

## Wątki żydowskie u Kolberga na tle historyczno-kulturowym

Wielowiekowa obecność Żydów na terenach Polski zaowocowała wymianą kulturową między społecznościami autochtonicznymi i żydowskimi. Relacje między obydwoma grupami istniały mimo, iż Żydzi izolowali się od reszty społeczeństwa w następstwie przestrzegania obowiązujących ich zasad religijnych, a i doktryna chrześcijańska nie sprzyjała bliższym wzajemnym kontaktom. Wyniki badań prowadzonych przez Oskara Kolberga stanowią jednoznaczne świadectwo istnienia tych relacji.

Kolberg wpisywał się swoją postawą w XIX-wieczny model badań, działając zgodnie z przekonaniem, iż w rytuałach, zwyczajach, wierzeniach, pieśniach i muzyce ludowej tkwi istota rodzimej kultury. Nie mieściły się we wspomnianym modelu badania nad folklorem mniejszości etnicznych i narodowych, do których należeli Żydzi. Toteż ich kulturę przedstawiał, omawiając szczegółowo to, co miało związek z polskimi tradycjami. Żydzi są dla Kolberga niejako bohaterami „drugiego planu”, sami nie na tyle ważni, żeby zasłużyć choćby na osobny rozdział w jego monumentalnym dziele.

Mimo tej konstatacji, założyć można, że Kolberg jako wykształcony inteligent miał świadomość tego, co działo się w czasach jemu współczesnych w judaizmie. A wiek XIX to okres rozkwitu na terenach Rzeczypospolitej chasydyzmu, zapoczątkowanego przez Baal Szem Towa (Israela ben-Eliezera) w drugiej połowie poprzedniego stulecia. Jego przedstawiciele przeciwstawili się judaizmowi rabinicznemu, głosząc radość życia wyzwalaną przez ekstazę religijną. Za główny środek do osiągnięcia tej ekstazy uznawali śpiew, muzykę i taniec. Podstawę ich repertuaru muzycznego stanowiły *nigunim*, wykonywane często bez semantycznego tekstu, z użyciem charakterystycznych glosolalii: *aj, oj, je, bam, ja-bam-bam, ti-di-ram* itp. Melodie wielu *nigunów* pochodzą z nieżydowskiego otoczenia. Czerpanie dźwięków z nieczystego (świeckiego) źródła, uświęcanie ich i transportowanie za pośrednictwem śpiewu i tańca do „niebiańskiego pałacu muzyki”, urasta bowiem w koncepcji chasydów do rangi obowiązku.

Wspólnotom chasydzkim przewodzili charyzmatyczni cadycey, którzy mieszkali przeważnie w okazałych rezydencjach, nazywanych „dworami”. Ich wyznawcy przybywali do tych dworów, aby wziąć udział we wspólnych modlitwach szabatowych i radosnych biesiadach, połączonych z muzyką i tańcem. Obszerny opis takich praktyk, zaczerpnięty z

artykułu Stefanii Ulanowskiej<sup>1</sup>, znajduje się w III t. Mazowsza<sup>2</sup> (s.360-361) i dotyczy dworu cadyka w Parysowie:

*W Parysowie (gdzie nawiasowo dodawszy, kościół parafialny jest drewniany z dachem gontowym nie malowany nawet, a synagoga murowana ma dach żelazny) mieszka rabin, uważany za świętego. Podlega on napadom epileptycznym, a więc stąd mniemanie, że widuje Pana Boga. Straszna to potęga! Słowo jego, skinienie starczy za rozkaz i nie tylko z bliższych okolic, ale nawet z Warszawy ciągną do niego starozakonni po radę i pomoc, gdyż sam przystęp do tak świętej osoby ma dawać szczęście, zdrowie i błogosławieństwo boże! [...] Otoczony tajemniczością nie wychodzi nigdy z domu, na ulicy się nie pokazuje. Siedzi za swoim czerwonymi firankami, gdyż takie ma we wszystkich oknach i tylko z Panem Bogiem rozmawia, a przystęp do niego jest tak utrudniony, że trzeba mieć dużo pieniędzy, ażeby sobie audyendę wyjednać. Skoro więc nadejdą święta jesienne, tak zwany sądny dzień i kuczki, takie tłumy ciągną do niego, że niczem są nasze odpusty. [...] W czasie uroczystości dniem najważniejszym jest ten, gdy rabin ukazuje się w oknie zgromadzonym, a ci rzucają na niego pieniędzmi ze wszech stron. W zamian pisze on karteczki polecające do swego ojca nieboszczyka, z którymi-to karteczkami idą potem wszyscy na cmentarz i wrzucają je przez okienko do grobowca starego rabina, a ten modli się wtedy za nich, i na jego prośby Pan Bóg odpuszcza im grzechy.*

