

## Przemysław Owczarek

### PIEŚNI ROBOTNICZEJ ŁODZI OD POŁOWY XIX W. DO 1939 R.

Jeżeli jest w człowieku jakiś niezniszczalny pierwiastek muzyczności, to jego ziarnem jest pieśń. Owe ziarno pieśni jest już efektem szczególnego złożenia, spotkania słowa poetyckiego z dźwiękiem muzycznym; w pierwotnych obszarach pieśni słowo i muzyka pozostają ze sobą w organicznej jedności. Pieśń kwitnie we wszystkich kulturach ludowych.

B. Pociąg, *Pieśń*<sup>1</sup>

Pod niektórymi względami piosenki i sposób śpiewania ilustrują lepiej niż cokolwiek innego zarówno związek mas pracujących z tradycją, jak i zdolność asymilowania nowego materiału i przystosowywania go do starych potrzeb.

R. Hoggart, *Spojrzenie na kulturę robotniczą Anglii*<sup>2</sup>

#### 1. Pieśni żywotów robotniczych

W jaki sposób pieśń stała się ważną i symboliczną formą egzystencji robotników? Nuciona przy pracy, fałszowana na rauszu w szynku, tocząca się jak fala w pochodzie strajkujących, odbijająca się echem w studni podwórka i zespolona z szumem drzew na majówce? Przez cały wiek XIX, aż po koniec *la belle époque*, a następnie w międzywojniu, pieśń w społecznościach łódzkich robotników była przekazicielką wartości, dzięki którym klasa robotnicza stała się podmiotem procesów historycznych. W całym nowoczesnym świecie kształtowanym przez burżuazję, w najbardziej ponurej fazie kapitalizmu i w późniejszych okresach jego ucłowieczania, gdy w Europie i w Ameryce powstały już silne związki zawodowe i instytucje animujące kulturę robotniczą, pieśń współokreślała tożsamość proletariatu.

Klasa robotnicza to wszyscy ludzie pozbawieni środków produkcji, utrzymujący się z płacy roboczej, czyli ze sprzedaży własnej siły w postaci wykonywanej pracy fizycznej. W tej definicji o nieostrych granicach mieściłyby się społeczności: robotników przemysłowych (w tym wielkoprzemysłowych w fabrykach, przemysłu drobnego i manufakturowego oraz chałupników, a także robotników budowlanych), następnie pracowników najemnych w rzemiośle, robotników i służby w handlu, transporcie, różnych instytucjach, służby

<sup>1</sup> B. Pociąg, *Pieśń*, <http://meakultura.pl/arttykul/piesn-1116> [dostęp: 3.03.2022].

<sup>2</sup> R. Hoggart, *Spojrzenie na kulturę robotniczą Anglii*, przeł. A. Ambros, Warszawa 1976, s. 194.

kolejowej i domowej oraz robotników leśnych i rolnych<sup>3</sup>. W tym kontekście interesują nas pieśni robotnicze funkcjonujące we wskazanym okresie dziejów włókienniczej Łodzi, w kulturze robotników przemysłowych i pozostałych grup zamieszkujących miasto. Wiek XIX i pierwsze dekady XX to okres, w którym dokonuje się powolny proces nabywania przez robotników podmiotowości. Sam proletariatus w znacznej mierze składał się z ludu wiejskiego bądź rzadziej cudzoziemskiego, który wyemigrował do miast za chlebem, przynosząc ze sobą kulturę, której przeróżne formy uległy w środowisku miejskim asymilacji.

Pieśń ma w sobie moc transformowania życia w tekst i muzykę, a tych form z kolei w jedność przekazu wydarzającego się poprzez ciało. Wykonanie w formie śpiewu określonych treści porusza ludzki organizm i posiada zdolność kształtowania w nim dyspozycji do działania indywidualnego i zbiorowego. W przypadku gdy poważną część mas robotniczych stanowili analfabeci, pieśń stawała się narzędziem identyfikacji społecznej i formowała tożsamość ludzi pracy w powiązaniu z miejscem ich zamieszkania.

Bez niej nie można sobie wyobrazić żadnej kultury ludowej. Silne zakorzenienie gatunku łączącego poezję z muzyką odkryto w pełni w epoce oświecenia na progu romantyzmu, jako anonimową formę wyobraźni artystycznej ludu. To odkrycie zawdzięczamy Johannowi Gottfriedowi Herderowi, który poprzez swoje dzieło – *Głosy ludów w pieśniach* – wywarł ogromny wpływ na romantyków. Fenomen pieśni jest ponadczasowy, zatem i w pewien sposób odwieczny. Jak zauważył Bohdan Pocij, odnotowany historycznie rozwój gatunku da się z pewnością prześledzić od antycznej Grecji przez średniowiecze po XIX stulecie, w którym osiągnął on najbardziej dojrzałą artystycznie formę:

Znamienne, że dopiero w epoce romantyzmu następuje niezwykle intensywny rozwój pieśni jako formy muzycznej. W poprzednich epokach pieśń nie tyle się rozwija, co trwa w swoich zasadniczych archaicznych wzorach, określonych przez formy poezji; sama idea pieśni wciela się tylko w różne schematy formalne. Epoką pieśni może być nazwany romantyczny wiek XIX, kiedy to pieśń solowa, liryczna staje w rzędzie naczelných form muzyki<sup>4</sup>.

Wspólne wykonanie pieśni robotniczych w pochodzie lub podczas zgromadzeń (w czasie święta, strajku, pogrzebu) czyni ze zbiorowości wspólnotę, jeden organizm. Czy istniała lepsza droga jednoczenia robotników wokół wspólnych spraw? Przemowa czy lektura odezwy zawsze wytwarzały podział na scenę i publikę, głoszącego i słuchających. Gdy wszyscy śpiewali, ten podział zanikał, wytwarzało się jednorodne poczucie siły.

