

Krzysztof Paweł Woźniak

Uniwersytet Łódzki

Instytut Historii

„Hauzeracy idą!”. Piosenka na łódzkim podwórku

Tytułowe zawołanie, jakże częste na łódzkich ulicach i podwórkach przed II wojną światową, ma dzisiaj siłę przywołać wspomnienia już tylko najstarszego pokolenia łodzian. Okrzyk, który niegdyś elektryzował mieszkańców czynszowych kamienic, dziś jest nawet językowo niezrozumiały. To jeszcze jeden dowód na to, że na naszych oczach dożywa swoich dni zjawisko kulturowe, nazwane kilka dekad temu kulturą robotniczą, a w węższym zakresie folklorem robotniczym.

Pieśń funkcjonująca w środowisku robotniczym stała się przedmiotem badań stosunkowo późno. Z dzisiejszej perspektywy można rzec – zbyt późno, bo sto lat po dokonaniach Oskara Kolberga, choć środowiska proletariackie zaczęły się formować już w trzeciej ćwierci XIX w. Dopiero w latach 70. XX w. rozpoczęto zakrojone na szeroką skalę badania etnograficzne nad kulturą robotniczą, wybierając do tego celu wielkie, historycznie ukształtowane środowiska proletariackie (Górny Śląsk, Łódź) oraz skupiska robotnicze w miastach zawiązujących swoje powstanie i rozwój przemysłowi (Żyrardów, Nowa Huta). Mając na uwadze zgromadzony w trakcie poszukiwań materiał, można powiedzieć, że zdołano zarejestrować i udokumentować różne przejawy kultury robotniczej w schyłkowej już fazie jej istnienia. Jedną z ważnych inicjatyw był ogłoszony w 1972 r. przez Oddział Łódzki Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego „Konkurs folkloru robotniczej Łodzi”, w trakcie którego zgromadzono m.in. ponad trzysta pieśni śpiewanych w środowisku robotniczym¹. Obszerny korpus tekstów i melodii pozwolił na pogłębioną analizę muzykologiczną i historyczno-literacką pozyskanych materiałów². Warto przy tym zauważyć, że prowadzone w kolejnych dziesięcioleciach badania nad repertuarem pieśniowym środowiska robotniczego Łodzi nie przyniosły istotniejszego powiększenia tego zbioru. W opracowaniach i analizach pochodzącego z niego materiału,

¹ K. Frejdllich, *Folklor robotniczej Łodzi*, „Odgłosy” 1974, nr 24, s. 6–7; M. Golicka, *550 lat miasta – 150 lat przemysłu. Konkurs folkloru robotniczego. Przegląd pieśni, muzyki i poezji*, „Głos Robotniczy” 1974, nr 33, s. 4; te same, *Plon konkursu robotniczego*, „Głos Robotniczy” 1974, nr 104, s. 6; B. Wrzesińska, *Folklor robotniczej Łodzi przedmiotem konkursu*, „Głos Robotniczy” 1974, nr 54, s. 6; T. Jaszczuk, *Autentyzm i spontaniczność*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 149, s. 7.

² *Folklor robotniczej Łodzi. Pokłosie konkursu*, pod red. B. Kopczyńskiej-Jaworskiej, J. Kucharskiej, J.P. Dekowskiego, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1976.

nigdy nie sygnalizowano braku pieśni religijnych. Przy wielokrotnie dokumentowanym silnym związku rodzin robotniczych z katolicyzmem, deficyt ten jest wyraźnie dostrzegalny. Trudno w tej chwili orzec, czy brak ten wynikał z założeń i metod prowadzonych wówczas badań, czy też dokumentował rzeczywisty, wyłącznie świecki charakter repertuaru pieśniowego łódzkich robotników. Nie ulega wątpliwości, że pieśni religijne w środowisku robotniczym były dobrze znane, ale ich wykonywanie związane było z okolicznościami *stricte* religijnymi i praktykowane zarówno w kościele (msze, procesje), jak i w domu (kolędy). Spuścizna dokumentacyjna dowodzi jednak, że zjawisko określane jako „folklor robotniczy” mieściło w sobie wyłącznie świecki repertuar pieśniowy.

