

dr hab. Tomasz Nowak  
Instytut Muzykologii  
Uniwersytet Warszawski

Warszawa, 22 maja 2020 roku

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Ireny Rokickiej**  
**pt. *Polskojęzyczne tradycje muzyczne na Wileńszczyźnie***  
**w drugiej połowie XX wieku i na początku bieżącego stulecia.**  
***Między świadomością narodową a lokalną kulturowego pogranicza***

Wileńszczyzna jako obszar etnomuzyczny, pomimo długiej tradycji dokumentacji, sięgającej roku 1815 nie może poszczycić się ciągłością obserwacji badawczej. Rok 1858 zakończył pierwszy, romantyczny etap gromadzenia materiałów etnograficznych i pieśni, a na nowe wysiłki w tym względzie przyszło czekać blisko siedemdziesiąt lat do czasu powołania Zakładu Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Niestety II wojna światowa przyniosła kres istnieniu tej placówki i prowadzonych przez nią niezbyt owocnych badań etnomuzykologicznych. Trudno za w pełni satysfakcjonujące uznać także akcydentalnie prowadzone przez badaczy litewskich rejestracje muzyczne w niektórych wsiach Wileńszczyzny w latach siedemdziesiątych XX wieku, czy równoległe do nich prowadzone z prywatnej inicjatywy dokumentacje Jana Mincewicza. Szeroką i pogłębioną naukowo wizję tradycji muzycznych Wileńszczyzny, a przede wszystkim ich wokalnego zakresu, dały dopiero badania prowadzone aktywnie od lata osiemdziesiątych dwudziestego wieku do końca pierwszej dekady obecnego stulecia przez badaczy takich jak Maria Krupowies i Gustaw Juzala-Deprati. Biorąc pod uwagę fazowość kształtowania się zainteresowań kulturą muzyczną tego obszaru po tym bardzo owocnym okresie spodziewać się można było znacznego osłabienia zainteresowań tym obszarem ze strony etnomuzykologów.

Tymczasem obszerną rozprawę poświęconą polskojęzycznym tradycjom muzycznym na Wileńszczyźnie, napisaną po kierunku prof. Piotra Dahliga przedstawiła mgr Irena Rokicka. I już na wstępie stwierdzam, że chodzi w tym wypadku o pracę bardzo ważną i to z wielu powodów. Przede wszystkim napisana została tak pod względem pochodzenia jak i działalności muzycznej autorki z perspektywy *insidera*. Z tego faktu wynikają najważniejsze kompetencje badaczki, które zaważyły na realizacji tematu, a więc praktyczna znajomość

lokalnych stosunków społecznych, jak też biegle posługiwanie się językami polskim, białoruskim, litewskim i rosyjskim, uwzględniające regionalne cechy dialektologiczne. Stawiało to doktorantkę w komfortowej sytuacji niemal doskonałego partnera do rozmów o każdym zakresie repertuaru oraz ograniczało ryzyko odgrywania przez jej rozmówców ról przyjmowanych w zależności od ograniczeń lingwistycznych prowadzącego wywiad, co wielu badaczom wcześniejszym – w tym piszącemu te słowa - częstokroć utrudniało pracę terenową na Wileńszczyźnie. Szerokim kompetencjom muzycznym doktorantki praca zawdzięcza bardzo obszerny zbiór starannie przeprowadzonych transkrypcji. Wśród nich zaś odnajdujemy także pozycje archiwalne, które oficjalnie zostały udostępnione dopiero w pierwszej dekadzie bieżącego stulecia. Jednakże za największy wkład autorki w badania tego obszaru uważam obszernie omówienie stanu obecnego omawianej kultury muzycznej, rozwinięcie problematyki badawczej o elementy muzyczne dotychczas jedynie wzmiankowane lub pobieżnie charakteryzowane, a przede wszystkim wyakcentowanie złożoności skomplikowanego zagadnienia świadomości badanych na tym pogranicznym obszarze, które nie sposób sprowadzić wyłącznie do kategorii deklarowanej narodowości, czy preferencji językowych.

