



Il. 12. Wesele w Nieznamierowicach, 1987. Zdjęcie zrobione w drugi dzień wesela, w czasie przeprowadzania gości z domu do remizy. Grają: Józef Porczek i Jan Gaca (ma skrzypce ze wzmacniaczem własnej roboty. Na pasku powieszony głośnik).

muzyczny w Radomskim, zajmuje on z grubsza obszar między miejscowościami – od południa Skrzyńskiem i Drzewicą a Potworowem i Odrzywołem od północy. Muzyka tam grana była nazywana przez muzykantów spoza tego mikroregionu muzyką „kajoków” (od noszonych tam tradycyjnych „swojej roboty” spodni – w przeciwieństwie do bryczesów noszonych już przez wiejskich chłopaków spoza tej strefy (informacja Franciszka Reguły i Wacława Reka). Inna nazwa tej muzyki to muzyka „polna” – inf. Józefa Łudczaka i Józefa Września), w przeciwieństwie do muzyki „Lesiaków” – którą oni grają. Muzykanci grający po „kajocku” często określają swoją muzykę jako „rdzuchowską”. Tych kilku niezwykłych skrzypków grających po kajocku, których można odnaleźć w terenie, ma rodowód muzyczny wywodzący się od znanego muzykanckiego rodu Kędzierskich (np.

Tadeusz Jedynak i Piotr Gaca są uczniami Jana Bogusza, który z kolei uczył się u Jana Kędzierskiego).

Najwspanialszy przedstawiciel muzyki „kajockiej” – skrzypek Józef Kędzierski mówi o swojej grze: „muzyka powinna iść do nieba, musi być tak wyciągana, jak do nieba i tak grana, żeby następnego dnia żaden chłopak nie potrafił zagwizdać mojego obera – bo inaczej jest to łatwizna”. Wydaje mi się, że to wyznanie w niezwykle trafny sposób pokazuje najbardziej istotne cechy tej bardzo emocjonalnej muzyki, gdzie oberki zgrupowane w jakby bloki muzyczne były grane po kilka godzin bez przerwy. Wyróżnia tę muzykę niezwykle rozbudowana improwizacja. Oberki takie, o ile grane są poza tym obszarem, nazwyne są „rdzuchowiakami”.

## Problemy dokumentacji wideo

**Andrzej Bieńkowski**

Rozpoczynając w 1985 r. dokumentowanie folkloru i życia muzycznego na wsi Polskiej centralnej na taśmie wideo nie zdawałem sobie sprawy, jak dalece ten nowy i rewolucyjny wręcz środek przekazu zmieni i rozszerzy moje spojrzenie na folklor i jego przemiany, jak pomoże mi zobaczyć zjawiska, które w dotychczasowym badaniu muzyki ludowej łatwo uchodzą uwadze. Możliwość filmowania we wnętrzach wiejskich domów bez specjalnego dodatkowego oświetlenia i ekipy, która normalnie towarzyszy filmowaniu pozwala na stworzenie sytuacji, która nie peszy mieszkańców wsi, a jednocześnie działa stymulująco na grę i zachowania jej towarzyszące. Stwarza to doskonałe warunki do odtworzenia bądź stymulowania prawie normalnych sytuacji, w jakich odbywały się wiejskie muzykowania i obrzędy.

Aby móc zdokumentować życie muzyczne wsi, niezbędnym warunkiem jest świadomość sytuacji, w jakiej znajduje się kultura wiejska, a w szczególności ten jej rozdział, którym jest muzyka ludowa.

### Problem autentyczności kapel ludowych

Jest naturalną skłonnością ludzi zajmujących się muzyką ludową wydobywanie i rejestrowanie tej muzyki, która jest

najstarsza, najbardziej archaiczna i w opinii miejskiej uchodzi za najbardziej wartościową. Postawa taka, mimo oczywistych walorów badawczych, rodzi szereg niebezpieczeństw. Dotyczą one repertuaru kapel ludowych, ich składu instrumentalnego i manier wykonawczych.

Skrzypkowie ludowi Polskiej centralnej to w przeważającej większości ludzie urodzeni w przedziale czasowym lat 1915–1930, a więc pokolenie, które zaczęło grać na weselach w latach 1935–1945.

