznego napięcia, zasluchania się w muzyce, przeżywania jej...

Jak to widziałem w nagraniu Józefa Kędzierskiego...

To przypadek skrajny. Wyjątkowy. Kędzierski, którego namówiłem do tego, by wziął po latach skrzypce do ręki, przeżywał swoje muzykowanie bez żadnych gier „pod publiczność”. Ale większość rejestrowanych przeze mnie muzykantów w czasie nagrania, zwłaszcza wideo, powtarzała swoje normalne, dawne zachowania.

Przed paroma laty tak o tym napisałem – pozwoli Pan, że zacytuję. Zaraz... o tu, mamy ten artykuł.

„Przeglądając ponad 120-godzinne archiwum moich rejestracji wideo zacząłem zauważać pewne prawidłowości w zachowaniach muzykantów, z których będąc zajęty filmowaniem nie zdawałem sobie sprawy. W czasie najbardziej udanych sesji nagranych, kiedy muzycy czuli się swobodnie, a obecność licznych mieszkańców wsi działała na nich stymulująco, można zaobserwować szczególny typ zachowań instrumentalistów i śpiewaków. Można te zachowania podzielić na dwie zasadnicze grupy: zachowania imponujące i zachowania zastępcze.

Omówię je w dużym skrócie, mimo iż są one bardzo istotne dla rejestracji wideo.

Zachowania imponujące śpiewaków zależne są od tego, czy śpiewak jest członkiem grającej kapeli (np. typowe śpiewanie od bębna czy basów), czy też jest jednym z gości, np. weselnych. Klasycznym przykładem zachowania imponującego śpiewaka jest bębniasta i śpiewak ze wsi Brogowo w radomskim – Jan Sadowski.

Jedną z najbardziej ekspresyjnych i podniecających słuchaczy sytuacją jest ta, kiedy śpiewak z pozorną łatwością, wręcz nonszalancją, pokonuje najtrudniejsze partie wokalne, zaś zachowanie jego służy temu, aby to podkreślić. Tak np. przed zaśpiewaniem przyśpiewki, muzykant odwraca się w bok, czasem nawet zamienia z kimś kilka słów, udaje, że nie ma zamiaru śpiewać, po to, aby w momencie kiedy przychodzi pora śpiewu – sprężyć się i błyskawicznie odwrócić do skrzypka wyrzucając gwałtownie słowa przyśpiewki, po czym natychmiast powraca do swego rzekomego braku zainteresowania. Dodam, że wszystko to robi (także śpiewa) z papierosem w ustach!

Zachowania zastępcze śpiewaków możemy na ogół zaobserwować, kiedy śpiewak nie należy do kapeli i jego za-

Il. 4. Kapela braci Mocarskich: Stanisław (skrzypce). Tomasz (basy 4 strunowe) oraz Apolinary Bukarewicz (bębenek). Radomskie, 1984.





Il. 5. Józef Kędziński, Rdzuchów, 1983; il. 6. Kędziński po nagraniu, 1986.

chowanie ma nie tylko dodać mu animuszu, ale jednocześnie jakby włączyć go w grupę grającą. Jan Nowak ze wsi Wygnanów Radomskie, stojąc przed kapelą w czasie śpiewu udaje, że gra na niewidzialnych skrzypkach, smyczkując do rytmu niewidzialnym smyczkiem, a np. Jan Łoś z Łęgonic, śpiewając naśladuje grę na niewidzialnej harmonii, lekko przykucnięty (typowa pozycja harmonisty) przebierając palcami po żebrach. Podobne zachowania możemy też zaobserwować u skrzypków, harmonistów i akordeonistów, bębniaków i saksofonistów.”

Te zachowania opis oddaje tylko w przybliżeniu. Rejestrować je może tylko kamera wideo, właściwie ustawiona, zdolna uchwycić to, co najważniejsze w tym muzycznym spektaklu. A jest to spektakl, o czym się nie wie, czy nie pamięta, mając do czynienia tylko z muzycznym nagraniem, oto np. jedna z efektownych sytuacji z kręgu „postawy imponującej”. Skrzypek w ferworze muzykowania zaczyna grać na skrzypkach pionowo ustawionych na ramieniu, potrząsa nimi, kuca, podskakuje, kładzie się na plecy, kłeka itd. (Nawiasem mówiąc podobnie zachowują się muzycy z zespołów rockowych.) Technika video pozwala nam na rejestrację tych niezwykle ekspresyjnych, ginących przecież zachowań, rejestrację całego rytuału gry i wzajemnych relacji pomiędzy muzykami a społecznością wiejską.