Do wybuchu II wojny światowej Łódź miała charakter wielonarodowej i wielowyznaniowej metropolii włókienniczej. Wśród ok. 600 tys. mieszkańców, Polacy stanowili wówczas ok. 56% ogółu, Żydzi – ok. 34%, Niemcy – ok. 9%³. Aż do lat 60. XIX w. większość łodzian stanowili Niemcy i dopiero kolejne dziesięciolecia zmieniły proporcje między nacjami, głównie za sprawą napływu polskiej ludności wiejskiej szukającej poprawy swego bytu w „ziemi obiecanej”. Polacy stanowili też większość proletariatu wielkofabrycznego, a głównymi ich skupiskami były peryferyjne dzielnice miasta. Taka struktura ludnościowa i uwarunkowania socjotopograficzne miały istotne znaczenie dla ukształtowania kulturowego wizerunku Łodzi. Z obszernych materiałów etnograficznych i źródeł historycznych wyłania się obraz folkloru robotniczego jako fenomenu ukształtowanego w środowisku polskim i stosunkowo szczelnie odgradzonego od wpływów środowisk żydowskiego i niemieckiego. Teza ta znajduje potwierdzenie także w odniesieniu do wykonawstwa piosenki podwórkowej. Przypisywane Niemcom szczególne zamiłowanie do muzyki i śpiewu, realizowane było w Łodzi poprzez formy instytucjonalne i to od początków ich istnienia. Założone w 1824 r. Łódzkie Towarzystwo Strzeleckie (Lodzer Bürger-Schützengilde), najstarsze stowarzyszenie w dziejach miasta, miało w swych szeregach dwóch muzyków, braci Obst, uświetniających brackie uroczystości⁴. Przed 1914 r. istniało w Łodzi 96 chórów niemieckich, zarówno kościelnych, jak i świeckich, natomiast chórów polskich było zaledwie 8⁵. Przy wszystkich parafiach luterańskich istniały orkiestry instrumentów dętych. Podobne zespoły, jako sekcje muzyczne lub wokально-muzyczne, działały też przy wielu niemieckich organizacjach społeczno-kulturalnych. Wszystkie te instytucje zaspokajały potrzeby Niemców łódzkich w zakresie aktywnego uczestnictwa w życiu muzycznym. Tendencja ta utrzymała się w latach 1918–1939. Nie ma żadnych przekazów, które mówiłyby o obecności na łódzkich podwórkach i ulicach kapel żydowskich. Wydaje się, że taka forma muzycznej i wokalnej ekspresji była łódzkim Żydom obca. Dużym powodzeniem w tym środowisku cieszył się

³ A. Rzepkowski, *Ludność miasta Łodzi w latach 1918–1939*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 2008, s. 113.

⁴ „Freie Presse” 1934, nr 256, s. 5.

⁵ K.P. Woźniak, *Świeckie i kościelne chóry niemieckie w Łodzi (do 1939 r.)*. Organizacja – działalność – repertuar, „Studia z historii społeczno-gospodarczej”, T. 13, 2014, s. 127–141.

natomiast lekki repertuar wodewilowy, grany przy pełnej widowni na deskach teatru.

Ta środowiskowa hermetyczność zasługuje na szczególne zaakcentowanie, ponieważ w Łodzi zachodziły dość intensywne procesy akulturacyjne, widoczne zwłaszcza w obrębie języka potocznego. Niemal wszyscy łodzianie zaznajomieni byli z obszernym zasobem leksykalnym trzech języków: polskiego, niemieckiego i jidysz, i porozumiewanie się w nich nie napotykało na większe przeszkody. Wytworzyła się też lokalna forma językowa „Lodzerdeutsch”, czerpiąca głównie z jidysz i języka niemieckiego, potwierdzająca postępującą integrację językową⁶. W repertuarze pieśniowym nie znalazła jednak ona żadnego odzwierciedlenia. Co ciekawe, nawet wśród piosenek komicznych, humorystycznych nie znajdziemy utworów, które brałyby na cel jakieś charakterystyczne cechy odmiennych narodowościowo sąsiadów. Tę wstrzeźliwość w satyrycznym portretowaniu „innych” uznać trzeba za specyficzną cechę pieśni łódzkich podwórek, różniącą je od folkloru wiejskiego, w którym pieśniarskie żarty, z odmienności choćby stroju sąsiadów, były powszechne. Wspomniana integracja językowa odcisnęła swoje piętno w dość specyficzny sposób. Na określenie grywających na łódzkich podwórkach zespołów przyjęła się nazwa „hauzeracy”. Nie mówiono o kapelach, zespołach, lecz o „hauzerakach”. Określenie urobione od niemieckiego „hausieren”, czyli chodzić od drzwi do drzwi i oferować jakieś artykuły do sprzedaży, dobrze oddawało specyfikę kapel, dla których muzykowanie stanowiło przecież także formę zarobkowania, a w okresie kryzysów stawało się jedynym sposobem zasilenia domowego budżetu⁷. Pewny zarobek, czasem i poczęstunek, łączył się z występem podczas imienin, zazwyczaj hucznie obchodzonych. Grano pod oknami mieszkania solenizanta lub w korytarzu domu, w którym mieszkał.

W literaturze etnograficznej i historycznej spotyka się bardzo różne określenia dla fenomenu, który dla mieszkańców Łodzi był zawsze kapelą podwórkową. Tą nazwą opatrywano amatorskie, samorzutnie organizujące się zespoły instrumentalno-wokalne, złożone zazwyczaj z 4–7 instrumentalistów, z reguły samouków. Grali oni w różnych składach, a wśród instrumentów znaleźć można było: gitarę, banjo, skrzypce, akordeon, klarnet, kontrabas, bęben. Poziom wykonawczy tych zespołów był różny, ale o popularności w większym stopniu przesądzał przekaz tekstowy niż muzyczny. Naturalnym miejscem występów były podwórka. Tylko sporadycznie, odmiennie niż miało to miejsce w Warszawie czy Lwowie, grano na ulicach. W sezonie wiosenno-letnim kapele towarzyszyły udającym się na bardzo popularne w Łodzi majówki. Członkowie kapel rekrutowali się ze środowisk robotniczych i do takich właśnie odbiorców, dobrze znając ich wrażliwość i gust, kierowali swoje produkcje⁸. Kapele

⁶ Szerzej na ten temat: K.P. Woźniak, *Nieśmiertelny „Lodzermensch” i inne figury*, „Rocznik Łódzki”, T. 61, 2014, s. 203–218.