W latach tych taneczna muzyka weselna w zasadzie nie odbiegała swym repertuarem od muzyki granej na zabawach i pograjkach. W tym okresie kapele wykonywały utwory zgrupowane w blokach muzycznych, po których następowała przerwa na odpoczynek. W takim bloku muzycznym zaczynał się i zakańczany oberkiem grano walce, polki, tanga i fokstroty. Wszystkie te gatunki muzyczne egzystowały na równoprawnych zasadach. Kapele z którymi miałem do czynienia, a które nie otarły się o festiwale, ani o instruktorów z domów kultury, w czasie nagrań grały wszystkie te rodzaje utworów jako muzykę wiejską.

Natomiast, kiedy nagrywa się takie same kapele, które już jednak otarły się o „wymagania fachowców”, zauważa się, iż próbują one eliminować ze swego repertuaru tanga, walce,

fokstroty itp. Wystarczy jednak porozmawiać z muzykami, aby dojść do wniosku, że nie wynika to z poczucia „ludowości” czy „nieludowości” tej muzyki, tylko jest skutkiem wpływu na ich repertuar ludzi z zewnątrz. Wydaje się rzeczą ważną, aby przy dokumentacji folkloru traktować tę część repertuaru kapel jak równoprawną w jej znaczeniu przy badaniu muzyki wsi, przy dokumentacji sytuacji autentycznej.

### Problem składu instrumentalnego kapel ludowych

Rozpocznę od cytatu z Regulaminu Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych – Kazimierz 1988 r.: „W festiwalu mogą wziąć udział: instrumentalni soliści grający na tradycyjnych instrumentach jak: skrzypce złóbcoki, mazanki, cymbały, dudy, gajdy, kozioł, trombita, ligawka, bazuna, harmonia, różnego rodzaju fujarki, piszczałki i inne instrumenty i narzędzia muzyczne (należy przypomnieć, że akordeon jest obcy polskiej tradycji ludowej)”.

Chciałbym żebyśmy zajęli się bliżej tym fragmentem. Jak rozumiem regulamin tego ważnego, wspaniałego festiwalu ocenianego przez najwyższe autorytety naukowe, był przez nie stworzony, a przynajmniej zaakceptowany, tym samym dobrze oddaje kierunki badań i stosunek do folkloru w kraju.

Na wsi Polski centralnej (Radomskie, Opoczyńskie, Rawskie) harmonia pojawiła się w kapelach w końcu lat dwudziestych, początku trzydziestych. Bardzo niewielu instrumentalistów mogło sobie pozwolić na kupno tego bardzo drogiego instrumentu (cena nowej harmonii 3-rzędowej) 80-basowej wynosiła 700–900 zł). Akordeony pojawiły się w tych okolicach w końcu lat trzydziestych, rozpowszechniły się w czasie wojny, a w latach pięćdziesiątych zaczęły wypierać harmonie. Z badań terenowych wynika, że skrzypkowie ludowi w swym aktywnym życiu muzycznym częściej grywali z akordeonem niż z harmonią. Różnica w czasie pomiędzy pojawieniem się harmonii a akordeonu wynosi kilka lat. Stąd prosty wniosek, że akordeon w kapelach, które możemy jeszcze zarejestrować jest pełnoprawnym instrumentem ludowym, zakorzenionym już od blisko półwiecza w życiu muzycznym wsi.

Jeżeli mówimy o niepolskim rodowodzie akordeonów, powinniśmy pamiętać o takimż rodowodzie harmonii. Problem jest głębszy i dotyczy stosunku do kultury ludowej w ogóle, przecież to nie my, ludzie zajmujący się muzyką ludową, możemy przesądzać, co jest ludowe, a co nie. Decyduje o tym społeczność wiejska, jej upodobania i estetyka. Kultura ludowa, jako zjawisko, jest otwarta, czerpie wzory i inspiracje również z innych kultur, inaczej ginie, nie rozwija się.

Przecież w latach tzw. II Rzeczypospolitej istniały na obszarze naszego kraju różne kultury wzajemnie oddziałujące na siebie – polska, żydowska, niemiecka, rosyjska, ukraińska itp., i ślady tego obecne są do dziś, mimo że staliśmy się krajem niemal monokulturowym, a w każdym razie to nam przez lata wmawiano. Dlatego też eliminowanie wpływów innych kultur zubaża naszą własną.

Zjawisko podobne do eliminowania akordeonu jako niepolskiego instrumentu, można spostrzec w zespołach śpiewaczych z rejonów Polski wschodniej. Tam w latach II Rzeczypospolitej w jednej wsi mieszały społeczności – np. polska i ukraińska, mieszając się i czerpiąc wzajemnie wzorce kulturowe. Pieśni ukraińskie były śpiewane również przez polską część wsi. Dziś zabrania się tym zespołom śpiewaczym wykonywania tej ukraińskiej części repertuaru (np. w Kazimierzu). (Uwaga dotyczy lat osiemdziesiątych). Czy to dbanie o „polskość” w kulturze ludowej nie traci przesadą? Czy nie ingeruje się w sytuację autentyczną?