Także Przysucha stanowiła ważne centrum chasydyzmu. Istniała tam szkoła przysuska założona przez Jakuba Izaaka zwanego Świętym Żydem z Przysuchy, którego uczniowie stali się protoplastami kolejnych ważnych dynastii.<sup>3</sup>

Chasydzi modlili się w domach lub izbach zwanych *szytblami* albo *klojzami*. Głośno przy tym śpiewali swoje *niguny*, kołysali się, wymachiwali rękami, tańczyli. Takie zachowania raziły innych, zwłaszcza asymilowanych wyznawców religii mojżeszowej, mogły też wydawać się śmieszne podpatrującym je Polakom. Były jednak na tyle charakterystyczne, by stać się kluczowym elementem budowanego przez otoczenie stereotypu nie tylko chasydów, ale i – ogólnie – Żydów. Głosolalie przywodzące na myśl chasydzkie *niguny* występują w większości teksów piosenek o tematyce żydowskiej zanotowanych przez

<sup>1</sup> Stefania Ulanowska, *Z ziemi czerskiej*, „Czas” 1884, nr 171, s. 1.

<sup>2</sup> Oskar Kolberg, *Mazowsze*, cz. III, *Dzieła wszystkie*, t. 26, Wrocław-Poznań 1963, s. 360 i n.

<sup>3</sup> Marcin Wodziński, *Groby cadyków w Polsce*, Wrocław 1998, s. 18 i n.

Kolberga (przykł. 1). Najprawdopodobniej z tego źródła pochodzą również niektóre zapisane przez Kolberga melodie.

Zachodzące w muzyce Polaków i Żydów dyfuzje można też niewątpliwie wiązać z instytucją wędrownych *chazanów*, czyli kantorów, którzy podróżowali ze swoim chórem do miast i wsi, aby uczestniczyć w nabożeństwach szabatowych i świątecznych. Dla małomiasteczkowych i wiejskich społeczności możliwość posłuchania goszczącego w *sztetl* kantora stanowiła nie lada atrakcję. Słuchanie „profesjonalnych” śpiewaków dostarczało bowiem rozrywki ludziom, którzy nie mieli innej możliwości uczestniczenia w imprezach kulturalnych. Wpływy śpiewów synagogałnych zarówno w pieśniach, jak i w melodiach bez tekstu z kolbergowskiego zbioru są ewidentne<sup>4</sup>.

Warto ponadto odnotować, że wiek XIX to okres rozwoju żydowskiego ruchu oświeceniowego, *Haskali*. Jego inicjator, Mojżesz Mendelsohn, opowiadał się za świeckim kształceniem Żydów i potrzebą dostosowania się do nieżydowskiego, „cywilizowanego” otoczenia. Zgodnie z nową koncepcją muzyki synagogałnej *chazani* zaczęli łączyć tradycyjne żydowskie modi ze sposobami komponowania i wykonywania muzyki nieżydowskich kompozytorów klasycznych. W synagogach reformowanych dopuszczono użycie instrumentów i występy chórów mieszanych. Kolberg mógł zetknąć się ze zwolennikami *Haskali*, czy to podczas swoich studiów w Berlinie, czy też w Warszawie, gdzie już w roku 1802 wzniesiona została synagoga reformowana przy ul. Daniłowiczowskiej, która wkrótce okazała się za mała i w 1843 roku zbudowano kolejną, większą.