To wszystko uciekało nam przy rejestracji jedynie magnetofonowej.

Dlatego tak ważne są dla naszej kultury Pana nagrania wideo. Byłem wręcz zaszokowany, obserwując – a nie tylko słysząc – to muzykowanie. Kucanie, podskakiwanie do góry, granie na skrzypkach pionowo...

Bębniaki też starali się jak najbardziej pokazać, a szykownie wyglądać znaczyło trzymać jak najwyżej bęben nad głową. To niebywale męczące, gdy się tak gra wiele godzin. Do tego dochodziły różne sposoby wydobywania dźwięku. Chcieli przez to wszystko pokazać – proszę, spójrzcie, nie tylko potrafię bębnić, ale i w trudnych warunkach. Do tego dochodził śpiew, śpiewano bowiem zawsze od bębna, albo od basów. Skrzypek nie był w stanie śpiewać w trakcie gry. Najlepsi, grając na bębnie stosowali również różne sposoby techniczne, wysoko cenione przez gości weselnych czy uczestników zabaw, np. bębnienie z buczeniem. Polegało to na tym, że kalafonią smarowało się skórę, a grający pocierał ją

palcem w taki sposób, że powstawało dziwne drżenie, jakby bardzo przyspieszony werbel, a kończyło ten popis uderzenie pałeczki. Wejście w rytm było także bardzo trudne. Także tak zwane tarabanienie, czyli poruszanie pałeczkami w lewo i w prawo, z taką szybkością, że sprawiało wrażenie werbla a nie bębna. Na takie tricki mogli sobie pozwolić jednak tylko najlepsi.

A jak godzono na wesele kapele? Czy grały stale w tym samym składzie?

To zależało od regionu. W tym, którym ja się zajmę, kajockim, kapel właściwie nie było, godzono tylko skrzypka, a ten dobierał sobie grających na basie i bębnie. Tu dodam, że często goście po kolei sami basowali albo bębnili. Zdarzało się nawet na weselach u bogatszych gospodarzy, gdzie zarobek był większy, a udział liczący się, że skrzypek dobierał sobie tylko bębniaka, natomiast basowali goście weselni. Świadczy to najlepiej o „wtopieniu” muzyki w tę lokalną społeczność. Przecież umieli bębnić niemal wszyscy goście weselni, oczywiście mężczyźni. Dopiero pojawienie się harmonii zmieniło w dramatyczny sposób ten stan rzeczy.

Kiedy to nastąpiło?

Jak i w innych regionach, w drugiej połowie lat dwudziestych.

Skąd się wzięła w tym regionie harmonia?

Mogę dokładnie na to odpowiedzieć, nagrywałem bowiem pierwszych harmonistów. Tak więc Jan Michalski przywiózł instrument z Warszawy. Pracował tam z ojcem jako murarz, słyszał grających na harmonii, spodobała mu się, kupił więc na Kercelaku harmonię i przywiózł do rodzinnej wsi. W okolicy był już harmonista, który trzy lata wcześniej kupił sobie instrument, ale nie chciał uczyć Michalskiego. Dopiero, kiedy ten sam opanował technikę gry, zaczęli się wymieniać „kawałkami”.

Rewelacją dla wsi stał się walczyk „Na Gnojnej”, stopniowo coraz więcej melodii przychodziło „z miasta”. Do tychczas bowiem melodie piosenek, tańców przekazywano z pokolenia na pokolenie.

Ogromną rolę odgrywały matki, to podkreśla wielu muzykantów. Śpiewały bowiem na co dzień kobiety. Przy pracy, w polu, w gospodarstwie.

Kajocy...

Przepraszam, już drugi raz używa Pan tego określenia, a ja – wstyd się przyznać – nie znam takiego regionu.

