



# „Nuta po panu zostanie, pana gra, pana oberki”

Z malarzem, profesorem warszawskiej ASP  
ANDRZEJEM BIEŃKOWSKIM  
rozmawia Beata Wilgosiewicz-Wojtkowska

Kapela Mietów. Głina 1987 r. Fot. Andrzej Bieńkowski

**Spotykamy się w bardzo ważnym momencie, minęło bowiem 20 lat, od kiedy zacząłeś nagrywać wiejskich muzykantów. Ponadto niedawno ukazała się Twoja książka zatytułowana „Ostatni wiejscy muzykanci”. Czy jest ona podsumowaniem Twoich badań?**

Nie bardzo. Ta książka jest bardziej osobista, to raczej wspomnienia niż podsumowanie. Takie podsumowanie byłoby bardziej skomplikowane i wymagałoby wielkiego nakładu czasu, ponieważ mam duże zbiory i dużo opisów z badań terenowych. Musiałbym się wtedy zupełnie inaczej do takiej książki zabrać. „Ostatni wiejscy muzykanci” to przedstawienie ostatniego stulecia w muzyce, widzianego oczami muzykantów. Jak zmieniała się tradycja, jak zmieniała się muzyka, jak zmieniali się ludzie. Czym się kierowali, jakie były prawa rządzące wewnątrz grup, jaka była ich etyka zawodowa: co było im wolno, czego nie. Jak się uczyli, jak poruszali po tym skomplikowanym tworywie, jakim było tradycyjne, wiejskie wesele. Piszę o tym i zamieszczam dużo źródłowego materiału, to znaczy cytuję opowieści muzykanckie. Mówię też o własnym doświadczeniu. Ponadto umieściłem w książce dużo fotografii i je opisuję. Te zdjęcia mogą, jak się jest uważnym obserwatorem, niesłyszanie dużo powiedzieć o tradycji muzycznej. Na przykład po różnicy w wyglądzie instrumentów można poznać, kiedy zdjęcie było robione – czy pierwszego, czy drugiego dnia wesela.

Prowadzę taki dziennik podróży i po każdych nagraniach, sesji fotograficznej spisuję wszystko, co się działo. Jest to taki rodzaj „donosu”. Gdybym był policmajstem, tobym pisał takie „donosy” o muzykantach. Opisuję, jak się zachowywali, co mówili, co działo się w czasie nagrań, jakie mają relacje z sąsiadami, co myślą o muzyce. Jeśli udziela mi informacji takich typowo terenowych, to znaczy z kim grali, gdzie, jak wyglądały obyczaje weselne od strony muzykanckiej, to też o tym piszę.

**Niewiele osób wie o Twoim archiwum. Ile to już godzin nagrań?**

To są setki godzin, nie potrafię w tej chwili powiedzieć. Oczywiście prowadzę indeksy. Musiałbym policzyć... Wszystkich taśm audio jest około 250–270 po 1,5 godziny, to daje około 400 godzin nagrań audio, do tego około 380 godzin wideo i tysiące muzykanckich zdjęć. Ale trzeba wziąć pod uwagę, że jest to esencjonalna muzyka, że nie są to nagrania przy otwartym mikrofonie, gdzie

wszystko leci. Tam jest tylko muzyka i wywiady, z przyczyn nawet finansowych. Kiedy zaczynałem nagrywać, to nie było nic do kupienia. Taśmy musiałem kupować w Peweksie za dolary. Przy tym większość moich zbiorów stanowią unikalne nagrania, byłem bowiem jedyną osobą nagrywającą danego muzykanta. Najstarsze nagrania mam z 1980 roku. Wcześniej robiłem zdjęcia.

**Wiem, że głównie interesujesz się Mazowszem. Czy mógłbyś dokładnie określić teren, na którym dokonujesz nagrań?**

Mój teren sięga od Warszawy poprzez Łowicze, Opoczynskie, Rawskie, Radomskie, Grójeckie. Zakreśliłem koło o średnicy 100 kilometrów. Robiłem też nagrania w Lubelskiem.

**Mamy XXI wiek, co dzisiaj badacz muzyki wiejskiej może znaleźć na wsi?**

Jestem z ostatniego pokolenia badaczy, którzy znają tę wiejską muzykę z prawdziwej praktyki, to znaczy z wesel. Wszyscy ci młodzi ludzie, którzy znają nawet muzyków i mogą do nich przyjechać, nie będą już świadkami sytuacji weselnej. Ponadto widzisz tych ludzi po obróbcie naukowej. Bo muzykanci, którzy są jeszcze czynni, jeździli albo na tak zwane „folklor”, albo do Kazimierza. Przyjeżdżali do nich instruktorzy, redaktorzy i już im ustawili repertuar, mało tego, nawet często ustalili im sposób interpretacji. Tak było przed wyjazdem na ważniejszy festiwal. Dawniej była to praktyka szczególnie silna. Instruktorzy wiedzieli po prostu, co się jurej podoba, i w ten sposób kazali grać. A oni grali. Są inteligentni i użytkowi. Ich zadaniem jest granie tego, co sobie publiczność zażył, zarówno na weselu, jak i na „folklorach”. Wszystko ci zagrają. Natomiast zobaczenie prawdziwego obrazu muzycznego jest szalenie trudne. Wielkim zaskoczeniem będą chociażby zdjęcia dokumentalne w mojej książce, one zaprzeczają takiemu idealistycznemu wizerunkowi wiejskiej kapeli, który sobie wymyślili etnomuzykolodzy. Tak muzyka nie wyglądała, na przykład to pokolenie, które jeździ do Kazimierza, nie tak grało, nie w takim składzie. Grali już z saksofonami, jazzami, akordeonami. Obejrzyj zdjęcia wesel z lat 40., z Mazowsza, tu już masz saksofony, trąbki, jazy, klarnety, tuby, mandoliny, bandza, wszystko, co było pod ręką do grania. Po prostu był taki głód muzyki, była taka bieda, że jeśli trafił się gdzieś instrument, to się na nim uczono grać. Jak się trafił klarnet – proszę bardzo, jak się trafił flet – też, jak

od wytyśnianie TRADYCDI

się trafił saksofon – tym lepiej. Tak to wyglądało. Wszyscy badacze, nawet ci najstarsi, znają już wieś w silnej symbiozie z miastem. Nawet tacy muzycyści, jak Marian Bujak z Szydłowca, już przed wojną uczyli się oberków z patefonów. Była cała szkoła warszawska, gdzie komponowane oberki nagrywano na płyty i sprzedawano nuty: wilanowski, białostocki, i to chodziło po wsiach.

**Z Twoich radiowych audycji, na które przed laty polowałam w dwójce, wiem, że ci najstarsi muzycyści nie zawsze grali tę najstarszą muzykę. To nie musiało iść w parze. Zależy mi na tym, byś opowiedział, jak dochodziłeś do tej najstarszej muzyki i jak daleko udało Ci się dotrzeć.**

Tak, nie ma prostych związków między wiekiem muzykanta a muzyką, jaką gra. Próbuje się tym zająć trochę w książce. Mówimy o czasie przeszłym, dlatego że trzeba podkreślić jedno – w centralnej Polsce ostatnim pokoleniem wiejskich skrzypków jest pokolenie lat 30. I to są wyjątki, na ogół są to roczniki z lat 20. Nie ma młodszego skrzypka niż z rocznika 1933–1934. Należy mieć to na uwadze. Są młodszy akordeoniści, harmoniści, ale skrzypków nie ma. To, o co pytasz, jest zjawiskiem szalenie skomplikowanym, wiąże się z hierarchią skrzypków. Na wsi dzieliło się ich na takie trzy podstawowe grupy: pierwsza – grający na weselu, druga – grający na „muzykach”, trzecia – grajkowie. Wesela to wiadomo, a „muzyki” to zabawy, wśród których najbardziej prestiżowe były tzw. zabawy biletowe, czyli płatne. Mam piękne zdjęcie z tych „muzyk”. Każdemu z tych trzech sposobów uprawiania muzyki odpowiadał typ skrzypka. Na ogół im bardziej w dół, tym gorsi. Najlepsi byli weselni, bo to było najtrudniejsze, najdroższe. Niewyobrażalnie trudne było granie na weselach. Wymagało takiego kunsztu improwizacji, zdobnictwa, takiego niewiarygodnego sluchu, żeby w czasie oczepin złapać zaśpiewaną melodię. Natomiast warstwą najmniej poważaną byli ci, co grali na tzw. pogajkach. Grali głównie dla siebie, ale i na pierzawkach, gdzie też były tańce. Przecież muzyka służyła wyłączenie do tańca. To nie była filharmonia. Jeśli była muzyka, natychmiast był taniec. Po to się grało. To trzeba bardzo wyraźnie podkreślić, to naprawdę determinowało sposób improwizacji, wszystko.