Podejście takie utrudnia dokumentację z góry eliminując z rzeczywistości badanej to, co „fachowcy” uznają za obce. Jeśli więc chcemy utrwalić obraz **r z e c z y w i s t e g o** składu kapel, takiego, w jakim naprawdę grywały dla publiczności wiejskiej, nie wolno zapominać o istnieniu takich instrumentów jak dżaz, który pojawił się na początku lat pięćdziesiątych, jak saksofon, który pojawił się w tym samym czasie, nie mówiąc już o elektrycznym instrumentarium ostatnich 20 lat.

### Maniery wykonawcze

Największy mir wśród muzykantów mieli (i mają) nutowcy, to jest ci, którzy znają nuty, na ogół bowiem muzykanci są „słuchowcami”, do czego przyznają się z pewnym zażenowaniem. Skrzypkowie, którzy zaczęli swą działalność muzyczną przed pojawieniem się harmonii i akordeonu grywali z bębenkiem (czasem z basami i bębenkiem). Zmiany, które zaszły w muzyce w momencie pojawienia się harmonii i akordeonu, zepchnęły skrzypka na drugi plan, to harmonista decydował teraz o tym, jak będzie grana melodia (skrzypkowie określają to jako gra na prostkę, bez ozdabiania). Ciekawym problemem przy nagrywaniu skrzypków jest porównanie, jak muzyk gra ten sam utwór „w pojedynkę”, czyli z bębniem i jak z harmonią. Dobry skrzypek wiejski to taki, który od razu zagra znaną mu melodię w sposób taki, jak się to od niego zażąda, dlatego też bardzo trzeba uważać, żeby nie wpłynąć swoimi gustami na sposób gry skrzypka, ten bowiem szybko orientuje się, czego oczekuje od niego nagrywający, a co nie zawsze jest zgodne z tradycją wiejską, jak np. Władysław Cieślak.

W czasie rejestracji na wideo konieczna jest świadomość tego typu problemów, jeżeli chcemy uzyskać niezafałszowany przez nasze życzenia obraz życia muzycznego wsi. Jest to też ważne z innego względu – akceptacja gustów i zachowań muzykantów pozwala stworzyć taką atmosferę w czasie filmowania, kiedy to możemy zauważać zachowania, które nie są dostrzegalne w sytuacji pouczania i życzeń wobec muzykantów.

### Zachowania w czasie gry

Przeglądając ponad 170-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 muzykanci 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**. (Omawiam je w zamieszczonym powyżej wywiadzie).

Opis oddaje te zachowania tylko w przybliżeniu, rejestrować je może tylko kamera wideo, odpowiednio ustawiona, zdolna uchwycić to, co najważniejsze w tym muzycznym spektaklu. A jest to **s p e k t a k l**, o czym się nie wie, czy nie pamięta, mając do czynienia tylko z muzycznym nagraniem. Technika wideo pozwala nam na rejestrację niezwyklej, ekspresyjnej, ginących przecież zachowań, rejestrację całego rytuału gry i wzajemnych relacji pomiędzy muzykantami a społecznością wiejską. To wszystko ucieka przy rejestracji jedynie magnetofonowej.

Problemy techniczne, o których trzeba pamiętać, to prawidłowe oświetlenie wnętrza, tak żeby dobrze rysowały się twarze i żeby muzykanci i kamerzysta nie rzucali nawzajem cienia. Trzeba też pamiętać, kiedy nagrywamy kamerą bez zewnętrznego mikrofonu a tylko mikrofonem wmontowanym w kamerę, o kompromisie pomiędzy ciekawym kadrem a prawidłowymi proporcjami dźwiękowymi pomiędzy poszczególnymi instrumentami.

Na zakończenie chciałbym poruszyć jeszcze jeden problem etyki filmowania. Technika wideo umożliwia filmowanie sytuacji i zachowań, których ludzie filmowani nie chcieliby pokazać na zewnątrz, a są nieświadomi tego, że rejestruje ich kamera. Każdy z dokumentujących na wideo życie muzyczne wsi musi sam zdecydować, do którego momentu filmowanie jest pracą naukową, a kiedy wkracza w sferę prywatności drugiej osoby. Jest to problem ważny. Można bowiem łatwo w pogoni za autentyzmem i prawdą o tej sferze zapomnieć.