Na dysertację składają się dwa tomy – pierwszy, zawierający na 348 stronach tekst zasadniczy rozprawy, poprzedzony stronami formalnymi i spisem treści; oraz tom drugi (Aneks) zawierający wykaz zespołów działających na Wileńszczyźnie wraz z dość szczegółowymi charakterystykami, informacjami i zdjęciami; wykaz 74 indywidualnych i zbiorowych informatorów; spis tabel, rysunków i ilustracji; poprzedzoną usystematyzowanym spisem antologię 206 pieśni z repertuaru zarejestrowanych informatorów; a także bardzo obszerną bibliografię obejmującą ponad trzysta pozycji - przede wszystkim litewsko- i polskojęzycznej literatury przedmiotu, ale także anglo- i rosyjskojęzycznej z zakresu metodologii badań oraz podłoża społeczno-kulturowego badanego obszaru. Aby uniknąć powtórzeń w niniejszej recenzji stwierdzić należy, iż Aneks stanowi ważne uzupełnienie pracy, mogące w przyszłości stać się podstawą do przygotowania oddzielnych publikacji, do czego zresztą autorkę zachęcam. Niemniej w Antologii rzuca się w oczy pominięcie informacji o miejscu pochodzenia i roku rejestracji przetranskrybowanych pieśni, co wydatnie ogranicza użyteczność zbioru. Zastanawia też zasadność ujęcia w wykazie zespołów tak odległych geograficznie grup artystycznych jak „Mariampolskie kropelki” czy pochodzący z Kiejdan zespół wokalny „Issa”, nie mówiąc już o zamieszkujących w Polsce „Chłopcach z Nowoszyszek”. Idąc bowiem tą logiką autorka musiałaby uwzględniać też takie grupy jak

„Perła Warmii” z Lidzbarka Warmińskiego, czy muzyków i zespoły z etckiego „zagłębia” cymbalistów. Nie odnalazłem natomiast w wykazie ZTL „Perła” z Niemenczyna, którego chociażby z powodu ogromnej rozpoznawalności medialnej na Litwie pominąć bez słowa komentarza nie można.

Zasadniczy tekst podzielony został na cztery główne rozdziały poprzedzone rozdziałem wstępnym. Zagadnienia wstępne obejmują wymagane od prac monograficznych elementy, w tym: przybliżone określenie terytorium Wileńszczyzny, zdefiniowanie – choć bez odwołania się do literatury specjalistycznej - kategorii świadomości terytorialnej i lokalnej, wskazanie przedmiotu i celu badań, oraz określenie postawy metodologicznej autorki. Zastrzeżenia w tym fragmencie budzi brak określenia przyjętej definicji folkloru i folkloryzmu, choć na brak literatury w tym względzie w języku polskim nie można narzekać. Trudno też bez uwag zaakceptować przyjęty przez autorkę podział folkloru na „czysty” i jego „prezentację”, zaproponowany przez Marcina Skrzyпка na marginesie eseju poświęconego innym zagadnieniom, podczas gdy istnieje dość bogata literatura specjalistyczna w tym względzie. Szkoda również, że wspominając o koncepcji „pierwszego i drugiego bytu folkloru” autorka poprzestała na powołaniu się wyłącznie na publikacje Anny Czekanowskiej i Jana Stęszewskiego, pomijając klasyczny tekst *Der Untergang des Volksliedes und sein Zweites Dasein* Waltera Wiory<sup>1</sup>. Dalsze jednak ustępy rozdziału wstępnego nie budzą zastrzeżeń. Oprócz metod tradycyjnie stosowanych przez etnomuzykologię, takich jak badania terenowe, kwerendy środowiskowe, kwerendy źródłowe, analizy historyczno-socjologiczne i porównawcze, autorka zadeklarowała we wstępie - a znalazło to również odzwierciedlenie w dalszym przebiegu pracy - sięgnięcie po eksperyment i akustyczne badanie dźwięku, które w polskiej etnomuzykologii stosowane były dotychczas niezmiernie rzadko. Autorka też prezentuje główne punkty tradycji badawczej kultury muzycznej Wileńszczyzny.