Co się stało dziwnego? Otóż muzycyści weselni, najlepsze asy, którzy chodzili po weselach,

musieli stawić czoło nadchodzącym czasom, czyli przebojom lansowanym w radiu, a na początku w gazetach (bo radio późno na wieś weszło), takich jak „Zielony Sztandar”, „Chłopska Droga”. Tam co tydzień były drukowane przeboje typu „Siwy włos”, „Parasolki”, „Walentyna twist” – wielkie przeboje wiejskich wesel. I muzycyści musieli to znać, a niezależnie od tego grali oberki, bo nadal musieli grać tradycyjny repertuar, zwłaszcza do oczepin. Grali już z harmonią, akordeonami, saksofonami, i to w bardzo istotny sposób zmieniało ich maniery wykonawcze. Bardzo. Musieli się przebić przez te instrumenty, grali bardzo wysoko, glissando, po to żeby w ogóle byli słyszalni. Takie maniery dąsające się z tego robiły. A tamci, w hierarchii najniższej stojący, od tych pograjek, ci po prostu nie ulegali żadnej presji. Potem ich w ogóle przestali prosić o granie i tylko czasami grywali dla siebie. I co się dzieje. Jak do nich przyjeżdżałem po dwudziestu latach, przez które nie grali, po prostu mieli świadomość zamrożoną. To są hibernatusy, w ogóle nie wyewoluowali. Kiedy taki skrzypek sięgał po skrzypce, to grał dokładnie tak, jak dwadzieścia lat temu, i dlatego to było niesamowite. A ci faceci, co chodzili po weselach, musieli się dostosować do mody wiejskiej, która się zmieniała. Mieli ogromny problem z cofnięciem się, zrezygnowaniem z repertuaru, ale też ze zrezygnowaniem ze wszystkich manier, te wibrata, glissanda. Nie grali już dokładnie, dlatego że podążali za akordeonem: – *Z grubszą się grało, panie*. To było wygodne grać z akordeonem czy trzyczęściową. Sytuacja jest więc taka – doszło do paradoksu, który obserwuję, a właściwie obserwowałem, bo to trzeba mówić w czasie przeszłym, no dobrze – obserwuję, nie będę straszył ludzi. Ci ludzie z trzeciej grupy, którzy byli takimi „zamrożonymi” muzycystami, potrafili przepięknie grać stare rzeczy. I nam się wydaje, że to jest właśnie to, co było grane. Otóż nie, dlatego, że oni nie mają podstawowej rzeczy, oni nie mają daru ogywania otera, czyli improwizacji wokół otera, takiej, jaką mieli reprezentanci pierwszej grupy. Nie bez powodu byli oni trzecią grupą. My to teraz uważamy za ten naprawdę archaiczny sposób gry. To nie do końca tak wygląda. W każdym razie ci, którzy zdobywają teraz wszystkie laury, nie oddają do końca charakteru tej muzyki.

Wracam jednak do pytania. Najstarsi muzycyści, których mam nagranych, urodzili się w 1898 roku. Nagrałem takich dwóch, którzy w momencie nagrania mieli osiemdziesiąt kilka lat. Natomiast

wielu nagrałem z 1900 roku. Elita elit to są roczniki 1907–1920, najlepsi, jakich udało mi się nagrać. Już ich dawno nie ma. W 2000 roku zmarł Jan Lewandowski, mając osiemdziesiąt kilka lat, jedno z moich największych odkryć w Rawskim. Fenomen, niezwykle. Przypadek pomógł, że wycofał się z gry po weselach, kiedy jeszcze chodził z basami, wycofał się z przyczyn zdrowotnych. Szedł na operację, myślał, że umrze, sprzedał instrumenty. Odnalazłem go w 1987 roku, to było po trzydziestu latach przerwy. Przywiozłem mu wszystkie instrumenty: skrzypce, basy, bo nie miał nic. Jeszcze rodzina jego żyła, która basowała, i po prostu mnie zamurowała, jak zagrali. Po dwóch tygodniach prób zagrali mi muzykę taką, jaką grali przed wojną. Gdyby grał dłużej na weselach, to by już tej muzyki nie było, a po drugie, to był taki mały, niezwykły region – mikroregion rzeczyski. Tam tradycja bardzo długo broniła się przed wprowadzeniem nowoczesnych instrumentów, takich jak harmonia, akordeon czy saksofon. Gdzie indziej zmiany zachodziły przez lata, tu gdy pojawił się nowy instrument, to wyparł natychmiast stare składy. Jeden zaprosił akordeon, nastąpiła moda i już następnego roku ani jeden skrzypek z basami nie był zaproszony. Takie były zwykłe losy.

Jest jeszcze jedna sprawa, jeśli mam ci na to pytanie odpowiedzieć. Pracowałem wiele lat, żeby zrobić drzewo genealogiczne rodziny Kędzierskich, ono jest też w mojej książce. Sięgam tam mniej więcej do 1810 roku, od zawiązania tej muzyki do współczesności. Udało mi się zrobić drzewo genealogiczne i uchwycić, jak ta muzyka się rozprzestrzeniała. To też jest bardzo ciekawe: zasięg terytorialny, kogo uczyli, gdzie. To drzewo przypomina taki wykres reakcji łańcuchowej, z jednego mnoży się, mnoży, mnoży, a potem nagle nie ma nic. I to drzewo genealogiczne podobnie wygląda – ono się mnoży, mnoży, mnoży, by osiągnąć apogeum mniej więcej w latach 1930–40. A potem już nie ma ani jednego ucznia. Warto prześledzić je pod tym kątem.

**Zapytam teraz o początek Twoich badań. Co też się wydarzyło, czy to muzyka tak Cię zafascynowała, że zacząłeś się tym zajmować, poświęcać swój czas, swoje pieniądze i energię? Co Ciebie ujęło w spotkaniu z wsią? Jesteś przecież artystą plastycznym...**

...I robiłem to wbrew środowisku, wbrew rodzinie, wbrew wszystkiemu. Jak się domyślasz,

rzeczywiście uchodziłem za niezłego idiotę w środowisku. Moja próba pokazywania filmów czy puszczania tych utworów, to tak jakbym baka w salonie puścił. Okropnie to było przyjmowane. Odczułem to bardzo boleśnie. To mnie zepchnęło na margines. Stałem się obcym w stadzie. Dopóki malowałem to, co przedtem malowałem, dopóki interesowałem się tym, czym moi znajomi malarze, wszystkim było w porządku. Nagle zacząłem malować muzykantów, a oni modne abstrakcje, ale to mniejsza.

Tak naprawdę uświadomiłem sobie, co się stało, po paru latach, kiedy zacząłem się interesować, użyję teraz modnego słowa – etosem muzykanta. Jaki był naprawdę etos tych ludzi, co nimi kierowało. Jaka była hierarchia wartości, jak oni siebie widzieli w całej tej społeczności. To był dla mnie wstrząs, który nauczył mnie pokory. Zaczęć od tego. Mój ojciec pochodził ze wsi. Urodził się w Łodzi, w robotniczej rodzinie, ale bieda była taka... Ojciec jest z 1906, wysłali go na wieś na Kujawy, żeby tam pasł krowy. I pasł tam te krowy. Eksterminacyjnie zrobił maturę, będąc pastuchem w Czaplach na Kujawach. I opowieści ojca były niezwykle, ja dopiero potem zdalem sobie z tego sprawę. To mi przybliżyło stosunek do tych ludzi. Nie było tam nic z takiej szlacheckiej pogardy, która normalnie występuje. Bo etos inteligencji, warszawski, to etos szlachecki, pełen pogardy, a w najlepszym wypadku lekceważenia dla wsi, dla tej kultury. Z tego u nas w domu nic nie było, zwłaszcza u ojca. Matka pochodziła z Mogielnicy, ale to było bardziej skomplikowane.

Zażyłem po prostu jeździć w plener, malowałem, szkicowałem pejzaże. I zacząłem się dowiadywać – jestem w ogóle ciekawy ludzi. Zagadywałem ich i tak od pastucha do pastucha trafiłem do Kędzierskiego. Jak usłyszałem jego grę, to poczułem, że muszę to mieć, bo wiedziałem, że to nie jest nagrane. Nigdy czegoś takiego wcześniej nie słyszałem, osłupiałem ze zdumienia.