⁷ G. Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Bertelsman Lexikon Verlag GmbH, Gütersloh, 1997, s. 609.

⁸ W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym. (Z dziejów kultury i obyczajów klasy robotniczej)*, cz. 1. [w:] *Polska klasa robotnicza. Studia historyczne*, t. 5 pod red.

podwórkowe nie miały nazw własnych. Rozpoznawano je poprzez nazwisko lub przezwisko (przydomek) kierującego nią muzyka, często będącego także wokalistą. Skądinąd wiadomo, że w latach 30. XX w. najpopularniejszymi łódzkimi kapelami podwórkowymi były kierowane przez Zygmunta Kurnatowskiego i Erwina Rychtera. Poszczególne zespoły związane były z reguły z dzielnicami, rejonami miasta, w których mieszkali ich członkowie i taki właśnie obszar stanowił scenę ich występów. Opuszczano ją rzadko, częściej w latach kryzysów ekonomicznych, by odwiedzając inne dzielnice, przyciągnąć słuchacza zaciękawionego nowym dla niego brzmieniem. Nie zawsze były to wyprawy udane pod względem spodziewanego zarobku, ponieważ słuchacze przyzwyczajeni byli do „swoich” kapel i tylko takie darzyli uwagą i obdarowywali groszem.

Jedną z najstarszych relacji o występie kapeli podwórkowej przyniósł „Dziennik Łódzki” z września 1891 r.: „...zjawiał się na podwórzu solo lub duet wokalny, parodiujący nabożne lub światowe pienia, często z towarzyszeniem gitary lub arfy, po nich zapoznany skrzypek, trębacz lub ręczny harmonista, a na domiar... wpada jako stado kruków, banda rzepołów”⁹. Anonimowy autor tej notatki nie krył swej dezaprobaty dla tych muzycznych produkcji, jakby nieświadomy, że były one jedyną, dostępną na co dzień rozrywką dla szerokiego grona łodzian, zwłaszcza tych najmniej zamożnych. W latach 30. XX w. pojawiła się publikacja Haliny Brynerówny, przynosząca teksty piosenek śpiewanych przez łódzkie robotnice¹⁰. To najstarszy taki zbiór dokumentujący folklor we włókienniczej metropolii. Autorka ograniczyła się do znanego jej kręgu kobiet zatrudnionych w zamożnych łódzkich domach jako pomoce domowe. Zdecydowana większość z nich pochodziła ze wsi Kielecczyny, co dodatkowo zawęziło charakterystykę tej grupy. Trudno na podstawie próbki H. Brynerówny formułować ogólniejsze wnioski na temat repertuaru i tematyki pieśni, śpiewanych we wspomnianym środowisku. Przez charakter swojej pracy, młode, mające po 20–30 lat kobiety, były odcięte od codziennych kontaktów ze środowiskiem proletariackim, częściowo już zrosniętym z Łodzią, bardziej już „miejskim”, bardziej otwartym na wpływy z zewnątrz. Nie dziwi przeto, że repertuar pieśniowy pomocy domowych był typowo wiejski, choć znalazły się w nim utwory nazwane przez autorkę zbioru „miejskimi lub podmiejskimi kuletami”¹¹. Była wśród nich „pieśń śpiewaków podwórzowych”, opowiadająca o lwowskim bandycie Czabaku, skazanym i straconym w 1909 r.¹². Były też

S. Kalabińskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 98–179. Opracowanie to pozostaje do dziś najpełniejszą analizą historyczno-genealogiczną repertuaru pieśniowego środowisk robotniczych. Zob. też: W.L. Karwacki, *Kultura i obyczaje robotników*, [w:] *Polska klasa robotnicza. Zarys dziejów*, pod red. S. Kalabińskiego, t. 1, cz. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 707–884.

⁹ „Dziennik Łódzki”, 29 IX 1891 r.

¹⁰ H. Brynerówna, *Pieśni łódzkich pracownic*, „Lud”, T. XIII, 1934/1935, s. 38–64.

¹¹ Tamże, s. 38.

¹² Tamże, s. 45; <http://pl.wikipedia.org/wiki/Czabak> (dostęp: 3.04.2016). Wersja zanotowana przez H. Brynerówną różni się od oryginału w gwarze lwowskiej (słowa piosenki

dwie pieśni dziadowskie o incipitach *Teraz matka u córki miejsca nie zagrzeje...* i *Posłuchajcie, proszę was, o strasliwym sądzie...*¹³. Usłyszała też H. Brynerówna piosenkę pochodzącą z drukowanego śpiewnika *Książeczki z piosenkami*, opisującą śmierć bojowca-rewolucjonisty, usiłującego uciec z więzienia po przepiłowaniu okiennej kraty. Inną jeszcze piosenką była śpiewana powszechnie przez żołnierzy na początku lat 20. XX w. i zaczynająca się od słów: „Żalem stroskany, upadkiem ojczyzny...”¹⁴. W rzeczywistości H. Brynerówna zanotowała nieznaną późniejszym badaczom wersję pieśni cmentarnej *Stroskany drogiej upadkiem Ojczyzny*, powstałej w czasach napoleońskich (autorstwo słów i melodii nieznanne), szczególnie popularnej w okresie powstania listopadowego. W drukowanych śpiewnikach pojawiała się rzadko. Zapis Brynerówny dowodzi, jak dalece uległ przekształceniom tekst pierwotny, przekazywany drogą transmisji ustnej¹⁵. Pozostałe utwory pomieszczone w omawianym zbiorze, to pieśni miłosne, przygodne i humorystyczne. Publikacja Brynerówny wskazała praktycznie wszystkie źródła, z których wywodził się repertuar pieśniowy łódzkiego proletariatu.