Pierwszy z głównych rozdziałów pracy - „Historia kultury muzycznej Polaków na Wileńszczyźnie w XIX i XX wieku” – obejmuje podrozdziały: Osadnictwo, Ośrodki kultury i oświaty, Szkoły muzyczne, Wielość wyznań, Muzyka profesjonalna, Szlachta wileńska i zaściankowa oraz Zbieranie folkloru. W wyniku lektury tego rozdziału czytelnik niewątpliwie zostaje dość dobrze wprowadzony w podstawową wiedzę z zakresu określonego tematu. Autorka jednak nie ustrzegła się braków lub nadmiernych rozszerzeń dokonywanych

---

<sup>1</sup> Walter Wiora, *Der Untergang des Volksliedes und sein Zweites Dasein*, „Musikalische Zeitfragen: Das Volkslied heute” 7, Kassel 1959, s. 9–25.

omówień. I tak, pomimo zakreślonych tytułem rozdziału ram czasowych w niektórych fragmentach wiele miejsca poświęca wydarzeniom znacznie wcześniejszym, sam zaś okres XIX i XX wieku ograniczony jest do podania najważniejszych faktów. Negatywnie wyróżnia się tu podrozdział „2.5 Muzyka profesjonalna” zawierający wiele faktów z okresu od XVI do XVIII wieku, kończy się zaś na roku 1848. Zdarza się również, że niektóre treści rozłożono niepoprawnie, np. informacje dotyczące Litewskiej Filharmonii Narodowej zawarto w podrozdziale „Szkoły muzyczne” zamiast w podrozdziale „Muzyka profesjonalna”. Ponadto o ile cały rozdział nie odznacza się zbyt imponującymi rozmiarami to stanowczo za zbyt krótki uznać należy podrozdział „Zbieranie folkloru” zamykający się w pięciu liniijkach. Trudno zresztą zrozumieć dlaczego tak mało miejsca poświęciła autorka zagadnieniu zbierania folkloru, skoro treść pracy dowodzi, że zagadnienie to jest jej dobrze znane. Inna rzecz, że moim zdaniem podrozdział ten w omawianym rozdziale jest całkowicie zbędny, skoro autorka zarysowała już wcześniej to zagadnienie na marginesie przedstawienia stanu badań nad polskimi tradycjami muzycznymi na Wileńszczyźnie. Poszerzenie kontekstu zainteresowań etnograficznych przy okazji omówienia badań etnomuzykologicznych zapewne całkowicie usatysfakcjonowałoby czytelników przyszłej publikacji.

Kolejny rozdział poświęcono współczesnemu funkcjonowaniu polskojęzycznych tradycji muzycznych, odniesionemu głównie do tożsamości rozpatrywanej w kontekście uwarunkowań językowych, terytorialnych, politycznych, deklarowanej w spisach narodowości, religii, kuchni, życia muzycznego, cyklu dorocznego i rodzinnego, jak też działalności różnego rodzaju zinstytucjonalizowanych grup muzycznych lub muzyczno-tanecznych. Jakkolwiek cały rozdział obfituje w szereg interesujących informacji pochodzących z kwerend, zestawień, wywiadów i obserwacji, to jednak na szczególną pochwałę zasługuje tu szerokie omówienie obydwu cykli, zawierające liczne odwołania do literatury naukowej oraz egzemplifikację muzyczną (warto jednak zastanowić się, czy uwzględniona na s. 56 pieśń *Jadą goście jadą* nagrana w Pikieliskach nie jest aby przykładem na rozpowszechnienie się repertuaru Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”). Wiele nowego w stosunku do prowadzonych dotychczas badań wprowadza podrozdział „Wiejskie tradycje muzyczne w miastach i sieci instytucji”, stanowiąc istotny wkład autorki do badań nad kulturą muzyczną Wileńszczyzny. Nawiasem mówiąc podrozdział ten powinien zostać wyodrębniony, co wpłynęłoby korzystnie na przejrzystość i proporcjonalność rozkładu treści pracy. Warto przy tej okazji wyeliminować z treści przykłady muzyków znacznie wykraczających poza obszar geograficzny badań (np. polski