**Czy Józef Kędzierski był takiej rangi muzykantem jak Jan Lewandowski, czyli zachował ten przedwojenny sposób gry?**

Rzecz polega na tym, że to są bardzo różne tradycje muzyczne. Tradycja Lewandowskiego – to tradycja rawska, mikroregionu rzeczyskiego, która była ogniwem pośrednim pomiędzy muzyką Wielkiego Księstwa Łowickiego (księżacką) a opoczyńską. Tam akurat było wielu wspaniałych skrzypków. Jeżeli używam przymiotnika genialny,

to mogę go użyć do nagrywanego przeze mnie skrzypka z tego regionu, czyli do Kazimierza Meto. Natomiast Józef Kędzierski był fenomenem w ogóle, na skalę polską. On przeniósł tę rzeczywistość najstarszą tradycję. Był z początku stulecia. Uczył go ojciec i matka. Matka śpiewała. To jest bardzo charakterystyczne, starzy muzycy, kiedy ich pytam, skąd znają mazurka, odpowiadają, że matka im śpiewała. Nie doceniamy tego, a matki to był taki twardy dysk pamięci kulturowej. Śpiewały – wszędzie, zawsze i wciąż. Od rana się zaczynało, śpiewały w drodze, na polu. Nie śpiewało się tylko w adwencie i poście (wtedy śpiewano tylko pieśni religijne).

Gra Józefa Kędzierskiego nie ma w sobie odpowiednika, nawet jak na kajockę. Bo to jest mikroregion kajocki. Używam nazw, które funkcjonowały na wsi. To jest bardzo ważne. Próbowalem zrobić taką mapę, jak muzycy nazywają muzykę z danych obszarów, i to nie pokrywa się z obszarami etnograficznymi, takimi jak śpiew czy strój. Józef Kędzierski był wyjątkowy, nikt tak nie improwizował, nie był w stanie. Powiem ci, że do tej pory chłopcy z Domu Tańca, którzy potrafili grać Lewandowskiego, Metę – Józefa Kędzierskiego nie. Nikt nie potrafił tak zagrać. Oni słupieją, jak go słuchają. Ja błagałem: – *Zagraj, spróbuj* – nikt nie odważył się. To jest tak jak z Jankielem, który zagrał, a potem nikt się nie odważył. Tak, że Józef Kędzierski jest poza grą. To jest szczytem tego, co ja rozumiem jako muzykę wiejską. Stopień komplikacji, improwizacji i stopień ekspresji jest czymś bez precedensu.

#### Nikt go wcześniej nie nagrywał?

Nikt go nie nagrywał – ani wcześniej, ani później. Kajocy w ogóle nie byli znani. Przecież ani bracia Gacowie nie byli znani, ani Jedynak. Ja ich odkryłem, wyciągnąłem na festiwal w Kazimierzu i za to mi się odplacono bardzo przyjemnie. Radomscy animatorzy kultury ostrzegali muzykantów, żeby nie pozwalali mi nagrywać, bo ja jestem aferzysta, nagrywam ich, a potem to sprzedaję za miliony dolarów. Tak miałem miło. Natomiast muzycy w ogóle tego nie słuchali, bo widzieli we mnie szaleństwo, zupełnie nie mieściłem się w ich standardzie. Czuli we mnie jakąś inną dziwność, która ich jakoś obłąkała. Przecież ja byłem niezły wariat, robiąc filmy wbrew wszystkiemu.

Potem, dziesięć lat temu, była taka sytuacja – wystawa. Jeden ze znajomych, patrząc na moje obrazy, zapytał z takim lekceważeniem – *Ty, kurcze,*

*co ci właściwie dają te kontakty z takimi chłopkami, muzykantami?* I tak zacząłem wgłębiać się w siebie. Co mi to dało? I wtedy zdałem sobie sprawę z niesłyszanej rzeczy, że kontrast pomiędzy tym, o czym mówiliśmy, o etosie muzykanta, a etosem współczesnego artysty zawodowego, profesjonalnego, awangardowego jest tak dramatyczny, że to po prostu w głowie się nie mieści. Z jednej strony sztuka współczesna uosabiana przez takich ludzi, twierdzi, że wszystko jest sztuką. Wszystko zależy od kreacji artysty. Mogę zrobić pstyk i już jak Midasowi wszystko zmieni się w złoto. Wszystko jest cenne, niezwykle, to się zresztą zaczęło od Duchampa. W tym po prostu jest niezwykła pycha, dlatego że współcześni artyści uważają się za równych Bogu. Zapłacimy za to niezłą cenę, bowiem nigdy sztuka zrodzona z pychy nie była czymś ważnym.

I z drugiej strony mamy tych muzykantów. Muzykantów, którzy tak naprawdę są przekleństwami artystami, którzy bezustannie egzystują na takiej wąskiej ścieżce pomiędzy dobrem a złem, pomiędzy grzechem a prawością. Z jednej strony ich obecność na weselu spajała tę obrzędowość i pomagała wejść w święte kręgi, a z drugiej strony oni popełniają grzech, bezustanny grzech. Ich gra jest grzechem, grzechem jest kojarzenie par, grzechem jest rozpusta z tym związana. Ja mówię w tej chwili o poczuciu wiejskim. Rozpusta, czyli taniec, wódka, kobiety, cała ta otoczka towarzysząca muzykowi. Skrzypkowi nie wolno było wchodzić do kościoła. Wchodziło całe wesele, muzycy nie. To nie są zakazy pisane, ale obyczajowe, jeszcze silniejszy kodeks.

#### I rzeczywiście nigdy muzycy, którzy odprowadzali parę młodą do ślubu, nie mogli wejść do kościoła?

Znam dwie gminy, między innymi gminę Zakrzew, gdzie wolno było wejść muzykom pod jednym warunkiem, że zostawili instrumenty na zewnątrz. Tak jakby cały grzech uosobiony był w narzędziach tworzących sztukę. Oni się oczyszczali, zostawiając je na zewnątrz. Druga sprawa – nie wolno im było grać w poście, w adwencie, w żałobie, w chorobie bliskich itd. Nie wolno im było przekroczyć tych zakazów gry co do minuty. Wszędzie byli tercjani, tłumy tych dewotek i dewotów, którzy bardzo ściśle przestrzegali tych zakazów. Znam masę opowieści, mam masę relacji. Była taka sytuacja związana z Boguszem, takim sławnym skrzypkiem, grającym w karczmie w Potworowie.

Andrzej Bienkowski filmuje kapelę braci Borowieckich. Radomskie 1986 r. Fot. Małgorzata Bienkowska



Ostatki, wtorek, tylko do godziny dwunastej wolno było grać. I znalazł się tercjan, który mówi: – *Koniec, dwunasta!* – i już łapał za skrzypce. Potrafili potłuc skrzypce jako narzędzie grzechu. A karczmarz tak się wkurzył, bo widział, że masa wódki idzie: – *Ty taki, owaki, nie będziesz rządził tutaj u mnie.* Wzięli tego tercjana i z karczmy go wyrzucili. Upłynęła chwila, drzwi się otworzyły i wszedł czarny pies. Stał w progu i Boguszowi polecały struny. To była wojna, czterdziesty któryś rok. O tym zdarzeniu opowiadało mi kilku informatorów z różnych wsi. To się stało niezwykle ważną i groźną przestrogą. Przez długie lata nikt nie ośmielił się grać po dwunastej w nocy. Mówię to dlatego, żeby pokazać, że muzycy musieli bezustannie pokazywać swoją stronę potrzeby, że nie tylko są tą mroczną stroną duszy, ale że również przyczyniają się do oczyszczania z grzechu, na przykład na weselu, przez udział w całej ceremonii oczepin. I ta świadomość, ta pokora, jest dla mnie wielką nauką. To całkowite przeciwieństwo całego trendu współczesnej kultury. Bo to są genialni artyści, którzy tworzyli swoją sztukę w niebywale niesprzyjających warunkach, w niebywałym trudzie i w poczuciu grzechu. Okazuje się, że to jest cud sztuki, bo nieprawdą jest, że sztuka potrzebuje pieniędzy, warunków. Wielka literatura rosyjska rodziła tych Solżenicynów, Mandelsztamów. Przecież oni pisali w najgorszym

możliwym na świecie systemie, a równocześnie w tym samym czasie w krajach wolnych, mlekiem i miodem płynących, nie było nic. Niech to będzie przestroga, że kultura rządzi się dziwnymi prawami i powstaje w zaskakujących sytuacjach. Domagamy się prawa wieczności, domagamy się prawa, że wszystko, co twórcy robią, jest tak ważne. Nie jest tak. I tę świadomość zawdzięczam muzykom, ale jednocześnie domyślasz się, że taka świadomość stawia mnie z tym światem w konflikcie. Bo nie godzę się na to, że pstyknienie może być wielkim czynem artystycznym, dlatego że zbyt wiele napatrzyłem się, w jakim bólu i w jakim trudzie tworzone były mazurki muzykanckie.

#### Opowiedziałeś o Józefie Kędzierskim, o Janie Lewandowskim, znam z Twoich audycji radiowych przejmującą opowieść o Leopoldzie Talarowskim. Czy jeszcze któreś ze spotkań zapadło Ci szczególnie w pamięć?