Bo to też nie region, a specyficzny mikroregion. Przyjąłem to określenie, ponieważ wyróżnia obszar muzycznie. Jest to, oczywiście, sprawa umowna, ale ja obserwuję wyraźną granicę, np. między Lesiakami a Kajókami. Nie w podziale administracyjnym, ekonomicznym, obrzędach czy leksyce, ale właśnie w typie muzykowania. Ta granica przechodzi czasem przez środek wsi, połowa – od lasu – to Lesiacy, druga – Kajocy i muzyka polna. Muzyka wyznacza granicę, co się łączy z oceną tych „innych”. Słyszałem wielokrotnie, to muzyka kajocka. Była to nazwa pogardliwa, Lesiacy często się nią posługiwali, właśnie mówiąc o muzyce. Kajocy – nazwa pochodzi od spódnic kobiecych, takich z usztywnianym drutem, cajtgowych portek. Lesiacy uważali, że oni chodzą normalnie ubrani, w bryczesach, a tamci – w cajtgowych portkach, zacofani. Za nazwanie kogoś Kajokiem można było oberwać, dlatego w terenie nigdy tego określenia nie używam.

Takich mikroregionów muzycznych było, oczywiście, więcej. Przykładowo – w ramach regionów opoczyńskiego czy rawskiego mogą wyróżnić kilka takich ośrodków, które nie mają ze sobą wspólnego muzycznie, inne są w nich repertuary melodii, maniery wykonawcze. Będą to, np. Rdzuchów, w opoczyńskim wieś Kraśnica i Buczek, w rawskim Rzeczyca, Cielądz. Próbowalem dociec, jak to się dzieje, reguła jest podobna. Jakiś wybitny muzyk, który tam dominował, a inni byli jego uczniami lub naśladowcami. W Rzeczycy był więc Walasek, u moich Kajoków – Józef Kędziński.

Ten sam mechanizm kształtowania się ośrodków zauważyłem w powojennej rzeźbie ludowej – Zawidz, Łęczycza, Łuków, Paszyn...

... a w muzyce współczesnej, szkoła Darmstadtka czy Johna Cage'a.

Wspomniał Pan o roli Józefa Kędzińskiego. Proszę coś o nim powiedzieć, o nagraniach z nim.

Kiedy go spotkałem, miał już poważne kłopoty z pamięcią, mimo to zarejestrowałem kilkadziesiąt oberków, które wykonywał, oberków, choć można wśród nich wyróżnić mazurki, ale tam, u Kajoków, określa się wszystkie jako oberki.

Powiedziałem, że miał złą pamięć. Ale w trakcie nagrań przywracał mu ją jego dobry druh, basista Stefan Kędziński. Śpiewał i poddawał tematy, wtedy stary skrzypek przypominał sobie melodię i grał. Ale jak. Za każdym razem inaczej, rozbudowując motyw, improwizując. Ten sam oberek, czterokrotnie nagrany, za każdym razem brzmiał jak zupełnie inny utwór. Powtarzał temat, ale zawsze przetwarzał go, improwizując, i to nie w formie jakiegoś wariaciku, lecz tworząc zupełnie coś nowego. Z inną ekspresją. Przypomina to muzykowanie dżezmenów, improwizacje na temat standardów. Ale oni muzykowali wspólnie, natomiast Kędziński narzucał swoją wolę, swój styl gry. Innego nie uznawał. Dotyczyło to rozłożenia akcentów, tryła, który uważał za niepotrzebny itd. Dlatego nie akceptował wielu wybitnych skrzypków, swoich uczniów.

Zupełnie go nie obchodziło, co grają inni skrzypkowie w odleglejszych wsiach. Być może w takiej postawie można dostrzec wyraz obawy przed konfrontacją z inną wielkością. Właśnie taka izolacja i postawa przyczyniły się do zarysowania ostrej granicy między obu naszymi mikroregionami.

Jakiego przedziału czasowego dotyczy Pana nagranie? I co Pan nagrywał, tylko dawny repertuar czy i z lat przelomu?

Najstarsi muzycy, których mogłem nagrać, urodzili się jeszcze w ubiegłym stuleciu. Józef Bińczyc, z 1898 roku, zaczął grać na zabawach jako siedmioletni chłopak, więc można w tym przypadku mówić o przekazie dawnej tradycji w sposób bezpośredni. Przeważnie jednak dokumentowałem ludzi urodzonych w przededniu pierwszej wojny światowej



6

i początku dwudziestolecia. W tamtym okresie rozwinęli się w pełni, ponieważ nim taki chłopak zaczął grać na weselu, musiał nieźle wyuczyć się na zabawach.