Świat Żydów musiał przyciągać Kolberga, zainteresowanego – o czym świadczą jego pisma – obcymi kulturami. Tematy żydowskie pojawiają się też w każdym niemal tomie *Dzieł wszystkich*. Tworzą jednak wyłącznie tło dla wydarzeń, które miały miejsce wśród Polaków. Niewartą szerszego potraktowania oczywistością można zapewne tłumaczyć zdawkowe często wypowiedzi Kolberga dotyczące aktywności muzycznych Żydów<sup>5</sup>. Na przykład, przy okazji opisu kapel weselnych na Kujawach i na Pokuciu Kolberg zaledwie napomyka, że najważniejszym instrumentem w zespołach żydowskich są cymbały<sup>6</sup>. W tomie *Lubelskie* znajdujemy notkę o grupach żydowskich muzykantów, którzy podobnie jak polscy kołędnicy odwiedzający domostwa w święto Trzech Króli z gwiazdą, „podchodzą z podobnymi figlami, grają na instrumentach i poprzekręcane śpiewają kolędy”, bawiąc w ten sposób pospólstwo

---

<sup>4</sup> Por. Tomasz Nowak, *Wątki żydowskie w XIX-wiecznej polskiej kulturze muzycznej w świetle zbiorów Oskara Kolberga*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006, s. 224.

<sup>5</sup> Por. Joanna Tokarska-Bakir, Żydzi u Kolberga, w: *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004, s. 50.

<sup>6</sup> Oskar Kolberg, *Kujawy*, cz. II, *Dzieła wszystkie*, t. 4, Wrocław-Poznań 1962, s. 199 i n.

(za Józefem Gludzińskim)<sup>7</sup>. Najwyraźniej z pozycji outsidera nierozumiejącego symboliki zachowania Żydów opowiada Kolberg o obchodach święta Purim: „Lud mówi, jako Żydzi w nocy po zapustach waryują i szaleją, że chodzą oni wtedy po ulicach i polu, krzycząc i bębniąc w bęben, wydający odgłos, bynajmniej do odgłosu bębnów używanych przez lud przy muzykach karczemnych nie podobny, - ale owszem, odgłos głuchy, urywany, do chrzypotu i chrząkania potępieńców zbliżony”.<sup>8</sup>

Postać Żyda była obowiązkowo obecna w przedstawieniach bożonarodzeniowych, kuligach czyli weselach krakowskich odgrywanych w dworach szlacheckich w zapusty, rytuałach wiosennych i wielkanocnych, które – podobnie jak gry bożonarodzeniowe – miały zapewnić dobre żniwa i dobrobyt w domu, oraz na weselach. Rola Żyda wiązała się w nich często z wykonaniem specjalnie na daną okoliczność przeznaczonych piosenek, a czasem i tańca (przykład muz. 2).

W odniesieniu do niewielu jednak zapisów Kolberga można sądzić, że wykonawcami utworów byli sami Żydzi. Najbardziej prawdopodobne jest to w przypadku czterech piosenek w języku jidysz, których transkrypcje znajdują się w tomach *Przemyskie* oraz *Góry i Pogórze*.<sup>9</sup> Przy jednej z nich, „Och und meine schnelle lufen”, zanotowanej w Zakopanem, Kolberg podał nazwisko informatora - Izak Engel (przykład muz. 3). Tak w warstwie tekstowej, jak i muzycznej tych piosenek można odnaleźć większość cech wymienionych przez Macy Nulman jako charakterystyczne dla piosenek jidysz: 1) ich tematyka w całości wiąże się z życiem Żydów, 2) językiem jest jidysz, 3) melodie oparte są na modi modlitewnych<sup>10</sup>, różnych odmianach skali mollowej oraz – rzadziej – na skali durowej, wskazującej na wpływy słowiańskie, 4) często używa się stylu recytatywnego z rytmiką swobodną, a jeśli z metrami to 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, często też występują zmiany metrum, 5) charakterystyczne są ornamenty przednutki, tryle, mordenty, tremola i silne vibrata.<sup>11</sup>

Prawdopodobnie więcej melodii zapisanych od Żydów lub przejętych przez polskich muzyków z ich repertuaru znajduje się wśród utworów bez tekstu słownego albo określanych przez Kolberga jako tańce. W tym miejscu warto wspomnieć o otwieranych masowo w

<sup>7</sup> Oskar Kolberg, *Lubelskie I, Dzieła wszystkie*, t. 16, Wrocław-Poznań 1962, s. 111 i n.

<sup>8</sup> Oskar Kolberg, *Chełmskie I, Dzieła wszystkie*, t. 33, Wrocław-Poznań 1964, s. 40.