zespół „Chłopcy z Nowoszyszek”, s. 97-99), na co zwracałem już uwagę przy okazji omawiania „Aneksu”. Negatywnie za to zaskakuje brak egzemplifikacji regionalnych w rozdziale „Kuchnia tradycyjna a tożsamość”, co stawia pod znakiem zapytania sens wprowadzenia tej tematyki w skład pracy. Samo pokrewieństwo elementów kultury na zasadzie przynależności do zbioru niematerialnego dziedzictwa nie jest wystarczającym argumentem do stawiania tego elementu ponad elementy dziedzictwa materialnego, w zakresie którego tożsamość na pograniczu może się również bardzo wyraziście przejawiać. A skoro brak miejsca w dysertacji doktorskiej na tak szerokie omówienia, to może jednak warto pozostać przy tematyce najbliższej podjętym problemom badawczym. Na marginesie zgłaszanych przeze mnie uwag merytorycznych pozwalam sobie też zwrócić uwagę na to, że celny co do zasady cytat z wypowiedzi Zygmunta Baumana zawiera nieścisłość historyczną – przytoczona przez wybitnego socjologa zasada *Cuius regio eius religio* dotyczy bardziej pokoju augsburskiego niż westfalskiego, który stosowanie tej zasady wszak częściowo ograniczał. Przed publikacją warto użycie tego cytatu zrewidować lub nieścisłość tę skomentować.

Za bardzo istotny uważam również kolejny rozdział poświęcony charakterystyce instytucji, systemów i programów wspierających działalność omówionych wcześniej zespołów, a także przedstawieniu liderów środowiska oraz najbardziej charakterystycznych wykonawców. O ile przedstawianie w polskich i litewskich pracach etnomuzykologicznych osobowości, doświadczeń muzycznych i poglądów estetycznych od lat siedemdziesiątych XX wieku zostało już dobrze ugruntowane praktyką, o tyle deskrypcje systemów instytucjonalnych, sieci i przemysłów kultury, a także ich liderów oddziałujących na muzykę tradycyjną, jej przekaz i wizerunek nadal należą do rzadko spotykanych. Wynika to najprawdopodobniej z tego, iż wielu badaczom trudno jest zaakceptować fakt, iż folklor muzyczny w pierwszym bycie występuje obecnie szczątkowo, a tradycyjne zjawiska muzyczne funkcjonują dziś według zupełnie innych zasad niż jeszcze pół wieku temu. Ale taka postawa nie może być akceptowana w czasach dominacji drugiego, estradowo-scenicznego, czy też uwikłanego w programy edukacyjne i regionalistyczne bytu folkloru muzycznego. Z tego doktorantka zdaje sobie doskonale sprawę, czemu daje wyraz poświęcając pokaźną część omawianego tu rozdziału wskazanej powyżej problematyce. Cenne są też liczne spostrzeżenia i uwagi autorki, wzbogacające dyskurs etnomuzykologiczny w tym względzie zarówno w Polsce, jak i na Litwie. Jako recenzent muszę jednak zwrócić

uwagę, że zarówno tytuł rozdziału, jak i jego podtytuły nie do końca odpowiadają ich zawartości i przed publikacją dysertacji warto dokonać tu stosownych korekt.