Miałem wspaniałe przygody: i bolesne, i śmieszne, i wzruszające. Miałem i przygody straszne. Opisuję to też w książce. Raz mnie mało nie złinczowali, bo towarzystwo było pijane. Drugim razem gonili mnie pijany facet z siekierą. O tym nie ma co mówić, chciałbym tylko powiedzieć, że trud takiej pracy, takiej prawdziwej, tere nowej, to wcale nie są miłe wizytki i herbatki



z czarującymi ludźmi, tylko często jest to brud. Przywoziłem często wszy, pchły, miałem wtedy czuprynę, chociaż to teraz brzmi dziwnie. Nieraz zostawałem na noc i zjedzenie posiłku było wielką ofiarą. Zdarzało się, że pijany sąsiad przewracał mikrofony, niszczył sprzęt. To są też takie rzeczy, chcę, żeby to było powiedziane, że to jest ciężka praca, zwyczajnie czasami niebezpieczna. Takiego brudu, takiej biedy, jaką ja wtedy widziałem, to już nie ma, przecież nie było nawet mydła. To był początek lat 80., stan wojenny. I taki drobniak, sam musiałem sobie mapy rysować, bo mapy były tajne, i jak tu trafić do takiej wsi?

Pamiętam taką historię, o tyle niezwykłą, że wydarzyła się tuż pod Warszawą. Wieś nazywa się Wilków, koło Grójca, około 40 kilometrów od Warszawy. Jadę sobie drogą, widzę – niesłychane, czteroszpadowa chałupa, bielona, kryta strzechą, a wokoło bogactwo. Tam mieszkają bogaci ludzie, mercedesy stoją po zagrodach. Zaczynam robić zdjęcia i wychodzi staruszek, bardzo już sędziwy, w oficerkach i bryczesach. I bardzo miło pyta, po co mi takie zdjęcia. Ja mu tłumaczę, że to piękne, i tak sobie gadamy. Tak już rutynowo pytam o muzykanta, a on mi mówi: – *Ja byłem muzykantem*. Pytam się, z którego jest roku. Był chyba z 1902, miał dobrze po osiemdziesiątce. – *A jak pan grał?* – *Basy miałem, miałem skrzypce, chodziłem po weselach*. Nazywał się Wojdajski. – *A może by pan zagrał?* – *A zagrałbym*. – *A ile pan nie grał?* – *A może z pięćdziesiąt lat*. Nie ma oczywiście nic, skrzypiec... Małgosia, moja żona, była tego świadkiem. Poszliśmy do niego do domu i gwizdał mi te oberki w ucho, żeby zachęcić do przyjazdu. – *Pan przyjedzie, to ja panu tego nagram i fiu, fiu*. A ten drugi to: *fiu, fiu*. I tak się rozpoczęła jedna z najbardziej przejmujących przygód mojego życia, bo ona ma wymiar nie muzyczny, tylko ludzki. Wieś bogata, sady, samochody, opryskiwacze, całe te ustroje, a tu taka chałupinka i taki autsajder, pomiotło, nikt go nie szanuje. Prosił, żebym przyjechał, żebym przywiózł instrumenty. Przez dłuższy czas nie mogłem przyjechać, coś tam mi wypadło i potem żona mi powiedziała, że on całe dni wychodził na drogę i czekał. Po jakimś czasie myśmy przyjechali z instrumentami. Ucieszył się i mówi do mnie, że tu jeszcze żyje basista pan Wróbel, że byśmy do niego pojechali. No i pojechaliśmy. I tam niesamowicie. Nie będę opowiadał o biedzie. Ale po prostu trzech takich kompletnych autsajderów, no nieopisana bieda, są zresztą ich zdjęcia w książce. Rodzina nie chciała puścić tego

faceta, prawie dziewięćdziesięcioletniego basisty, z jakimś takim niesłychanym guzem na głowie, taką naroślą, któremu ręce tak się trzęsły, że nie mógł utrzymać szklanki. Tam w ogóle były afery i w końcu ja postąpiłem wbrew zasadzie, bo tak się zirykowałem. Obok stała dosyć dobra willa, wstrętne, nowobogacka, i na tym podwórku taka biedniutka chałupka. To była zima, a ściany takie, że można było rękę przełożyć. Nagle córeczka przylatuje, około sześćdziesięcioletnia, w trosce, co się tatusiowi stanie. A tatuś widać, że pościel nie prana ileś tam lat. Ona mówi, że go nie puści. A ten dziadek cały się trzęsie, żeby pojechać. I ja wtedy mówię: – *Jak pani nie wstyd. To teraz pani wykazuje troskę, a nie chciałaby pani tutaj się zainteresować, niech pani pomyśli, przyjeżdża ktoś, żeby nagrać do radia (wtedy jeszcze robilem audycje radiowe). Niech pani pomyśli, jakie to szczęście dla tego starszego pana. Dużo ma takich radości? Dużo mu pani dostarcza takiej rozrywki?* Ona się wtedy zawstydzila i puściła go. Ale przyznaję, że to było *va banque*, równie dobrze mogła powiedzieć: – *Wynocha mi stąd, co będziesz mi się, gnoju, wymądrzał tutaj, ty taki, owaki...* A ci dziadkowie, jak umieli, tak grali. Ale wiesz, niesamowitość polegała na tym (może oni nawet mieli to poczucie), że pokazali mi najlepszą stronę swej osobowości. To, co mogli dać ludziom najpiękniejszego, to, co było ich młodością. I słuchaj, ci dziadkowie nagle stali się opromienieni szczęściem. Oczywiście dali mi w pewnym sensie koncert kociej muzyki, ale i z tego wychodziły w tle piękne, starodawne nuty. Trwało to krótko, bo się zmęczyli. Było to tak przejmujące, w tej chałupinie tych trzech dziadków, w sumie mieli prawie 240 lat. Myśmy tam potem zostali, żona nam pierogów ugotowała. I wtedy po raz pierwszy zrozumiałem, że ta muzyka może służyć odzyskaniu godności, odzyskaniu tożsamości. Bo ta muzyka była tożsama z ich kulturą. I dzięki temu, że ktoś przyjechał, nagrał, zobaczył, stała się nagle z powrotem jakby elementem tej tożsamości. Wydaje mi się, że to, o czym mówię, wielkie ludzkie przeżycie, walka o własną godność starych ludzi. To również jest jednym z motywów, dlaczego ci starzy ludzie, często bardzo schorowani, guzik z tego mając, godzą się na te wszystkie wyjazdy na „folklor”. Jeżdżą tam, choć im nikt nie płaci, ale sam fakt, że tam pojadą, może coś zjedzą, spotkają ludzi, pogadają, jest czymś ogromnie ważnym. Gdy nagrywałem tego Wojdajskiego, zrozumiałem, że jest to ten sam mechanizm odzyskiwania

godności. Ci ludzie czują się absolutnie odrzuć. Dlatego, że dla nich nie jest najważniejszy pan rektor, a wiesz. Ja przyjadę, ty przyjeżdżesz i pojedziesz. A on wiesz ma na co dzień, a wiesz ich odrzuciła jakieś trzydzieści lat temu, tak do końca. Nawet już sąsiedzi nie wiedzą, że sąsiad gra. To taka historia, może mało efektowna, ale dla mnie było to poruszające.

### **Czy pod koniec lat 70., kiedy rozpoczęłaś badania, natrafiałaś na czynne kapele, z instrumentami? Czy też od początku większość Twojej pracy polegała na rekonstruowaniu kapel i muzyki danego regionu?**

Po pierwsze, żeby była kapela, muszą być instrumenty. Najgorzej było z basami. Na ogół ci lepsi skrzypkowie to skrzypce mieli. Choć były i takie sytuacje. Przyjechałem chyba do Grotowic, gdzie facet dawno już nie grał. Pytam się go, czy ma skrzypce, a on kręci, nie chce i w końcu wola: – *Mania, daj no mi kij*, a Mania przynosi kij. On spod łóżka wyciąga skrzypce i wtedy mysz wyskoczyła. Patrzę, a tam jest ef wygryziony. I mówi: – *A, panie, z pięć lat tam leżał i mysz, cholera, się zaległa*. Niedawno nagrywałem jednego z ostatnich skrzypków, w Opoczynie. Siedemdziesięcioletek, „bardzo młody”, pan Skorupa. Ja go filmuję i pytam się: – *Panie Tadeuszu, co się dzieje?* – A to (ef) mysz mi wygryzła.