Najmłodszy skrzypkowie to generacja urodzonych około trzydziestego roku. Przemiana w estetyce, w muzyce zastała ich jeszcze w sile wieku. To nie była sprawa zmiany repertuaru, po prostu w krótkim czasie stali się wsi niepotrzebni. Najpierw na zabawach, później – także na weselach. Właśnie dla nich ta nowa sytuacja okazała się dramatem, przecież byli jeszcze w sile wieku, u szczytu możliwości twórczych. I już niepotrzebni. Przeżywali to bardzo silnie. Z goryczą mówią o tej nowej, dziwnej muzyce, „indiańskiej” czy „murzyńskiej”. Wielu z nich, z tej goryczy, rozpaczy poniszczyło swoje instrumenty. Nawet nie sprzedali, ale zniszczyli.

Wyzbywali się instrumentów starzy, którzy już nie mogli grać, a także drenowały teren muzea, np. w Szydłowcu. Rozumiem ich potrzebę skompletowania zbiorów, ale widzę też drugą stronę takiej działalności – przyspieszenie sytuacji, wykształcenie terenu, a co za tym idzie uniemożliwienie kontynuowania tradycyjnej gry.

To nie takie proste. Zawsze jest coś za coś. Proces zaniku zdaje się nieodwracalny, prawda, że drenaż go przyspieszył, ale też uratowano przed zniszczeniem czy sprzedażą przypadkowym ludziom instrumentów, a także strojów, tkanin, chust, koronek. Te drenowała Cepelia, „Mazowsze”, „Śląsk”, no i muzea.

Jednocześnie Pan, i jemu podobni, staraliście się podtrzymać tradycje lokalne, powstało Stowarzyszenie Twórców Ludowych, organizuje się konkursy. Przyzna Pan, że te dwie tendencje nie są spójne – ożywiać, podtrzymywać tradycje i wykupywać autentyki, czy w przypadku muzyki – instrumenty.

Otóż ja poczytuję sobie za zasługę nie to, że uchroniłem ileś tam instrumentów od zniszczenia, dzięki czemu udało się dokonać nagrań i przywrócić, choćby częściowo, szacunek dla tej muzyki i tych ludzi. Cieszy mnie ogromnie fakt, że pod wpływem nagrań i audycji w radiu, niektórzy ludzie na wsi kupili sobie nawet skrzypce. Zdarza się nieraz, że gdy idą jako goście na wesele, biorą ze sobą skrzypce i potem jak się kapela popije albo jest przerwa, to grają i śpiewają.

Czy to jakoś rzutuje na stosunek do muzykantów, których Pan nagrywa?



Il. 7. Grają Wojciech Kępa i Adam Kacprzyk, Żądłowice, 1988

Niewątpliwie. Przykładem niech będą ci wysłani przeze mnie skrzypkowie do Kazimierza. Przedtem traktowano ich jak ostatnie popychle, jeden z nich wstydził się wręcz grać przy ludziach, ponieważ śmiali się z niego, chodził więc za stodołę i tam grał. Inni muzykanci traktowali go pogardliwie. Ale po Kazimierzu, po kilku latach, akcje jego poszły w górę, zwłaszcza po tym, jak usłyszano go w radio i zobaczono, że przywiózł z tego Kazimierza jakieś pieniądze, nagrodę. Lepsza atmosfera powstała wokół nich, ale nie wobec ich muzyki.

A czy taki wyjazd na festiwal, jak do Kazimierza, nie wpływa na samych muzyków. Kontakty z innymi, sam fakt słuchania innych wykonań, melodii...