W najszerszym zakresie piosenka śpiewana w mieście korzystała ze skarbnicy folkloru wiejskiego. Były to filiacje różnego typu. Źródła pamiętnikarskie i prasa wspominają o tym, że w środowisku robotniczym chętnie śpiewano piosenki, grano i słuchano melodii ludowych. Było to konsekwencją wielokrotnie opisywanego i analizowanego ogromnego wzrostu liczby mieszkańców miasta po 1864 r., zasilanych głównie ludnością wiejską, która po uwłaszczeniu nie znajdowała warunków do życia w swoim rodzimym środowisku¹⁶. W latach 1872–1897 ludność 32 miast w Królestwie Polskim wzrosła o 906 tys. mieszkańców, w tym Łodzi o 265 tys. osób. Nowi przybysze pochodzili w głównej mierze ze wsi, a wraz nimi przywędrowały piosenki śpiewane w Sieradzkim, Łęczyckim, Piotrkowskim, czy nawet w bardziej odległych od Łodzi regionach. Także w latach międzywojennych struktura ludności napływowej znajdującej zatrudnienie w łódzkim przemyśle nie uległa zmianie. Nowe fale imigracji chłopskiej podtrzymywały tradycję piosenki ludowej, śpiewanej w środowisku wiejskim. Stąd wśród rytmów chętnie granych i słuchanych pojawiały się mazurki, oberki, polki.

Specyfika Łodzi w okresie przed I wojną światową wyrażała się brakiem polskich czynników kulturotwórczych. Narodowo obce, niemieckie i żydowskie mieszczaństwo, było izolowane od masowo napływających chłopów i nie oddziaływało na nich kulturalnie. Nieliczna, słaba ekonomicznie i kształtująca

przypisywane są Janowi Broniszowi), ale jest identyczna z wykonywaną w latach 60. XX w. przez Stanisława Grzesiuka („Szemrane piosenki” – płyta PNCD 289).

¹³ H. Brynerówna, *dz. cyt.*, s. 51–53.

¹⁴ Tamże, s. 61–62.

¹⁵ http://www.bibliotekapiosenki.pl/Piesn_cmentarna (dostęp: 3.04.2016).

¹⁶ J. Janczak, *Ludność Łodzi przemysłowej 1820–1914*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1982; s. 57–95; J. Śmiałowski, *Cechy rozwoju Łodzi*, [w:] *Wczoraj, dziś i jutro Łodzi. Materiały z sesji naukowej wyższych uczelni*, pod red. W. Michowicza, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1979, s. 49–78.

się dopiero inteligencja polska nie była w stanie spełniać takiej roli, jak w Warszawie czy Krakowie. W takiej sytuacji piosenka ludowa utrzymała się w repertuarze środowiska robotniczego znacznie dłużej¹⁷. Struktura ludności napływowej znajdującej zatrudnienie w przemyśle włókienniczym nie uległa zmianie i w późniejszych latach. Nowe fale imigracji chłopskiej podtrzymywały tradycje piosenki ludowej. Docierała ona do środowiska robotniczego nie tylko drogą tradycji ustnej. Podtrzymywały ją także tanie wydawnictwa, przeznaczone dla masowego odbiorcy¹⁸.

Im bardziej wzrastało zapotrzebowanie na piosenkę, tym więcej firm księgarskich zajmowało się ich wydawaniem. W Łodzi wyspecjalizował się w takich drukach Walenty Kotarski. Nie ustępowali mu księgarze żydowscy: Adolf Słomnicki i I.Ch. Frank¹⁹. Ich działalność była typowa dla szerokiej rzeszy wydawców literatury zwanej straganiarską, jarmarczną, odpustową. Podobne były też metody. Kotarski zapożyczał teksty z różnych źródeł, nieco je przerabiał, dopasowywał do znanych melodii i zamieszczał w swoich zbiorach. Był także twórcą oryginalnych tekstów. Jego związek z podwórkowym odbiorcą najlepiej charakteryzuje piosenka *Bo twój tatuś nie pracuje*, napisana w latach kryzysu lat 30. XX w. i obrazująca nędzę bezrobotnych²⁰. Cena popularnych wydawnictw z piosenkami była dostępna dla przeciętnego robotnika. Znaleźć w nich można było szlagiery z wodewili czy kabaretów, pieśni narodowe i patriotyczne. Klientelę starano się przyciągnąć tytułem²¹.