Problem polegał na tym, że mi bardzo zależało na odtworzeniu kapeli z basami. Z grubsza biorąc, kapele z basami przetrwały do lat 30. Wtedy pełną parą pojawiła się harmonia. To było trochę bardziej skomplikowane, ja to specjalnie upraszczam. Potem była wojna, kajacy byli przesiedleni, wszystkie basy zostały zniszczone. Niemcy zrobili tam takie eksperymentalne, bawarskie gospodarstwa i wszystkich brutalnie wysiedlili. I po prostu, kto zabierał basy? Skrzypce to zabierali. Kazali w parę minut spakować się i brali siewniki, kosy, garnki, pierzyny, ale kto będzie o basach pamiętał. Potem było polowanie na basy przez takich amatorów, którzy chcieli sobie basy na ścianie powiesić, przecież nikt na tym nie grał. Trochę muzeów wykupili i basy zniknęły kompletnie. To był podstawowy problem. A ludzie, którzy basowali, jeszcze żyli. Mówiąc uczciwie, kapel, na jakie natrafiałem, które miały basy, było pięć, sześć. Ja im tylko przywróciłem chęć grania muzyki. Na przykład w Opoczyńskim, kapela Józefa Fiderka, jedna z najwspanialszych, autentycznych kapel, jakie

nagrywałem. On miał wszystko: basy, bęben, skrzypce, ale nie grał już od dwudziestu lat. Po paru tygodniach, na moją prośbę, posklejał, podorabiał, bo w basach były struny z baranich kiszek, które myszy zjadły.

W Radomskim nie trafiałem już na takie kapele. Dopiero po trzech czy czterech latach odnalazłem radomskie basy z lat 20., półfabryczne. Rozbite kompletnie. Ktoś na nie wdepnął na strychu. To było w Grotkach. I mówię: – *Sprzedaj pan*. A on: – *Dobra, czemu nie*. – *Ile pan chce?* A on mi na to, że tu jest siedmiu sukcesorów. Jeden mieszka na Śląsku, drugi w Szczecinie, trzeci tu, czwarty w Ameryce. – *Ja muszę do nich napisać*. Już widzę, jak on pisze listy. Tego, śmego, nie. No, może przyjadą na Wielkanoc albo na Wszystkich Świętych, to może wtedy pogadamy. Zorientowałem się, że nic z tego nie będzie i poszedłem do jego syna. I z nim była rozmowa jak ze współczesnym biznesmenem, on mówi: – *Ile pan da?* No to ja tam jakąś sumę wymienilem, dwukrotnie ją podniosłem. A ja powiedziałem: – *Dobrze*. Naprawdę dużo za nie zapłaciłem. – *Ja panie w nocy przywiozę, niech pan tylko nie mówi ojcu*. No i przywiózł. Klóciliśmy się jeszcze potem zjadale, bo on chciał za benzynę, na pół litra. Ale to nie koniec, bo te basy trzeba było jeszcze skleić i ja chciałem, żeby to zrobił ludowy lutnik. Znalazłem takiego pod Gębówem i pojechałem tam. I wreszcie miałem basy, by dokonać nagrań kapeli Kędzierskiego. Bo żył jeszcze jej dobry duch – Stefan Kędzierski – basista, który z nimi chodził po weselach. Wiedziałem, że trzeba tylko dostarczyć instrumenty, by zagrali. Tak wyglądała ta rekonstrukcja. Musieli spotkać się razem, poćwiczyć, pograć. To trwało wiele lat. Jeździło poważnie robisz, to są wieloletnie procesy. Bo to nie tak, że przyjeżdżasz i pstryk. To jest żmudna praca. Znakomitą większość nagrań tak robiłem.

### **Kiedy opowiadałeś o Józefie Kędzierskim, zaczęłaś mówić, skąd się wziął oberek.**

Tak. To jest ciekawe. Co to jest oberek? Czy mazurek? Skąd się wziął? Muzykanci mówią też ober przechodni, ober śpiewak, ober ciągły (to są regionalne czy mikroregionalne nazwy), a to są mazurki. Różnica pomiędzy oberekami a mazurkiem jest jedna i podstawowa – oberków się nie śpiewa, a mazurki śpiewa. Oberki były wyłącznie do tańca. A mazurki śpiewało się i tańczyło. Józef Kędzierski na przykład nie mówił mazurek, tylko

o odnawianiu tradycji

ober ciągły. Kiedyś go zapytałem: – *Co to znaczy, panie Józefie, ober ciągły?* A on odpowiada: – *To taki ciągle dookoła grany mazurek.* Światówki to też były mazurki. Wszystkie nazwy, które mają komunikacyjne symbole, są melodiami weselnymi. One były na ogół grane, gdy się przeprowadzało ludzi drogą do kościoła, domu weselnego etc.

Zacząłem o oberku czy mazurku na 3/4. Jeśli się przeszedł wiejskie kultury świata, to dźwięki, które otaczały, były zawsze inspiracją metryczną czy melodyczną. Istnieje zależność między bogactwem tych dźwięków a bogactwem kultury. Większość rzeczy, które tak głęboko zapadają, nie tylko w świadomości, ale mają głęboką motywację, by być przekazywanymi i budzić silne emocje, to są wszystkie rytmy i pieśni związane z pracą. Monotonnymi, nudnymi, wielotygodniowymi, powtarzającymi się czynnościami. Chociażby bluesy śpiewane przez Murzynów przy zbiorze bawełny. To są te pieśni kazachskie, ballady kazachskie, które mają niesamowite rytmy. Tam gra się w rytmie cwałującego konia. Szukałem u nas takiej inspiracji w pracy „na trzy”. I to było dla mnie wielkie zaskoczenie – bo to jest praca cepami. Uświadomiłem sobie jedną rzecz, zapominamy, że jak zniwa się kończyła, a potem wykopki, to od października do kwietnia trwały młócki wszystkiego, nieustannie: grochu, zboża, żyta, pszenicy. I jak facci stanęli we trzech, to był to po prostu rytm oberka. Ten rytm trzeba było niesłuchanie trzymać, dlatego że bijak mógł uderzyć. Każdy potrafił stuknąć i basować, bo każdy chłopak przechodził przez długą, wielomiesięczną, żmudną szkołę robienia cepami. Jak się młóciło we dwie osoby, to był rytm polki. Cepcy pracują tak: wach-cach-cach; wach-cach-cach, to jak trzech młóci. I ten rytm wbija się w podświadomość. I jeśli potem to jest związane z poczuciem wspólnoty, zabawa – kobiety, alkohol i ten podświadomy rytm wielomiesięcznej pracy, to powoduje to takie stany euforyczne, które my mało sobie jesteśmy w stanie wyobrazić. Jedno jest jeszcze charakterystyczne, przecież nie istniały kapele w późniejszym rozumieniu, te pojawiły się wraz z harmoniami. Wynajmowało się skrzypka i mu się płaciło, a on razem ze statkami musiał iść, albo też z dudami, jak mówią w Opoczyńskim. To znaczy, że zabierał basy i bęben, a prawie każdy weselnik potrafił zabełnić czy zabasować, dostawał za to kielicha wódki ekstra. Kiedy pojawiły się kieraty, a był to okres międzywojenny, skończyło się to wielomiesięczne tłuczenie cepami, a na wsi zanikła umiejętność basowania i bębnienia. Spe-

cialnie tego musiano się uczyć. Pojawienie się maszyn, nawet najbardziej prostych, już coś zmienia. To wszystko ma jakiś związek. Ludzie, którzy żyją tak blisko natury, muszą szczególnie szybko reagować na bodźce zewnętrzne. Mam niezwykle interesujący materiał nagrany ze starymi skrzypkami, którzy najpierw młóca, nie dali rady we trzech dłużej niż 45 sekund, ale to, co robią, dech zapiera. A potem opowiadają. Ten główny muzyk, osiemdziesięciodziesięcioletni, słuchał tego, zamykał oczy i kiwał się, powtarzając: – *Wach-cach-cach; wach-cach-cach.* I ja go pytam: – *Czy to jest oberek?* A on odpowiada: – *Tak, to jest oberek.*

**Pamiętam z Twoich opowieści, że dawniej kiedy nagrywałeś na wsi, to spotykałeś się z zainteresowaniem choćby sąsiadów, którzy przychodzili, słuchali. Czy są jeszcze teraz miejsca, gdzie ludzie uważają, że to jest ich muzyka?**

Przez pewien czas istniała dziwna rzecz, z którą wiązałem nadzieję – gdy pojawiło się tak wszechmocne disco polo. Pojawiło się jednak za szybko i za brutalnie. Wesela, jak wiesz, organizują młodzi, ale tradycja nakazuje, żeby dziadkowie, ojcowie, chrzestni byli obecni. Oni protestowali, bo chcieli pośpiewać, potaćczyć, posłuchać, i wtedy zapraszano dwie kapele: jedną disco polo, a drugą tradycyjną – czasami nawet skrzypce, przeważnie jednak wystarczał akordeon i perkusja. I grali wtedy oberki, poleczki dla starszych. Tak było przez kilka lat.