Słuchanie raczej nie odgrywa tu istotnej roli, choć nie można wykluczyć i tego czynnika, ale chyba ważniejsze są pouczenia, z najlepszych zresztą płynące intencje. Laureat z Kazimierza, nieżyjący już skrzypek Władysław Cieślik, opowiadał, że po tym jak go wytypowano na wyjazd, przyszedł do niego instruktor, pan magister, i kazał mu grać tak, jak on uważał, że będzie dobrze. Cieślik z rozgoryczeniem o tym mówił: „panie, kazał mi grać wolno, tak ja nie grałem i tak ozdabiać, jak ja nigdy nie ozdabiałem, nie obchodziło go, że mi się to po prostu nie podoba, bo tak nigdy nie grywałem”. Ale instruktora posłuchał. Dlaczego? Proszę Pana, muzykant wiejski, oczywiście dobry, zagra wszystko, co gość sobie zażyczy. O tym nie zapominajmy. I ci muzykanci nie sprzeniewierzają się sobie, stosując się do instrukcji etnografów, ponieważ to jest zgodne z ich etyką zawodową. Ale po co to robić?

Na ile wiarygodny jest obraz rzeczywistości w nagraniach robionych przez Pana, na ile można uznać je za wierny przekaz tego, co się działo i dzieje?

Bardzo trudne pytanie. Ciągle muszę je sobie zadawać. Może zacznę odpowiedź od omówienia grup muzykantów, z którymi miałem do czynienia. Otóż do pierwszej, najwyższej, należeli skrzypkowie najdrożej opłacani, rzeczywiście najlepsi, oni to obgrywali wesela, zamawiało się ich nawet na pół roku naprzód. Tych jest najmniej. Wykańczał ich morderczy tryb życia, napięcie, wódka, papierosy, nieprzespane noce. Nie dożywali długiego wieku. Ci, którzy zostali, mieli już swoje szczytowe osiągnięcia za sobą i wcale nie byli skorzy do nagrań.

Drugą grupę tworzyli muzycy o średnim poziomie, ponieważ jednak potrzeba muzyki była duża, zarabiali, obsługując

chrzciny, no i zabawy, tylko sporadycznie grali na weselach. Otóż właśnie oni najczęściej są obecnie nagrywani, oni uczestniczą w festiwalach, konkursach. Przedtem niedowartościowani, zdominowani przez mistrzów, pozostawali na drugim planie, teraz zaś mają swój czas odwetu, ich się widzi, oni są aktywni.

No i trzecia grupa, najsłabszych. Ci już w ogóle nie trafiali na wesela, zapraszano ich na zabawy, grywali w domu dla siebie, sąsiadów.

Pierwszych można uznać za profesjonalistów, ci zaś, ostatni, to jak byśmy powiedzieli – amatorzy. Zafalszowanie obrazu rzeczywistego wynika więc z tego powodu, że nagrywamy przeważnie tych z drugiej i trzeciej grupy, co wypacza przecież obraz. Ich repertuar był co prawda taki sam, ten sam, tyle że uboższy. Czym młodszy muzykant, tym mniejszy miał repertuar, ale nie tylko tym się różnił od mistrzów. Słuchając słabszych skrzypków nie możemy mieć pojęcia o manierze wykonawczej i sposobach interpretacyjnych.

Druga sprawa, łatwiej nagrać repertuar weselny, mazurki, oberki, polki, niż to, co wykonywano na zabawach. Około 1950 r. zaczęły występować zasadnicze różnice repertuarowe pomiędzy weselami a zabawami. O ile weselny repertuar, obwarowany tradycją, obrzędem zachował się dłużej, o tyle zabawowy podlegał szybkim zmianom. W dwudziestolecu wchodziły walce, fokstroty, później modne przeboje, slow-foksy, zmieniło się też instrumentarium, wszedł „dżaz”, w latach pięćdziesiątych, by zniknąć po dziesięciu latach na rzecz perkusji. Ten dżez przyszedł z miast, wsi położonych bliżej miast. Był to prosty zestaw perkusyjny, czyli bęben z pedałem, piórnik i werbel, czyli czynel.

Ale etnografowie nie dokumentowali tych zmian, tego, co się działo na ich oczach.

To niestety znamienne dla etnografów-dokumentalistów, że w pogoni za „czystym”, nie zafalszowanym obrazem przeszłości, pomijali wszystko, co się z nim nie zgadzało, kiedyś nawet zapytany zniechęca – kto to jest etnograf? odpowiedziałem bez namysłu – człowiek, który zawsze się spóźnia.