Wiele utworów sięgało swą genealogią do folkloru wiejskiego. Po upływie pewnego czasu forma ludowej pieśni przeżywała się, a fabuła ulegała dezaktualizacji. Twórcy piosenek ulicznych sięgali więc po tradycyjne wątki, ale nadawali im nową formę, melodię i treść. Najprostszą ze stosowanych technik było wymienianie realiów wiejskich na miejskie, bądź też konkretyzowanie fikcyjnych wątków współczesnymi wydarzeniami i okolicznościami. Tak np. popularny w środowisku wiejskim wątek o dzieciobójczyni, zyskał w Łodzi nowy wymiar przez aktualizowanie go opisem podobnego wydarzenia, które rzeczywiście miało miejsce i zbulwersowało opinię publiczną. *Balladę o Zajdlowej*, bo pod takim tytułem utwór zaczął funkcjonować, znała wkrótce cała Łódź, a autorem tekstu był wspomniany Walenty Kotarski²². Podobną drogę

¹⁷ W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku...*, s. 109.

¹⁸ J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974; tegoż, *Druk i wielkomięski folklor*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, T. XV, 1973, s. 53–66.

¹⁹ J. Konieczna, *Książka w dziewiętnastowiecznej Łodzi. Księgarnie, drukarnie, wydawcy*, „Kronika miasta Łodzi” 2014, nr 2, s. 9–14; G. Krzymianowski, *Łódzkie księgarnie okresu międzywojennego*, „Kronika miasta Łodzi” 2014, nr 2, s. 25–31.

²⁰ W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku...*, s. 120.

²¹ „*Tak kocham cię. Pij, chłopcze mój, pij*” i inne najnowsze szlagiery. Nakład Księgarni I.Ch. Franka, Łódź b.r.w.; *Zemsta cyganki. Zbiór ulubionych piosenek*, Nakład Księgarni Adolfa Słomnickiego, Łódź b.r.w. Wiele podobnych tytułów odnotowuje: M. Marczyńska, R. Żmuda, *Bibliografia łódzkiej produkcji wydawniczej 1918–1939*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1986.

²² „*W bałuckiej cichej dzielnicy / Mieszkała z córeczką wdowa, / Gdzieś na Chopina ulicy / Zwała się pani Zajdlowa...*” (cyt. za: W.L. Karwacki, *Piosenka...*, s. 121; *Folklor robot-*

przeszła ballada *O pani Wiśniewskiej*, opublikowana w 1900 r. w geograficzno-etnograficznym czasopiśmie „Wiła” i nazwana „nową pieśnią ludową”²³. Największym powodzeniem cieszyły się utwory, których treść osadzona była w znanym słuchaczom kontekście lokalnym, odwoływała się do zdarzeń, miejsc i postaci w jakiejś mierze bliskich. Dlatego z zainteresowaniem słuchano: pieśni o Kornackiej, Łaniesz, Antku z Bałut, Mańce z Górnika, o łódzkim pogotowiu ratunkowym, dorożkarzach, maglarkach, kominiarzach. Popularne były też piosenki humorystyczne, ośmieszające np. paskarzy, dorobkiewiczów, pijaków, przesadę w stroju i makijażu²⁴. To miejskie dekorum nie byłoby pełne bez przedstawiania w piosenkach „herosów” przedmieść Łodzi, zwłaszcza z otoczonych czarną legendą Bałut²⁵. Bohaterowie tych utworów żyli intensywnie, pili w podłych knajpach, tańczyli na zabawach kończących się bijatykami, a po nóż do rozstrzygnięcia doraźnych sporów sięgali wyjątkowo łatwo.

Odrębny rodzaj tworzyły piosenki więzienne, w swej warstwie słownej związane ze środowiskiem miejskim i praktycznie nieznanie w folklorze wiejskim. Od piosenki więziennej tylko krok do piosenki rewolucyjnej, bo najczęściej więzieniem, jeśli nie gorzej, kończyła się przygoda z czerwonym sztandarem. Ten repertuar nie był jednak wykonywany publicznie, ale jego żywotność od czasów rewolucji 1905–1907 r. potwierdzają zarówno drukowane zbiory, jak i tradycja wykonawcza²⁶. Analizy wybranych wątków pieśniowych, dokonane przez Jana Stanisława Bystronia i pół wieku później przez Władysława Lecha Karwackiego, ukazują drogi recepcji i źródła odmian piosenki ludowej w środowisku robotniczym²⁷. Wprowadzanie świadomych lub nieświadomych zmian do tekstu zapewniało piosenkom żywotność.

niczej Łodzi. Pokłosie konkursu..., s. 210–212; J. Dunin, *Druk i wielkomięski folklor...*, s. 62.

²³ „Ulica Kościelna, numer domu trzeci / Zabił pan Wiśniewski żonę, troje dzieci...”, Z.A.K., *Nowa pieśń ludowa*, „Wiła”, t. 14, 1900, nr 11, s. 757–758.

²⁴ *Folklor robotniczej Łodzi...*, Aneks.

²⁵ Liczącą 100 tys. mieszkańców osadę (formalnie wieś) Bałuty, włączono w granice Łodzi dopiero w 1915 r. Była to dzielnica o najgorszych warunkach mieszkaniowych, zasiedlona przez ubogi proletariats polski i żydowski, kojarzona z występkiem i patologiami społecznymi. Szerzej, zob.: M. Sygulski, *Historia Bałut*. T. 2, *Osada fabryczna Bałuty Nowe: ludność, zabudowa posesje (1857–1915)*, Łódź, Ameba, 2006; A. Krupa, *Ballada o dzielnicy położonej nad rynsztokiem. Łódzkie Bałuty*, [w:] *Miasto po obu brzegach rzeki. Różne oblicza kultury*, pod red. A. Stawarza, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa 2007, s. 137–162.