Byłem ostatnio na weselu w Ulaskach, jako istotne opisuję je w książce, to było w 2000 roku. Takie prawdziwe, współczesne wesele w restauracji. Kapela miała dwa zestawy instrumentów, jeden komputerowy: syntezatory, dyskiety, playbacki. Ta muzyka niczym nie różniła się od tego, co się słyszy na nowocześnie zrobionych płytach. I był drugi zestaw, gdzie też były wzmacniacze, ale i saksofon, akordeon, tamburyno. I oni w tym składzie grali oberki, polki i tańczono. To jest jeszcze możliwe w tych tradycyjnych wsiach. Natomiast nie tak dawno byłem świadkiem innego zdarzenia, kiedy zagrano oberka (kapela w podobnym składzie), to młodzież ostentacyjnie wyszła na znak protestu. Sfilmonowałem to, jak wstają, biorą swoje dziewczyny i wychodzą z sali. Taki afront.

**Pojawili się w mediach Bregović, Kayah, Brathanki i inni. Czy to nic nie zmieniło? Czy na wsi młodzi ludzie nie pytają o swoje?**

Zaraz ci powiem, co się z tym dzieje, z czego mało kto zdaje sobie sprawę. Kiedy zacząłem pracę w radiu, a pracowałem tam wiele lat jako wolny strzelec, to uważałem, że ważna jest taka próba zainicjowania ruchu folkowego. Wtedy już pojawił się folk, ale to był folk irlandzki czy zespoły andyjskie. Oczywiście nie było mowy, żeby grać polskie. Zapraszałem wtedy do radia i do programów telewizyjnych, w których brałem udział, pierwszy taki zespół – Syrbaków. To są pionierzy, oni wyrwali się przed orkiestrę, bo zaczęli grać jakieś dziesięć lat wcześniej, zanim ta moda przyszła. Jako że zaczęli grać za wcześniej, to ich szybko na marginesie zepchnięto i przestali grać. Jak się zaczęła moda na folk, pojawiły się dwa zjawiska. Z jednej strony Kayah, Brathanki, Golce, ale równolegle kapele Domu Tańca, kapela Brodów, Muzykanci, czyli zespoły z miasta, grające prawdziwą, wiejską muzykę. I zaczął się proces, którego nie przewidziałem, który jest niezwykle groźny i dramatyczny. Te folkowe zespoły wyparty z festiwali, z konkursów, z radia, z rynku prawdziwie wiejskie zespoły. Jest to rzecz, której nie przewidziałem i która mnie zdumiała. Myślałem, że folk wzbudzi zainteresowanie. Nieprawda. O ile Centrum Kultury Ludowej zapraszało prawdziwie wiejskie zespoły, to teraz robi to coraz rzadziej. Po co sobie kłopot robić, przyjeżdżają na pstryk profesjonalne laseczki, dupcią to ładnie rusza, muzyczka taka, że każdy przystuka. Wszyscy się cieszą. Miliony płyt, komercja. A jaką masz alternatywę – przyjedzie ci stary dziadek, zahukany, a to się spóźni, to upije, po co mieć kłopot. Biermy Golców, cała sala się giba, wesoło. Posłuchaj, co teraz w radiu nadają. Całkowicie zatarła się różnica pomiędzy autentyczną muzyką wiejską a neofolkorem. W audycjach poświęconych balladzie wszystko jedno, czy śpiewa Żanna Biczewska, czy prawdziwa śpiewaczka ze wsi, i to, i to ma być autentyczne, to paranoja. To nie tylko dotyczy radia i telewizji. Objeżdżam imprezy na wsiach w domach kultury. Dawniej to były jedne miejsca, gdzie więcej muzykanci mieli swoją przestrzeń. Koniec, nie ma. Teraz zaprasza się folkowców. To jest ogromnie niebezpieczne zjawisko. Stało się coś innego, niż myślałem, że się stanie. Sądzilem, że moda na folk spowoduje również modę na powrót do źródeł. Otóż nie. Folk jest wyłącznie skomercjalizowaną formą, nic się za tym nie kryje, żadna treść, żadne głębsze zainteresowanie, które objawiałoby się dotarciem do korzeni. Skąd ta muzyka się wzięła? Jak ona brzmi w oryginale? Guzik, nikt nie chce tego słuchać.

A imię tego pieniądza, komercja, splendory. To już nie jest tułanie się po wsi z biednym dziadkiem, tylko jeżdżisz z hotelu do hotelu, z rozgłośni londyńskiej do paryskiej. Stajesz się obywatelom świata, co się będziesz takim dziadkiem interesował. Jest to niesłuchanie szkodliwe, bo za parę lat nie będziesz miała kogo zapraszać. Wierzę mi. My jesteśmy takimi typowymi neofitami. Tłumy, tłumy będą decydować o jakości kultury. Im więcej ludzi coś lubi, to znaczy, że to jest lepsze. To jest dramatyczne odwrócenie hierarchii.

**Wiąże się to z nieobecnością kultury tradycyjnej, wiejskiej również w procesie edukacji, w oficjalnych instytucjach.**

Jesteśmy krajem, który wstydi się własnej tradycji. Każdy ma gębę pełną frazesów o historii i tradycji, ale jak to ma przekuć na konkretny czyn, to okazuje się, że wstydzimy się własnej muzyki, własnych sąsiadów. Nasz etos to jest etos szlachecko-narodowy, odnoszący się od początku z protekcyjną pogardą do chłopca, który jeszcze w XX wieku dostawał od dziedzica w pysk za to, że nie zdjął przed nim czapki. I teraz gdy spłynęły dobrodziejstwa wolnego kraju, w którym żyjemy, to nagle to gdzieś zabułgotało. Czy widziałas w telewizji publicznej autentyczny folklor? Wstydzą się, a jeżeli już coś pokazują, to koniecznie w strojach pseudoludowych. Musi być chałupa, żeby tę muzykę ubrać w kostium i cudzysłów, wtedy jest do przyjęcia. A jak ta muzyka jest partnerem, bo ci ludzie są ubrani jak my wszyscy, jak to nie jest w kurnej chacie, a w normalnym blokowcu, gdzie nagrywałem również, to to jest już nie do przyjęcia. Ku mojemu smutkowi, w wolnej Polsce, której doczekałem, ten proces się nasila. Ustrój komunistyczny, o paradoksie, wcale nie zmienił układów ludzkich, zakonserwował układy międzywojenne, zarówno w sensie etosu inteligencckiego, jak i relacji między panem, chłopem a plebanem. To po prostu zostało zamrożone na cały okres komunizmu, ponieważ była bardzo wygodna taka hierarchizacja społeczna. Tym bardziej że były wielkie ruchy ze wsi, a ludzie ze wsi, którzy przyszli do miasta, są największymi wrogami tej muzyki. To pierwsze pokolenie, które przyjechało, najbardziej gardzi swoimi rodzicami, tradycją, w jakiej wyrosła, kulturą, bo to kojarzy im się z biedą i degradacją. Uważają, że w bloku jest dopiero ślicznie. Powiem jeszcze więcej. Jak jeździłem w niedzielę, poszukiwałem i odnajdywałem ludzi, to największe problemy miałem z rodziną z miasta, bo ona nie

chciała się zgodzić albo napuszczała tego dziadka, żeby żądał ode mnie pieniędzy. Mówiłem: – Proszę pana, ja pieniędzy panu nie zapłacę, bo mnie nie stać na to, nie mogę płacić muzykantom. Ja to robię dla siebie, za własne pieniądze, to będzie przekazane potem do państwowych archiwów, będzie pamięć zachowana o tej muzyce. Ja to potem pokażę ludziom, może w radiu. To wystarczyło skrzypkowi. – Nuta po panu zostanie, pana gra, pana oberki. I on chętny, a rodzina z miasta, nie, płacić. Tym bardziej że ja nie mogę dokonywać wylomu. Raz zapłaciłem – bo to był warunek – dwóm kapelom i poszła fama. Oni się kontaktują między sobą – Bieńkowski płaci. Przez lata nie mogłem się z tego wykaraskać. A ja byłem wtedy asystentem, zarabiałem dwanaście dolarów na miesiąc, czasami jakiś obraz sprzedawałem.