Wysoko oceniam ostatni rozdział pracy, który świadczy o doskonałej znajomości przez doktorantkę tradycyjnego repertuaru i pól jego współczesnego funkcjonowania. Ponadto przy przygotowaniu materiału badawczego na potrzeby tego rozdziału autorka wykazała się też wysokimi kompetencjami transkrypcyjnymi, klasyfikacyjnymi i analitycznymi. Uważam też, że chociaż powstała wcześniej literatura etnomuzykologiczna poświęcona pieśniom z Wileńszczyzny jest obfita, to zarówno zbiór Ireny Rokickiej, jak również przeprowadzone przez nią postępowanie klasyfikacyjne i analityczne wraz z komentarzami na temat obecności poszczególnych grup pieśni we współczesnej kulturze muzycznej Wileńszczyzny wnoszą wiele nowego w dotychczasowy dyskurs naukowy. Najistotniejszym wkładem doktorantki w badania nad tradycjami muzycznymi na Wileńszczyźnie jest jednak przeprowadzona przy użyciu narzędzi informatycznych analiza stylów wykonawczych (intonacja, melizmatyka, vibrato, rejestr, skale, rubato, dynamika, artykulacja, barwa), które dotychczas były jedynie krótko charakteryzowane na podstawie subiektywnych spostrzeżeń. Tymczasem w świetle przeprowadzonych przez doktorantkę badań okazało się, że cechy wykonawcze stanowią również istotny nośnik tożsamości regionalnej, co jest wyraźnie widoczne nawet pomimo ograniczonej grupy wykonawców, których wykonania poddano analizom. Ten fragment dysertacji stanowi jednocześnie udaną próbę asymilacji na gruncie polskiej literatury etnomuzykologii narzędzi badawczych szerzej stosowanych przez badaczy litewskich. Pomimo mojej zdecydowanej pozytywnej oceny tego monstrualnie obszernego rozdziału uważam jednak, że dla przejrzystości i proporcjonalności struktury pracy korzystnym byłoby jego podział na trzy mniejsze dotyczące kolejno: repertuaru będącego w powszechnym użyciu, repertuaru użytkowanego przez zespoły, w końcu charakterystykom i analizom strukturalno-stylistycznym.

Całość pracy zamyka kilkustronicowe podsumowanie, stanowiące prócz zebrania najważniejszych ustaleń pracy także ważki głos kompetentnego naukowo insidera. Autorka więc w sposób zwięzły, ale satysfakcjonujący odnosi się do celów pracy i podstawowych tez postawionych w rozdziale wstępnym dysertacji. Jednakże jednocześnie podkreśla szczególne powiązanie problematyki świadomości i wrażliwości lokalnej na pograniczu, elastyczność i dośrodkowość/prywatność tożsamości na Wileńszczyźnie, fakt przynależności badanej praktyki wokalnej do środowiska kobiet, oraz ważkość cech wykonawczych repertuaru muzycznego dla interpretacji tożsamości narodowej.

Treści całej pracy są zgodne z tytułem dysertacji, choć sformułowania niektórych rozdziałów należałoby wymienić na nieco bardziej adekwatne do ich zawartości. Układ pracy jest niewątpliwie logiczny i właściwy niemniej - jak już wcześniej sygnalizowano - dla przejrzystości i proporcjonalności struktury koniecznym byłoby podzielenie zawartości dwóch nazbyt rozbudowanych rozdziałów oraz wyeliminowanie dwóch nic nie wnoszących do pracy podrozdziałów. Praca napisana jest jasnym, swobodnie kształtowanym i na ogół poprawnym językiem, choć zdarzają się drobne i niezbyt rażące potknięcia składniowe i stylistyczne, w których znak o sobie dają wzorce językowe funkcjonujące w śpiewnej podwileńskiej mowie. Nieco bardziej widoczne są niezamierzone skróty myślowe, wywołujące czasami niezręczności językowe. Przed publikacją dysertacji koniecznym będzie więc rewizja tekstu przez uważnego korektora. Praca posiada też właściwie sporządzony aparat naukowy, a wszystkie transkrypcje muzyczne i zdecydowana większość wykresów zostały przygotowane z dużą i zasługującą na wyróżnienie starannością. Warto jednak pamiętać o uzupełnieniu niektórych informacji, które na ogół są w pracy do odnalezienia, niemniej powinny zostać umieszczone w sąsiedztwie zapisów nutowych.