²⁶ E. Ajnenkiel, *Ponad brukiem pieśni płyną...*, [w:] *Śpiewnik łódzki*, cz. I. Praca zbiorowa pod red. T. Szewery, Towarzystwo Przyjaciół Łodzi, Łódź 1983, s. 17–156.

²⁷ J.S. Bystron, *Polska pieśń ludowa. Wybór*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921, s. 93–94; W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku...*, s. 110–116; V. Krawczyk, *Tradycyjna pieśń ludowa w folklorze robotniczym Łodzi*, „Literatura Ludowa”, R. 17, 1973, nr 6, s. 17–22. Współcześnie, wartościowe materiały poszerzające wiedzę o szeroko rozumianym polskim repertuarze pieśniowym przynosi Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki (www.bibliotekapiosenki.pl), w której znaleźć można m. in. informacje dotyczące autorstwa i publikacji poszczególnych utworów.

Po II wojnie światowej folklor robotniczy uległ przekształceniom. Stopniowo zaczęły zanikać tradycyjne podwórka, naturalne sceny domorosłych muzyków. Mieszkańcy czynszowych kamienic coraz częściej przynosili się do blokowisk, rwały się stare więzi sąsiedzkie. Nowa ideologia, upowszechniająca „socjalistyczną kulturę pracy i wypoczynku”, nie pozostawiała miejsca na formy kojarzące się z czasami nierówności społecznych i przywołujące, choćby zabawowo, figury i postawy mało budujące: złodziei, nożowników, „kobiet publicznych”. Nie bez znaczenia było też upowszechnienie muzyki odtwarzanej mechanicznie, utożsamianej z postępem cywilizacyjnym. Wspomniany na wstępie „Konkurs folkloru robotniczej Łodzi” doprowadził do utworzenia kilku kapel spośród muzyków wcześniej grywających doraźnie. Kilka z nich prezentowało wysoki poziom artystyczny. Kapela Mariana Iwańskiego (ur. 1913) była kontynuatorką tradycji zespołu grającego już w II połowie lat 30. XX w. Obok lidera grało w niej trzech jego synów i rodzeństwo dwóch braci z sąsiedztwa. Z zespołem tym rywalizowała o względy słuchaczy czteroosobowa kapela podwórkowa Longina Orszulaka (ur. 1926) wybitnego akordeonisty, mającego w dorobku wiele autorskich pieśni okolicznościowych. Zespołom tym nie ustępowała kapela Mariana Stysiaka (ur. 1933) z solistą Tadeuszem Rosiakiem, *spiritus movens* wielu przedsięwzięć upowszechniających łódzki folklor robotniczy. Wiernych sympatyków miała też kapela „Z ulicy Wschodniej” Władysława Gamonia, który formując ją spośród grających na różnych instrumentach kolegów i znajomych, czerpał inspiracje muzyczne z nagrań warszawskich kapel z Chmielnej i Czerniakowskiej. Kilkanaście innych zespołów zawiązało się w trakcie trwania konkursu. Większość z nich zorganizowali instruktorzy dzielnicowych domów kultury bądź domów kultury przy zakładach przemysłowych. Ich działalność nie wykraczała jednak poza progi macierzystych instytucji, dlatego trudno kwalifikować je jako kapele podwórkowe. Były to właściwie niewielkie zespoły estradowe, instrumentalno-wokalne, upowszechniające folklor miejski. Żaden z nich nie przetrwał upadku łódzkich przedsięwzięć włókienniczych. Ta panująca w latach 70. i 80. XX w. swoista moda na kapele podwórkowe spowodowała konkurencję, rywalizację o słuchacza, jego względy i jego portfel. Mieszały się składy osobowe, zmieniały się nazwy zespołów, zdarzało się kaperowanie najlepszych instrumentalistów do kapel cieszących się doraźnie największą popularnością. Pod koniec XX w. fala zainteresowania piosenką podwórkową, folklorem robotniczym, opadła. Z licznych kapel pozostali epigoni, należący do odchodzącego już pokolenia.

Na przełomie XX i XXI w. istniało w Łodzi kilka zespołów muzycznych grających dla określonego kręgu słuchaczy repertuar „miejski”²⁸. Zmieniły się jednak okoliczności i warunki, w jakich kapelom tym przyszło występować. Niektóre z nich kontynuowały tradycję ulicznego muzykowania. Większość kapel grała i śpiewała podczas koncertów organizowanych przy okazji świąt ludowych, miejskich, festynów i innych imprez masowych. Stosunkowo rzadko

²⁸ B. Lewandowska, *Miasto w tradycji muzycznej folkloru miejskiego. Kapele podwórkowe i ich piosenki*, „Journal of Urban Ethnology”, vol. 10, 2010, s. 20.

grano podczas świąt rodzinnych, nie grywano już podczas wesel. Do kontynuowania muzycznej tradycji kapel podwórkowych przyczyniły się festiwale, przeglądy i konkursy popularyzujące ten gatunek folkloru, zarówno wśród muzyków, jak i wśród odbiorców. W 2006 r. ostatecznie zakończyła swoją działalność ostatnia z łódzkich kapel – „Z ulicy Wschodniej”, występująca przez kilka wcześniejszych lat pod nazwą „Włókniarska Brać”. Obecnie jedyną kontynuatorką tradycji łódzkiej piosenki podwórkowej jest kapela „Konstantynowiacy”, założona we wrześniu 1977 r. przy Zakładowym Klubie Fabrycznym Zakładów Przemysłu Włókienniczego „Konstilana” w Konstantynowie Łódzkim²⁹.