**Muzyka wiejska stała się źródłem inspiracji dla folkowych zespołów i jest przetwarzana na wiele sposobów. Ostatnio słyszałam najnowszą płytę Orkiestry Świętego Mikołaja i tam są piękne pieśni zapisane przez Oskara Kolberga czy też zaczerpnięte z archiwalnych nagrań. Ale smutno mi się zrobiło, kiedy usłyszałam jedną ze znanych polskich pieśni śpiewaną na węgierską nutę. I zastanawiam się, gdzie leży przyczyna tego, że sięgając po pieśń czy muzykę z danego regionu, nie wystarcza nam ona sama i to, by zagrać, zaśpiewać ją wiernie, choć po swojemu, a rodzi się konieczność, by muzykę tę „ozdobić” czy „uszlachetnić”.**

Poruszyłaś bardzo ważną rzecz. Dotyczy to kilku problemów. Pamiętam, jak wiele lat temu na międzynarodową konferencję polscy etnografowie przywieźli skrzypka – wspaniałego faceta z Lubelszczyzny. Ten, który z nim przyjechał, potwornie się go wstydził, że pali papierosy, że splunął, bezustannie tego starszego pana strofował. Byłem zdumiony. Była tam też grupa zachodnich etnografów i widziałem zupełnie inny stosunek. Oni nie potraktowali tego skrzypka jako dziwowiska, tylko jako partnera, który jest kopalnią wiedzy, jako skarb. Dla nich był współuczestnikiem konferencji, którego głos jest niesłychanie ważny, co by nie powiedział.

Problem polega na tym, jak będziemy traktowali muzykę wiejską. Ona funkcjonuje w naszej świadomości na pograniczu kultury wysokiej i popularnej. Tu jest problem. Bezwzględnie uważam, że mazurki grane przez Metę, Kędzińskiego są

genialne. Ta muzyka jest dla mnie elementem kultury wysokiej, najwyższej. Tak samo ważnej jak muzyka Chopina czy Bacha. I widać wtedy dwie postawy: albo traktujemy tę muzykę jako tworzywo dla własnych przeróbek, albo jeżeli ktoś kocha Bacha czy Metę, to tego nie robi, tylko będzie każdą nutę ważył. Mało tego, będzie zważał na to, aby każdy instrument, na którym się gra, miał takie samo brzmienie, jakie było za Chopina czy Kędzińskiego, i z wielkim pietyzmem będzie odtworzał brzmienie epoki. Miłość polega tu na pietyzmie. Zresztą jest to najtrudniejsze zadanie dla muzyka. Oczywiście są równocześnie zespoły, które to traktują rozrywkowo. I tu jest pies pogrzebany. Wchodzimy i przerabiamy to na popkulturę, która wszystko zniesie: i Bacha, i Beethovena, i Mniszkównę, i Preisnera. To jest młynek, szambo świata, w którym wszystko jest wymielone na papkę. Na tym też polega siła kultury masowej, że ona wszystko potrafi strawić, każdy bzdet i każdy diament. Nie można o tym jednoznacznie i lekceważąco mówić.

To samo jest z muzyką wiejską. Jeżeli podejmiesz grę z kulturą masową, to robisz dokładnie to, co Brathanki, traktując tę muzykę jako tworzywo popkultury. To rozrywka i nic więcej. Natomiast jeśli naprawdę kochasz tę muzykę, jeśli naprawdę uważasz, że niesie sama w sobie prawdziwe piękno, to po prostu nie musisz tego robić. I masz paru takich magików, którzy traktują to z wielką czułością i pietyzmem. Masz Brodów, masz Prusinowskiego, Remka Hanaja z Agatą Harz, choć czasami się spieramy. Jest jedna dziwna rzecz, że wtedy gdy słuchasz tej muzyki, granej tak naprawdę, odzwierciedlającej konwencje, tonacje, maniery wykonawcze, czyli tak, jak to się robi z muzyką poważną, to doznajesz wtajemniczenia. Masz wtedy poczucie obcowania z czymś wyższym. A jak sobie potupiesz przy Golcach, to sobie tylko potupiesz i nie masz tej świadomości, nie sięgniesz w głęb własnej tożsamości, własnej historii i własnej duszy. Tam masz uciechę. W porządku, ludzie potrzebują uciechy, tylko tych uciech jest aż za dużo. Jesteśmy załani uciechami ze wszystkich stron. Mogą być lepsze, gorsze, ale to niczym więcej nie będzie. Zupełnie czymś innym jest, kiedy sobie potupiesz, a kiedy czujesz, że sięgnęłaś jakiejś głębi. To się po prostu czuje. Dla ludzi szukających swojego miejsca na ziemi to jest bardzo ważne. Ja mogę lubić Brathanków, Golców, to nie o to chodzi. Ale co innego po prostu czujesz przy Brathankach, a co innego przy Mecie.

(od lewej) J. Lewandowski, S. Młynarczyk, J. Stanczyński, Strzemińska 1999 r. Fot. Andrzej Bieńkowski



On osiągnął gdzieś tego bólu tworzenia, który jest istotą każdej wielkiej sztuki. Ludzie wolą mieć uciechę, a nie ból. To jest jeden z powodów, dlaczego popularna sztuka omija ból w ogóle albo go podaje w hollywoodzkiej formie. Cała współczesna kultura próbuje ominąć jedną rzecz, że ból jest immanentnym składnikiem naszego życia, po prostu uszlachetniającym nas samych. Ja ten ból istnienia czuję w tej muzyce. Trudno jest o tym mówić, to są rzeczy kulturowo umowne.

**Czy ze swoimi studentami rozmawiasz o swoich badaniach, pokazujesz im filmy, i czy są nimi zainteresowani? Czy to wzbudza jakąś dyskusję, czy chcą tego słuchać?**

Próbuję, szczególnie teraz z tymi młodymi rocznikami. Jedno mogę powiedzieć, jest to Wydział Wzornictwa Przemysłowego, gdzie prowadzę pracownię malarstwa i rysunku, to bardzo fajna młodzież, wszechstronnie uzdolniona. Bo żeby tam się dostać, trzeba mieć wszechstronne zainteresowania i być inteligentnym. Mogę powiedzieć jedno, wielokrotnie robiłem ze studentami takie spotkania, zainteresowanie jest coraz większe, ale nie na tyle, by to cokolwiek rokowało. Przede wszystkim pojawia się zdumienie. To jest ten problem edukacji. Ostatnio byłem z pierwszym rocznikiem w plenerze i wziąłem moje filmy. Po prostu

ich zaskalo. W ogóle nie wiedzieli, że coś takiego istnieje. Oglądają telewizję tak jak wszyscy. Widzą tam prysydy albo zespół typu Mazowsze, ostatnio był zespół Politechniki. Albo kiedy zaczął się rok Reymontowski, czyli „Chłopów”, i wiesz, co było, siedzieli działacze z PSL-u, prezydent Kwaśniewski, a przed nimi umalowane panienki z jakiegoś zespołu, może z Mazowsza, oczywiście z rączkami na biodrach i łodzi ridzi, łodzi ridzi, coś takiego. Nawet na rok Reymontowski nie zaproszono nikogo ze wsi, mogli choćby kapelę Dudków ze Zdzitowicz czy śpiewaczki z Gałek Rusinowskich zaprosić. To jest ten sam proces, co przy okazji folku.

Młodzież nie kojarzy w ogóle, że taka muzyka może istnieć, że tak ludzie na wsi wyglądają, że tak grają, tak tańczą, tak śpiewają. Na ich usprawiedliwienie powiem ci jedną rzecz, ten szok jest tak duży, że trudno im przyjąć to tak od razu. Oni jako potencjalni wrażliwi artyści czują autentyczne vibracje, jakie z tego emanują, że to nie jest żadna poruta, czyli hucpa zrobiona dla publiki, że w tym jest jakaś autentyczna, dziwna siła. Na to są wrażliwi, ale na tym bym nie budował nadziei, bo widzę, że po półgodzinie takiego filmu już mają dosyć. Jestem czujny i wyłączam. Oznacza to niewątpliwie, że nigdzie tego nie pokazujemy, że nie ma szans na zobaczenie i posłuchanie prawdziwej wiejskiej muzyki ktoś, kto nie jest specjalistą.



*od myślenia TRADYCDI*

**Pytam się też o to dlatego, bo ciekawa jestem, czy z Twoich zbiorów, zwłaszcza teraz, kiedy w radiu nie ma Twoich audycji, korzystają studenci muzykologii, etnografii, ktokolwiek...**

Nie. Jestem ignorowany przez te środowiska. Jest to świadoma decyzja. Zaczęło się od sympozjum bodajże w 1987 roku. Tam dość gwałtownie zareagowałem na manipulację, których dopuszczają się działacze kultury. Była to dyskusja, w którą się wdałem, a mam gębę niewyparzoną, więc powiedziałem prosto i precyzyjnie. Chodziło o to, że mówiłem o rozwoju kapel, o ewolucji, jak się zmieniały składy weselne, na czym to polegało. Spotkałem się z niewiarygodnym atakiem osoby wysoko postawionej, która była wówczas w Komisji Ministerstwa Kultury od muzyki ludowej. Powiedział tonem trzęsącym się: – *To my robimy wszystko, żeby wyteńczyć niepolskie instrumenty, takie jak akordeon, saksofon, a pan tutaj twierdzi, że one były na weselach.* Na co ja mu odpowiedziałem: – *Pan zachowuje się tak, jak ktoś, kto widzi żyrafę i mówi, że takiego zwierzęcia nie ma. Dlatego, że harmonie razem z akordeonami weszły do składu weselnego i jeśli pan mówi, że harmonia polska jest polska, to pan się myli, bo to jest harmonia niemiecka, która została opatentowana w 1884 roku przez firmę Hohner i może to pan przeczytać w książce takiej a takiej.* Efekt tego był taki – ja wtedy po raz pierwszy miałem pokazać filmy, które nigdy jeszcze nie były pokazywane – że całe to środowisko zbojkotowało mnie i nie przyszło na moją prelekcję. Nigdy więcej nie zostałem zaproszony. Takie było moje doświadczenie...