Właśnie, chociażby ten problem akordeonu. Ale chciałem poruszyć jeszcze jedną trudność, którą się ma, chcąc odtwarzać dawniejszy repertuar. Trzeba go rejestrować w takim składzie, w jakim był grany, a to jest trudne, często wręcz niemożliwe, każda licząca się kapela przed wojną musiała mieć instrument dęty, trąbkę, rzadziej klarnet. Tymczasem



Il. 8. Józef Trzeciak (skrzypek) z żoną Natalią. Bębenek zrobiony z Tory, tj. z „żydowskich pacierzy”. Radomskie, 1987.

w latach pięćdziesiątych – sześćdziesiątych tradycyjny repertuar wykonywały już kapele w składzie: harmonia, skrzypce, trąbka lub saksofon i dzaz. Prawie nie ma nagrań z trąbką, a także saksofonem, tak modnym tuż po wojnie. Tylko raz udało mi się nagrać kapelę w pełnym dawnym składzie, z trąbką.

To, co słyszymy, nie jest już autentykiem, nieraz daje się w takim wykonaniu dostrzec odbite echo już teraz słyszanych wykonań. Choćby w radiu. A to światło odbite przez masmedia, przefiltrowane przez instytucje kulturalne, domy kultury.

Natomiast wierne są rzeczywistości dwa nagrania, które zrobiłem kilka lat temu. Jedno, to rejestracja filmowa zabawy weselnej, druga – współczesne, autentyczne oczepiny. Byłem zdumiony, kiedy udało mi się je zarejestrować na wideo, w Radomskim. Grały dwie kapele, jedna w remizie strażackiej, o jakieś sto metrów od domu weselnego, druga w nim. Ta w remizie występowała w składzie: dwie gitary, organy elektryczne i perkusja, natomiast w domu grała dla gości i do oczepin kapela złożona ze skrzypiec i perkusji. Skrzypce już z elektrycznym wzmacniaczem, a do tego dyskotekowe mrugacze, które się zapalały w trakcie gry. Repertuar tradycyjny oraz przeboje! Przy czym oczepiny, wyjątkowo dobrze odśpiewane, na zrębach starej obrzędowości, lecz już z inną treścią jej nadaną. Kuplety starszej druhny były ułożone z wczesnego, to prawda, ale tak jest obecnie. Oczepiny nie sprowadzają się teraz do zdjęcia czepca, są jakby pretekstem do składania prezentów lub pieniędzy dla młodych na nową drogę życia. A nie są to tylko symboliczne dary, stawki są z góry wiadome gościom. Wśród darów znalazł się telewizor, mikser, inne przedmioty potrzebne młodym, a kosztowne. Pary przychodzące na wesele bez darów wręczały pieniądze „na czepkę”. Wówczas było to około 10.000 zł, czyli tak jak obecnie dwieście tysięcy, czy więcej. Wszystkie dary od razu komentowały druhny dowcipnymi komentarzami, odśpiewanymi na rzecz telewizora, miksera czy odkurzacza. Oczywiście były to śpiewki improwizowane. Niezwykle to nagranie. Nie wiem, czy teraz dałoby się coś takiego zrobić.

Współczesne wesela muszą odpowiadać wymogom młodzieży. Upodobaniom dziś występującym. Panna młoda przygotowuje ucztą weselną, natomiast pan młody zgadza kapelę, ustala rodzaj repertuaru, no i oczywiście odpowiada za wódkę na wesele. A o tym, jaki dziś dominuje repertuar

świadczą nagrywane i sprzedawane na targach kasety. W Radomskim najbardziej popularny jest zespół Marka Strzeszkowskiego, układa słowa wraz z zespołem, gra przeboje dyskotekowe. To jest współczesny folklor, dominujący.

Jak i gdzie sprzedawane są te kasety?

W różnych miejscach, nawet w Warszawie, na Ursynowie widziałem je na bazarze, ale najczęściej pojawiają się na targach. Był pan ostatnio na wsi, na targu?

W Suwałkach i Sejnach. Ale tam dominują już ciuchy i „technika” przywożona z zagranicy.

Jestem stałym gościem, wielbicielem targów. Maluję je, ludzi, sytuację. Otóż, gdzieś w środku 1990 roku przeszły one niewiarygodną metamorfozę, zniknęły kury, jajka, przetaki, pojawiły się zaś taśmy wideo, ciuchy z Turcji, elektronika z Hongkongu, „Ruskie”, no i właśnie kasety. Wydają je mniej, czy bardziej legalne wytwórnie i sprzedają w całym kraju.