<sup>9</sup> Oskar Kolberg, *Przemyskie, Dzieła wszystkie*, t. 35, Wrocław-Poznań 1964, s. 181 i n.; *Góry i Pogórze II, Dzieła wszystkie*, t. 45, Wrocław-Poznań 1968, s. 350.

<sup>10</sup> Modi modlitewne, określane jako *szejger*, znajdują się u podstaw improwizowanych melodii, z którymi wykonuje się teksty modlitw. Ich nazwy pochodzą od incipitów modlitw. Por. Bożena Muszkalska, *Problem modusu w aszkenazyjskich śpiewach synagogałnych*. „Muzyka” 2004, nr 3, s. 91.

<sup>11</sup> Macy Nulman, *Concise Encyclopedia of Jewish Music*. New York, St. Louis, San Francisco... 1975, s. 81.

czasach Kolberga żydowskich *tanzhausach*. „W XIX-wiecznej Warszawie tego rodzaju sale taneczne były nazywane *knaypi-es* – pisze Ruth Rubin. - Odbywały się tu uroczystości rodzinne, które płynnie przechodziły w zabawy publiczne. (...) Młodzi ludzie mogli tu bez czyjejkolwiek ingerencji bawić nawet w święta i w szabat.<sup>12</sup> Tańcom przewodził *Tanzführer*, który był zwykle młodym, wesołym człowiekiem, wykazującym poczucie rytmu i posiadającym silny głos. Do tańca przygrywali ludowi muzycy, którzy nie zawsze byli Żydami.<sup>13</sup>

Tańce żydowskie reprezentuje w zbiorze Kolberga *chussyt* wykonywany przez chasydów, o czym świadczy adnotacja w nawiasie, „chasydim”, który został opublikowany w I tomie Mazowsza. Taniec o tej nazwie był rozpowszechniony zwłaszcza we wschodniej Galicji i na Bukowinie, gdzie znajdowały się duże skupiska chasydów.<sup>14</sup> W zapisie Kolberga wykonują go postaci „Szopki warszawskiej”, z którą warszawscy żacy odwiedzali domostwa w święta Bożego Narodzenia. Po *chussycie* następuje polka „Fajgele-Bajgele”, stylizowana kompozycja Henryka Chojnackiego (przykł. muz. 4). Cechy typowe dla muzyki żydowskiej muzyki posiadają melodie zanotowane przez Kolberga na żydowskim weselu w Rudzie Guzowskiej na Mazowszu (przykład muz. 5)<sup>15</sup>. Najprawdopodobniej melodie te zostały zagrane Kolbergowi w wersji bogatszej w ornamenty, ale Kolberg, nie mając możliwości ich nagrania, mógł zapisać jedynie wersję uproszczoną.

W grupie melodii bez tekstu znajdujemy ponadto melodie z określeniami „mazur żydowski”, a także „żyd”, „żydek” i „żydówka”, należące prawdopodobnie do kategorii tańców, które wg Grażyny Dąbrowskiej zostały przejęte od ludności żydowskiej i na stałe włączone do repertuaru polskich muzyków<sup>16</sup>.

Niewiadomo, czy żydowscy muzycy grali dla Kolberga melodie żydowskie, ale też nie jest wykluczone, że ich wykonania stanowiły podstawę do transkrypcji utworów, które nie zostały jako żydowskie oznaczone. Jak twierdzi bowiem czołowy badacz muzyki klezmerskiej, Henry Sapoznik, żydowscy muzycy z Europy wschodniej grali w XIX w. głównie muzykę nieżydowską. Podobnie jak ich rodacy w innych częściach Europy przyswajali sobie muzykę taneczną otaczającej kultury.<sup>17</sup>

Podsumowując, można stwierdzić, że choć zbiory Oskara Kolberga są dla rekonstrukcji kultury muzycznej Żydów źródłem mocno ułomnym, to jednak zarówno dla Polaków, jak i

<sup>12</sup> Ruth Rubin, *Voices of a People. The Story of Yiddish Folksong*, Urbana and Chicago 1963, s. 186 i n.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 196.

<sup>14</sup> Por. Henry Sapoznik, *Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World*. New York... 1999, s. 19 i 31.

<sup>15</sup> Oskar Kolberg, *Mazowsze*, VI, *Dziela wszystkie*, t. 41, Wrocław-Poznań 1969, s. 161 i n.

<sup>16</sup> Grażyna Dąbrowska, *taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Warszawa 2005/2006, s. 295 i n.