Powiem ci o jeszcze jednej przygodzie, która mnie spotkała i bardzo dobrze mówi o środowisku, w którym pomyliło się badanie kultury z tym, jak niektórzy chcieliby ją widzieć. Nie wymienię nazwiska, bo ta osoba żyje i nadal jest bardzo czynna. To było w 1984 czy 1985 roku, już miałem duże zbiory. Poszedłem do Polskiej Akademii Nauk i powiedziałem, że daję im je w prezencie. Rozmawiam i wiesz, jaka była odpowiedź: – *Co mi pan tutaj będzie dawał, my mamy tutaj tyle takich rzeczy, a i tak się u nas niszczą, bo nikt się tym nie interesuje.* I odmówiono. Po czym oczywiście minęło ileś tam lat, przyszedł Piotr Dahlig i opowiedziałem mu wtedy o tym zdarzeniu. On zaproponował mi, bym przekazał swoje zbiory, ale odpowiedziałem, że teraz nie, po takim doświadczeniu to jeszcze poczekam. Po prostu brak mi słów. To jest Polska Akademia Nauk, wiedzieli

doskonale, co ja mam. Jakie wtedy mieli zbiory? Trzon to było to, co zrobili Sobiescy, a potem dopiero Piotr Dahlig dużo nagrań robił, głównie na festiwalach, a takich terenowych rzeczy to mieli niewiele. Mam przecież katalog ich zbiorów. W tym kraju nic nie rozwijało się normalnie, do tych zbiorów nie próbowano sięgać. Nie bardzo wiadano, co z tym robić, bo to była typowo socjalistyczna placówka, nauka i praca na zwolnionych obrotach, tak to wyglądało. Przecież pierwsi, którzy tak naprawdę sięgnęli po pięćdziesięciu latach, pierwsi, którzy tam przyszli, to młodzi z Bractwa Ubogich i Domu Tańca. Więc nie dziw się, że nikogo to nie interesowało. To jest psychologicznie zrozumiałe. Ja byłem wielkim zagrożeniem, bo nagle sam, za własne pieniądze, pracując zupełnie gdzie indziej, robię to, do czego oni są powołani i za co dostają państwowe pieniądze, i są ich tłumy. Przecież to nie jest jedna placówka, przecież tych placówek w Polsce są setki, to muzea okręgowe, regionalne, katedry kultury, antropologii, etnologii, muzealnictwo – gdzie to się podziewa. Gdzie ktoś jest w terenie, by łapać resztki, gdzie się ci ludzie podziewają.

Ale jest też od kilku lat nowe zjawisko. Powstają nowe instytucje, stowarzyszenia, zajmujące się tradycyjną kulturą. To są grupy poza oficjalnym, naukowym obiegiem, które robią wspaniałą robotę, badając w terenie kulturę wsi, ucząc młodych ludzi, i to czynnie, śpiewu i muzyki, mam tu na myśli Dom Tańca w Warszawie, Fundację „Muzyka Kresów” w Lublinie czy „Tratwę” w Olsztynie. Z tymi stowarzyszeniami współpracuję, robię dla nich wykłady, pokazuję filmy. To budzi nadzieję, że młode pokolenie, które zetknie się z tym alternatywnym obiegiem kultury, w przyszłości wróci na uczelnie czy do państwowych instytucji, ale już z zupełnie innym nastawieniem.

**Wróćmy jeszcze na chwilę na wieś, na Mazowsze. Czy rzeczywiście nikt ze skrzypków, którym tam spotkałeś, nie ma następców, bo w Wielkopolsce są szkoły dudziarzy, na Suwalszczyźnie Józef Murawski wychowuje młodych śpiewaków i tancerzy...**

W Zakopanem i na Podhalu. A tu nie ma w ogóle, nie znam ani jednego. Oczywiście są takie próby, których niestety nie można traktować poważnie. Na przykład pan Marian Bujak, wybitny skrzypek, uczy swoją wnuczkę i ta wnuczka już coś potrafi. Ale gdy dziadka zabraknie, ona nigdy

do tego nie wróci, bo nie jest na takim poziomie, by to kontynuować. To jest pokłosie konkursu w Kazimierzu – „Duży, mały”. Bo oczywiście śpiewać można się nauczyć, patrz, jak Agata Harz teraz śpiewa. Śpiew jest do nauczania, gra na skrzypkach to już jest inna rzecz. Nie znam nikogo, też z tego konkursu, kto by kontynuował grę, szczególnie jeśli chodzi o instrumentalistów z centralnej Polski. To, że oni występują, przystępują do dziadkowi, nic z tego nie wynika, dlatego że nie ma to zaplecza w środowisku. Opowiadał mi pan Marcuk, skrzypek ze wschodniej Białostoczczyzny, fanatyk muzyki, cudowny człowiek, rolnik, który całą swoją rodzinę namawiał, żeby grali. Ma dwóch synów, uczył jednego. Parę lat temu to było. Spotkaliśmy się w Kazimierzu, pytam go, jak tam syn, czy robi postępy. On mówi: – *Proszę pana, już nie wiem, co mam robić, nauczyłem syna grać, już nieźle mu te nasze białostockie wychodziły. Ale, proszę pana, poszedł do szkoły, żeby zagrać, bo nauczyciel się dowiedział. I wie pan, co powiedzieli koledzy? Powiedzieli, że to Tekla, bo Tekla gra na skrzypkach. Obśmiali go i chłopak się popłakał.* Jeśli to nie ma zaplecza kulturowego wśród najbliższego otoczenia, to nic z tego nie będzie. Oni muszą mieć na co dzień aprobatę. Harmoniści są, bo mają zaplecze. Harmoniści i akordeoniści, to jest równoznaczne. Akordeony pojawiły się prawie w tym samym czasie co harmonie, choć może nie tak licznie, ale to było związane z tym, że nie było dla nich repertuaru. Znam świetnie grających na trzyczęstkach i na akordeonach, czterdziestolatków, którzy mają wcale bogaty stary repertuar. Skąd? Do niedawna chodzili jeszcze po weselach i grali przy oczepinach, a jednocześnie byli ciekawi, i jak byli w pobliżu starzy muzykanci, to chodzili do nich, żeby się nauczyć. Łapali oberki, których na ogół nie grali potem, ale czasami jak ja przyjechałem, to mi zagrali.

**Czy masz tak ten teren spenetrowany, że już tam nikt się nie uchował?**

Gdybym tak myślał, nie miałbym po co jeździć po wsiach. Teraz niedawno dowiedziałem się, że jest osiemdziesięcioletni skrzypek gdzieś pod Szydłowcem, o którym zapomniałem. Będę do niego jechał, być może nawet za tydzień. Chociaż niekiedy zdarza się, tak jak w przypadku Jana Ciarkowskiego – dziewiętnaście lat namawiałem go, żeby zagral. I po dziewiętnastu latach niespodziewanie zgodził się zagrać, może dlatego, że owdowiał,

został sam i smutno mu było. Ma 82 lata. Jeden z największych tamtejszych skrzypków, i jest w fantastycznej formie.

**To ile jeszcze lat? Dziesięć?**

Mniej, policzmy, najmłodszy skrzypkowie mają 69, 70 lat. Możemy po nazwiskach polecieć, znam ich na tyle, że wiem, na co chorują i kto ma szansę pożyć, kto nie. To już naprawdę niedługo.

Warszawa, 17.01.2001 r.

Zdjęcia pochodzą z książki Andrzeja Bienkowskiego „Ostatni wiejski muzykanci. Ludzie – obyczaje – muzyka”.

ANDRZEJ BIENKOWSKI



(ur. 1946 r.), artysta, malarz, etnograf, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, laureat nagrody imienia Oskara Kolberga. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce, Danii, Włoszech, Szwecji, Francji, Niemczech, USA i Kanadzie.

Prace jego znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, w Galerii Zachęta, Galerii Studio, Bibliotece Narodowej w Warszawie oraz w zbiorach prywatnych. W kwietniu br. ukazała się jego książka „Ostatni wiejski muzykanci”. Materiał do niej autor gromadził, przemierzając wsie polskiej centralnej przez ostatnie 20 lat.