Na koniec chciałbym zwrócić autorce uwagę jeszcze na dwa nie najszcześniejsze sformułowania w mniejszym stopniu związane z tematyką pracy, a mające bardziej zasadnicze znaczenie:

1. Na stronie 9 autorka stwierdza, że „Tak samo jak mowa, muzyka jest językiem, którym posługuje się codziennie”. Co prawda muzykę dość powszechnie określa się mianem języka, z którym ma wiele wspólnych właściwości: możliwość przekazywania abstrakcyjnych idei, oderwania się od tu i teraz, artykulacji obrazu świata, przewidywania przyszłości i nawiązywania do przeszłości. Jednakże już Theodor W. Adorno zwrócił uwagę, że jest to jedynie podobieństwo. Z kolei Roger Scruton podkreśla, że jakkolwiek muzyka posiada strukturę, to nie jest to struktura ani syntaktyczna ani semantyczna, zasady w muzyce stanowią uogólnioną teoretycznie tradycję praktyki muzycznej, muzyczne znaczenie to kwestia ekspresji zależnej od kontekstu, a regularności ekspresyjnego znaczenia powstają na skutek procesu twórczego. Trudno więc w pracy naukowej określać muzykę jako język.
2. Na stronie 12, pisząc o zespołach pieśni i tańca, autorka stwierdza, że „zespoły te powstały w epoce socrealizmu i stanowią właśnie «klasyczny» przykład sztuki tego okresu”. Trudno na to przystać bez zastrzeżeń, biorąc pod uwagę liczne zespoły powstałe po 1989 roku, a prowadzone przez pedagogów po studiach w Kłajpedzie, czy

też instruktorów po rzeszowskich kursach dla zespołów polonijnych, o czym zresztą sama autorka wspomina w kilku miejscach pracy. Odbieram więc informację o powstaniu zespołów w epoce socrealizmu jako niezręczny i wprowadzający w błąd skrót myślowy. Niemniej trudno się też zgodzić na twierdzenie jakoby zespoły pieśni i tańca były typowym przykładem sztuki epoki socrealizmu, co zostało utrwalone wielokrotnym jego powtarzaniem przez ignorantów w dziedzinie historii tańca i muzyki popularnej. Ponad pół wieku przed powołaniem do życia zespołów „Śląsk” i „Mazowsze” na ziemiach polskich istniała orkiestra włościańska Karola Namysłowskiego, a Maria i Bronisław Dembowscy w Zakopanem wystawiali opracowany folklor góralski w sali „Morskiego Oka”. Większość rażących nas swą przerysowaną, iście slapstickową stylistyką choreografii tańców litewskich powstało z pobudek patriotycznych na przełomie XIX i XX wieku. A stawiany za wzór dla wszystkich zespołów pieśni i tańca bloku wschodniego zespół Piatnickiego zaczął swoją błyskotliwą karierę w roku 1910 od występu dla odrażająco bogatych moskiewskich burżujów. Z kolei funkcjonujące dzisiaj na Wileńszczyźnie zespoły prócz promowanych w czasach socrealizmu baletowych tańców charakterystycznych okraszonych akrobatyką chętnie prezentują uznaną siedemdziesiąt lat temu za wrogą klasowo technikę tańca współczesnego lub też nieznane wówczas historycznie poinformowane choreograficzne wizje tańców średniowiecznych. Warto o tym pamiętać pisząc o bardzo złożonej i mocno osadzonej w długiej tradycji teatralnej problematyce zespołów pieśni i tańca.

Żadna z wymienionych powyżej uwag krytycznych w żaden sposób nie dyskwalifikuje recenzowanej dysertacji. Autorce udało się zrealizować postawione we wstępie cele, a biorąc pod uwagę tradycję badawczą należy uznać, iż praca ta stanowi niezmiernie istotny wkład w badania tradycji muzycznych – a szczególnie pieśniowych – na Wileńszczyźnie, będąc w istocie pierwszą tak mocno osadzoną we współczesności i wszechstronną monografią naukową praktyki wokalne. W mojej ocenie przedstawiona przez panią mgr Irenę Rokicką rozprawa p.t. *Polskojęzyczne tradycje muzyczne na Wileńszczyźnie w drugiej połowie XX wieku i na początku bieżącego stulecia. Między świadomością narodową a lokalną kulturowego pogranicza* jest pracą poprawnie skonstruowaną, a przy tym dobrze przygotowaną oraz napisaną i spełnia wszelkie wymogi stawiane pracom doktorskim. Wniosuję zatem o dopuszczenie doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Tomasz Nowak