Łódzkie kapele podwórkowe ostatniej ćwierci XX w. były w większości zespołami amatorskimi o różnym poziomie wykształcenie muzycznego ich członków. Muzycy bez znajomości nut zdarzali się już rzadko. Występowali ludzie uprawiający na co dzień różne zawody, często emeryci. Grali i śpiewali z wewnętrznej potrzeby, z zamiłowania. Czuli potrzebę kontaktu z żywą muzyką, słuchaczami. Festiwalowe laury zwiększały ich prestiż oraz uznanie we własnym środowisku. Podobnie jak dawniej, w kapelach występowali tylko mężczyźni. Czołową postacią, na której skupiała się zwykle uwaga słuchaczy, był wokalista. Refreny wykonywał najczęściej cały zespół. Zdarzało się także, że poszczególne piosenki śpiewali inni członkowie kapeli.

Zespoły podkreślały swą przynależność do nurtu folkloru miejskiego poprzez strój. Stałymi jego elementami były: kaszkiet lub beret z daszkiem, czasem z pomponem, apaszki, kraciaste kamizelki i kraciaste marynarki. Kiedy ogląda się fotografie kapel podwórkowych z lat 70. i 80. XX w., trudno nie odnieść wrażenia, że ich stroje sceniczne nie miały niczego wspólnego z pierwowzorami z lat międzywojennych. Identycznie skrojone, w tej samej kolorystyce miały charakter uniformów zakładanych „z okazji”. Strojami scenicznymi dawnych kapel była odzież codzienna, urozmaicana najwyżej jakimś szczegółem, dodatkiem, np. apaszka.

W programach występów dominował repertuar zastany. Nowych, oryginalnych utworów autorstwa członków zespołów było niewiele. „Pod ludzi trzeba grać!” – tak charakteryzowano dobór repertuaru prezentowanego słuchaczom³⁰. W repertuarze zastanym wyróżnić można trzy kręgi utworów. Pierwszy, to dawne piosenki o odległym, nierzadko sięgającym początków XX w. rodowodzie, z wyraźnie zaznaczonymi cechami lokalnymi *Hej, na Rynku Geyera, Ballada o Zajdlowej, W Łagiewnikach na majówce* i in. Drugi, to piosenki z dawnego repertuaru popularnego, upowszechnianego przez tanie wydawnictwa nutowe.

²⁹ Od chwili powstania do dziś instruktorem i kierownikiem muzycznym jest Tadeusz Woreta, akordeonista. W 1983 r. patronat nad kapelą objął Bałucki Ośrodek Kultury w Łodzi. Od początku lat 90. XX w. zespół działa przy Miejskim Ośrodku Kultury w Konstantynowie. Kapela, składająca się obecnie z pięciu muzyków, rozwija swój warsztat muzyczny, poszerza repertuar i uczestniczy we wszystkich imprezach miejskich i wojewódzkich. Wiele z nich połączonych jest z ogólnodostępnymi warsztatami muzycznymi i wokalnymi, podczas których wykorzystywane są elementy folkloru robotniczego.

³⁰ Wywiad autora z członkami zespołu „Konstantynowiacy”, 25 IX 2014 r.

Przykładem może być wywodząca się z folkloru lwowskiego, a powszechnie znana *Ballada o pannie Franciszce*³¹. Trzeci nurt repertuaru zastanego tworzą dawne, autorskie szlagiery, jak np. napisany w 1935 r. *To ostatnia niedziela* (muz. Jerzy Petersburski, sł. Zenon Freidwald). Teksty nowych piosenek charakteryzowały się tym, że były zawsze mocno osadzone w określonym „tu i teraz”. Próżno szukać we współczesnym repertuarze pieśni znanych jeszcze i wykonywanych w latach 80. XX w., a określanych jako „pieśni zaangażowane”, dokumentujące uczestnictwo w historii, jak np. osadzone w łódzkich realiach pieśni rewolucyjne³².

Analiza łódzkich pieśni robotniczych potwierdza, że w wielu przypadkach „oryginalny” jest tekst słowny, natomiast warstwa muzyczna jest zapożyczona, czasem lekko zmieniona, z folkloru wiejskiego, pieśni rewolucyjnych czy kolęd. Problem autentyczności zapisu melodycznego, niezależnie od możliwości jego stwierdzenia, wydaje się nie mieć znaczenia dla tradycji muzycznej. Istotne były treści zawarte w warstwie słownej, natomiast melodia była w zasadzie tylko jej nośnikiem. Do znanych i popularnych wątków melodycznych powstawały nowe, aktualne teksty. To zjawisko było charakterystyczne dla wszystkich kapel, które przewinęły się przez łódzkie podwórka.