Kiedy mówimy o targach, jarmarkach, chciałbym zapytać także o dziadów, to była przecież cała instytucja, zwłaszcza w erze przedelektronicznej.

Oczywiście! Były to czasy, gdy opowieści, ballady dziadowskie stanowiły ważne źródło informacji. One kształtowały wyobraźnię, sposób widzenia świata. Tego *orbis exterior*. Opowiem Panu zabawną historyjkę.

Radomskie Ulaski Grzmiąckie, rok 1945. Wieś zapadła, dopiero w 1973 r. zelektryfikowana. Do sąsiada mojego, rolnika przyszedł wędrowny dziad. Z kosturem, płaszczem, takim jaki powinien być, z wszytymi woreczkami na kaszę, no i ten dziad siada, częstują go jadłem, stawiają wódkę, umawiają się za ile kieliszków odmówi odpowiednią ilość zdrowiasiej, zaśpiewa pieśni nabożne, pomodli się za ich zdrowie, a na końcu prosi, by opowiedział, co się dzieje na świecie. No i dziad zaczyna, tu jakiś cud się zdarzył, figura Matki Bożej krwawymi łzami zapłakała, tam znów zbrodnia straszliwa, jakaś wdowa i sierota pokrzywdzone przez los, no – a na świecie – powiada, zdarzyło się to, że Amerykanie rzucili taką bombę, co całe miasto zburzyła. Tak to wieś mazowiecka za sprawą dziadów wchodziła w świadomość wieku atomowego!

Niedaleko od Ulasek znajdowała się wieś Zielonka, wieś dziadowska. Mieszkały tam tylko dziady, takie z dziada pradziada. Nie prowadzili gospodarki, czasem coś hodowali, krówkę, świnki, zjeżdżali do wsi na zimę, od wiosny do późnej jesieni wędrowali po kraju żebrząc. A raczej – dziadu-

jąc. W latach okupacji zaczęły się dla nich złe dni. Niemcy tępil ich zaciekle, jako roznościceli informacji, niezależnych łączników. A później za to samo prześladowała ich bezpieka, po czterdziestym piątym roku. Aresztowano ich, zabraniano chodzenia po wsiach, ale kto dziada upiłnuje?

Potem ich rymowane teksty, w tajemnicy przepisywano, czytano, przekazywano dalej.

O czym były te dziadowskie teksty? O cudach, oczywiście, o zbrodniach, niezwykłych wydarzeniach, o zamordowaniu księdza Popiełuszki, o tym, co bulwersowało ludzi, o czym dziennik telewizyjny nie podawał, a jeśli już – to inaczej. W dzienniku informacja informację goni, a teksty dziadów opowiadały tak, że potem człowiek długo tę opowieść pamiętał. Dziadów już dawno nie ma, ale pozostałością po ich kulturze są *Proroctwa Sybilli*.

Zauważyłem to jak byłem świadkiem wejścia pierwszych telewizorów do chłopskiego życia. Ogromna część informacji w ogóle nie była odbierana, odczytywana.

Wies i dzisiaj nie pojmuje uogólnień, duża część informacji z dzienników w ogóle nie dociera do świadomości ludzi. Obserwując to zacząłem, rozbawi to Pana, rozumieć sens greckich tragedii, sens zasady jedności – czasu, miejsca, akcji. To, co widziałem świadczyło właśnie o tym, że rozbicie tej jedni czyniło informację nieczytelną. Dopiero ludzie musieli się uczyć języka masmediów. Nie rozumieli na przykład, jak to jest, ktoś wychodzi i już jest pokazany na ulicy albo coś się dzieje kilka dni później. Zrozumiałe, łatwe w odbiorze były

Il. 9. Józef Kasiak (skrzypce) i Tadeusz Tarnowski (bębenek). Radomskie, 1986; il. 10. Kapela braci Metów gra przed domem na powitanie gości imieninowych, 1987



tylko rzeczy, które się działy w tym samym miejscu i czasie, których akcja toczyła się w jednym planie.