<sup>17</sup> Henry Sapoznik, op. cit., s. 15 i n.

Żydów, a także dla pokoleń etnografów posiadają ogromne znaczenie. Kultura nieelitarna nie pozostawia bowiem najczęściej zbyt wielu źródeł pisanych. Jej dzieje trzeba odtwarzać ze źródeł cudzych. I materiały zgromadzone Kolberga z pewnością do takich źródeł należą.

Przykłady muzyczne:

Przykład muz. 1: Piosenka „Był tu Mosiek na harędzie”, *Wielkie Księstwo Poznańskie*, V, *Dziela wszystkie*, t. 13, Wrocław-Poznań 1963, s. 172.

Przykład muz. 2: Taniec Żyda z Żydówką, *Karkowskie I*, *Dziela wszystkie*, t. 5, Wrocław-Poznań 1962, s. 204.

Przykład muz. 3: Piosenka „Och und meine schnelle lufen“, *Góry i Pogórze II*, *Dziela wszystkie*, t. 45, Wrocław-Poznań 1968, s. 350.

Przykład muz. 4: *Chussyt* i polka, *Mazowsze I*, *Dziela wszystkie*, t. 24, Wrocław-Poznań 1963, s.87.

Przykład muz. 5: Melodia zanotowana na weselu żydowskim w Rudzie Guzowskiej, *Mazowsze VI*, *Dziela wszystkie*, t. 41, s. 161.

Na Żydów. 412. od Poznania. 1mo 2do

Był tu Mo-siek na ha-rę-dzie, miał dziateczki pą-rę,  
cio-rke sta-ro, ba-bkę stą-re, i poć-ci-we Sá-rę.

Aj waj bim bim bum, i poć - ci - wę So - rę, bim bam

*p* Echo  
bum bum, bum bum, bum bum.

Scena IV.

(Zydek tańczy z żydówką, potem sam. Wreszcie przychodzi doń Twardowski).  
Zydek tańczy i śpiewa.

19



Miły siabes po - mi - łuj mojej straty nie ża - łuj A ja sobie bockiem  
przed pa - nem Potockiem.

1 Miły siabes pomiłuj, mojej straty nie żałuj (potrzęsa brodą)	2 I ja sobie zatańcuję, nózek moich zaprobuję.
A ja sobie bockiem przed panem Potockiem (potrzęsa brodą).	Bo to moje nóżki ciężkie są, przed panem Potockiem tańcuję, (Ob. J. Konopka p. l. Kr. str. 96)

1922

[Zakopane]



Och und mei - ne schne - lle lu - fem lass, lass dich hej - rein  
a nu deu - ten da fan - gen rein zu - ko - mmen zwei leu - ten  
ei - ner werd sein der Za - dek A - wru - hom der zwei - ter  
werd sein Schoic in ahl So - tan.

1921. [Zapis terenowy O. K. z notatką: „Izak Engel“ — wykonawca. Mel. nr 1921, 1922, 1923 zanotował O. K. chaotycznie pod wzgl. metrycznym i rytmicznym. Kreski taktowe obejmują nieraz jedną nutę, np. ósemkę, niekiedy kilkanaście nut. Trudności z podziałem metrycznym mogły wyniknąć na skutek parłandowego wykonania. Zrezygnowano więc z podania kresek taktowych, pozostawiono je jedynie w miejscach wyraźnych czur. Tekst słabo czytelny.]

1922. [Zapis terenowy O. K. Zob. przyp. do pieśni 1921.]

Poczem tańczą tak zwanego Chussyta (Chassydym).

19.



Żydzi stawają w tym tańcu naprzeciwko żydów, a żydówki naprzeciwko żydówek, i kiwając się robią do siebie lekkie prysyudy, potem obracają się jedni koło drugich, nie dotykając się rękami. Wreszcie biorą się wszyscy za ręce i formują koło. Po kilkokrotnym obrocie koła w prawo i w lewo, chwytą każdy żyd swoją żydówkę w pas i rozpoczynają polkę szybką (Chojnackiego), zwaną Fajgele-Bajgele.

Polka.

20.





Zydowskie wesele Guzów, Ruda

The musical score is written on six staves. The first staff contains the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent five staves provide accompaniment, primarily using eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final note on the sixth staff.