Można postawić pytanie, czy działające w minionych dekadach kapele były reprezentantami folkloru tradycyjnego, czy może raczej należały już do folkloru rekonstruowanego bądź współczesnego? Trudno na to pytanie odpowiedzieć jednoznacznie. Biorąc pod uwagę sposób funkcjonowania, kontekst, to kapele uprawiające styl muzykowania ulicznego stanowiły zanikający już wówczas folklor tradycyjny. Również występy sceniczne podczas festiwali, przeglądów, zlotów mogłyby mieścić się w tej kategorii, gdyż dawne kapele także w takich sytuacjach społecznych występowały, aczkolwiek nie było tam rywalizacji premiowanej nagrodami. Równocześnie jednak próba podtrzymywania tej tradycji poprzez festiwalową scenę, nawiązywanie w różny sposób do okresów wcześniejszych powoduje, że w kapelach widzieć trzeba reprezentantów folkloru rekonstruowanego, element folklorizmu³³. Zwłaszcza w sytuacji, kiedy próbowały odtworzyć wcześniejszy, zastany repertuar, poddając go niejednokrotnie stylizacji poprzez odmienną od oryginalnej aranżację muzyczną. Z drugiej strony, niemal wszystkie kapele podwórkowe pisały nowy, własny repertuar, będący odbiciem dnia codziennego, i podkreślający związek muzyków z własnym środowiskiem. W tym zakresie reprezentowały one folklor współczesny, jakkolwiek ciągła aktualizacja repertuaru była zawsze cechą kapel podwórkowych. I wreszcie kwestia wykonawstwa. Tak długo, jak kapela grała w swym natural-

³¹ J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 r.*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 190–192; B. Wiczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórkowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 146–148; *Folklor robotniczej Łodzi...*, s. 186.

³² *Folklor robotniczej Łodzi...*, s. 154–170.

³³ Terminu tego używam w znaczeniu zdefiniowanym przez Józefa Bursztę, *Folklorizm*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, pod red. Z. Staszczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1987, s. 131–132.

nym środowisku, poziom wykonawczy nie miał większego znaczenia. Istotne były inne funkcje piosenki. Kiedy kapele grały na podwórkach, troszczyły się bardziej o to, co grają, a zdecydowanie mniej o to, jak grają. Zmiana środowiska z podwórka, jak było kiedyś, na scenę w parku, na placu czy w sali widowiskowej, wymusiła na kapelach podwórkowych inne podejście do wykonawstwa, gdyż mikrofon wychwytywał i nieraz zwielokrotniał wszystkie niedostatki. Starano się zatem unikać przypadkowych brzmień, co oznaczało odejście od częściowego niepiśmiennego przekazu na rzecz precyzyjnego zapisu muzycznego³⁴. W konsekwencji zmienić się musiał sposób gry zespołu, charakterystyczna spontaniczność wykonania została zastąpiona precyzyjnie przygotowanym występem.

Podwórkowe muzykowanie i śpiewanie na łódzkich podwórkach jest reliktem odchodzącym w przeszłość. Kapele podwórkowe dożywają swych ostatnich dni, a decyduje o tym kilka czynników. Po pierwsze, odchodzi ostatnie pokolenie, dla którego spontaniczne granie i śpiewanie piosenki podwórkowej było naturalnym sposobem uczestnictwa w kulturze. Po drugie, lata największej aktywności artystycznej kapel podwórkowych nie przyczyniły się do wykreowania wielopokoleniowego grona słuchaczy, które zapewniałoby trwałe zainteresowanie ich produkcjami. Po trzecie, postępująca od lat 90. XX w. dekompozycja socjotopograficznego wizerunku Łodzi sprawiła, że nie ma już dziś dzielnic czy choćby enklaw miasta, zdominowanych przez ludność robotniczą i tworzących naturalną scenerię dla kapel. O schyłkowej fazie istnienia folkloru robotniczego świadczy też widoczne od co najmniej dekady kostnienie repertuaru pieśniowego. W warstwie muzycznej opiera się on na wiernie odtwarzanych zapisach nutowych, zaś warstwa słowna nie ulega już aktualizacjom. Zapowiedzią pewnego kontinuum tradycji piosenki łódzkich podwórek jest być może twórczość utalentowanego rapera, Adama Ostrowskiego – O.S.T.R.y’ego, urodzonego na łódzkich Bałutach i silnie podkreślającego swoje związki z Łodzią. To jednak jest już inna historia, inna pieśń.

³⁴ B. Lewandowska, *dz. cyt.*, s. 25–26.

“Hauzeracy are coming!”. The backyard songs of Lodz

The article discusses folk music in Lodz developed in labour community and the changes it underwent from its birth in the 70's of the 19th century. The unique characteristics of this music phenomenon were the street bands playing in the yards of tenement houses. They were strictly attributable to the Polish workers and not present among German and Jewish community. The repertoire included folk rural songs whose lyrics were often changed to meet the urban reality, and the popular radio songs, especially in the interwar period. After the World War II due to political changes and easy access to recorded music, backyard music bands stopped performing. The revival took place in the 20th century due to the arising interest in working class culture. The conditions and places where bands performed changed. The majority of them were sponsored by the state and presented reconstructed folk music. Some of them exist nowadays as relicts of old labour tradition.