Przed kilku laty opowiadał u nas w Instytucie semiotyki z Dorpatu, Cywian, że w podobny sposób publiczność reagowała na pierwsze filmy. Pociąg przelatował przez ekran, no i co? Co się z nim stało? Gdzie zniknął?

Na zakończenie naszej rozmowy, w której tak nieprzewoźnie wyeksploatowałem Pana, chciałbym zapytać, czy zetknął się Pan z czarami, z magią, zabiegami odczyniania bądź rzucania uroków.

Owszem, ale były to sytuacje drażliwe, w które zostawałem wplątany przypadkowo – ktoś przybiega, prosi mego muzykanta o pomoc w odczynieniu uroku. Czuję się niezręcznie, intruzem, on – wyraźnie zawstydzony. Tylko raz zetknąłem się z sytuacją, charakterystyczną dla efektu – jak to nazwać – komercjalizacji? Otóż pewien muzyk, po latach przyjaźnienia się, powiedział mi przy wódce, zawstydzony, o tym, czego był świadkiem. Pozwolił mi nawet po naleganiach, sfilmować tę opowieść, ale z zażenowaniem, prosząc o dyskrekcję. Minęło kilka lat, pan ten otarł się o różne festiwale... no i zaczął sprzedawać tę swoją opowieść jak towar.

Mam sporo zarejestrowanych opowieści na temat czarów, także tych związanych z subkulturą muzyczną. Takich, w których chodziło o zniszczenie konkurencji.

Żeby struna pękła?

Tak, żeby struna pękła, żeby się rozsypały skrzypce, nawet żeby zabić. Mam kilka dramatycznych relacji dotyczących takich zdarzeń.

A nie sądzi Pan, że tego rodzaju, jeśli już nie zabiegi, to intencje, mogą mieć także uczestnicy konkursów, choćby Wieniawskiego czy Chopinowskiego?

Nie zdziwiłbym się... Zresztą wielu miało różne maskotki. „Moi” muzycy kładli na przykład pod duszę skrzypiec wysuszone skrzydełko nietoperza, żeby skrzypce szaleńczo brzmiały. Oczywiście także zabiegali o zniszczenie konkurenta.

Słyszałem od kilku muzykantów opowieści o karach za nieprzebranie postu, graniu wówczas, gdy nie należy. Otrzymywali ostrzeżenia, na przykład, od dwunastej w nocy post, a skrzypek mówi, no, pograjmy jeszcze piętnaście minut. W tym momencie drzwi się otwierają, wchodzi czarny pies i patrzy...

Wiele opowieści dotyczy błuznierstw wobec wiary katolickiej – i kar poniesionych. Błuznierstwa były przy tym różne, np. wdrapanie się w nocy, tyłem, na krzyż przy rozstajnych drogach. Odczyniano też uroki profanując zwłoki Żydów. Mam kilka relacji o tym, jak dzień po pogrzebie wykopywano w nocy na kirkucie zwłoki, obcinano łopatą głowę i zakopywano ją pod progiem muzykanta.

Straszne. Ale pocieszam się, że to tylko opowieść.

Niestety, chyba prawdziwa. Ten, który mi to relacjonował, twierdził, że towarzyszyły temu zakopywaniu pod progiem domu jego ojca grzmoty, gwizdy, głosy.

Czyli normalny sztafaż filmów o wampirach

Panie Andrzeju, jesetm pelen podziwu dla tego, co Pan zrobił. Cieszę się, że poza Panem, poza instytucjami oficjalnymi jest więcej osób, które z pasją i uporem rejestrują co się jeszcze da ze świata autentycznej kultury ludowej. Jeżdżą na Huculszczyznę, śladami Vincenza, tam, gdzie jeszcze można mówić o jedni: człowieka, kosmosu, przyrody, Boga; gdzie pieśń wyraża człowieka, a on wyraża się w pieśni, muzyce. Widziałem niedawno filmy takie, nakręcone przez Zespół Teatru Wiejskiego w Węgajtach, a także przez Fundację Pogranicza – w Sejnach. Istnieje Maciej Rychły, Orkiestra pod wezwaniem Świętego Mikołaja i inni, których nie wspomnę, którzy ratują – w ostatniej już chwili – pamięć staro-wieku. Ratują przed zapomnieniem, nicością.

Bardzo Panu dziękuję za rozmowę.