## 2. Synkretyzm folkloru robotniczego

Na ziemiach Polski istnienie chłopskiej kultury ludowej stało się przedmiotem namysłu naukowego i badawczego pod koniec XVIII w. W romantycznej wizji świata na pierwszy plan, w związku z formowaniem się XIX-wiecznych narodów, wysunęły się ich najdaw-

<sup>3</sup> E. Kaczyńska, *Dzieje robotników przemysłowych w Polsce pod zaborami*, Warszawa 1970, s. 11.

<sup>4</sup> B. Pocij, *Pieśń*.

niejsze dzieje. Reliktów prasłowiańskich poszukiwano zatem w obyczajach, pieśniach, podaniach, zaklęciach itp., co zresztą postulował memoriał Hugona Kołłątaja o badaniach ludoznawczych z 1802 r.

Jak słusznie zauważyły Danuta Bieńkowska i Elżbieta Umińska-Tytoń:

O ile teksty folkloru wiejskiego, będące przedmiotem badań etnografów, literaturoznawców, a także językoznawców mają już bogatą literaturę przedmiotu – między innymi poddawano je różnym klasyfikacjom z punktu widzenia genologii i tekstologii – o tyle teksty folkloru miejskiego jako źródło wiedzy o warunkach życia w mieście, wyznawanej skali wartości, sposobie postrzegania świata itd., wykorzystywane były dotąd głównie przez etnografów<sup>5</sup>.

We współczesnej refleksji nad folklorem, którą podjęły takie dyscypliny jak etnografia, folklorystyka, filologia czy historia, na plan pierwszy – wedle Rocha Sulimy – wysuwają się światopoglądowe walory folkloru, które pozwalają pojmować go jako „aktywny składnik nowoczesnej filozofii człowieka”, nieodłączny i dialektycznie powiązany z pozostałymi zjawiskami nowoczesności: industrializacją, powstaniem kultury masowej i nowych środków komunikacji. Folklor odsyła do kompleksów takich zjawisk, jak: kultury pierwotne i ludowe, mitologie i ideologie ludowe; manifestuje się w literaturze, estetyce, rozmaitych nurtach ideologicznych i światopoglądach. Korzenie folkloru sięgają kultur pierwotnych i plemiennych, ale jego długie trwanie osadzone jest w kulturach lokalnych, ludowych i środowiskowo-zawodowych<sup>6</sup>.

Świadomość złożonej genezy folkloru wpływa na rozwój nowoczesnych i metodologicznie nowatorskich badań wielu folklorów: społeczeństw przedklasowych, klasowych, postnowoczesnych. Przedmiotem badań folklorystyki jest także folklor robotniczy, uczniowski, studencki, żołnierski, turystów, kibiców, subkultur itd.<sup>7</sup> Jednak te zjawiska kulturowe nie przejawiają takiego bogactwa form i treści jak folklor chłopski, który pozostaje nadal podstawowym obszarem badań folklorystyki. Dlatego też obecnie przyjmuje się raczej taki zakres tego pojęcia, który wynika z kompleksowych i interdyscyplinarnych badań, w których skupia się szczególną uwagę na pogranicznych obszarach komunikacji literackiej, gdzie takie cechy przekazów folkloru, jak „spontaniczność”, „naturalność”, „autentyczność” interferują z „peryferyjnością” i „niesystemowością”. Chodzi zatem nie tyle o charakter treści i ich formę, ale sposób ich przeżywania i praktykowania. Jak zauważył Sulima: „Przede wszystkim obiegi brukowy i jarmarczno-odpustowy są sposobem »przechowywania« tematów, wątków, obrazów i stereotypów, które bezkonfliktowo mogą funkcjonować w repertuarze tekstów obiegu folklorystycznego i bez udziału folklorysty nie mogą być w pełni opisane”<sup>8</sup>. Dlatego też współcześnie zaufaniem badawczym obdarza się nie zbiory folklorystyczne zgromadzone przez ludoznawców i etnografów, ale

<sup>5</sup> D. Bieńkowska, E. Umińska-Tytoń, *Językowa kreacja miasta i jego mieszkańców w łódzkich tekstach folklorystycznych*, „*Studia Językoznawcze*” 2015, t. 14, s. 43.

<sup>6</sup> R. Sulima, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 5.

<sup>7</sup> Tamże, s. 6.

<sup>8</sup> Tamże, s. 23.

odkrywane i wartościowe „formacje słowa ustnego i pisanego, które stanowią m.in. listy ludowe, testamenty, pamiętniki, inskrypcje nagrobne, supliki, legendy bohaterские, zawożenia, relacje wspomnieniowe, legendy utopijne, samorzutnie sporządzane przez chłopów opisy historyczne”<sup>9</sup>. W badaniach nad pieśnią robotniczą ogromną wartość posiadają śpiewniki robotników, wspomnienia, przechowywane przez nich zakupione wydawnictwa brukowe i jarmarczne zawierające teksty piosenek. Ukazują one charakterystyczny dla folkloru, jako zespołu zjawisk, synkretyzm treści i formy, wynikający ze współistnienia różnych obiegów tekstów folkloru. Jak zauważył Janusz Dunin: „Istnieje przekonanie, że folklor robotniczy przywędrował na wielkomięjski bruk razem z ludnością wiejską poszukującą tu pracy. Jednak już wcześniej to, co opowiadano sobie, o czym mówiono i śpiewano, również w środowiskach niewykształconych, w znacznej mierze miało swe źródła w różnych publikacjach docierających do tych środowisk”<sup>10</sup>.

Folkloru nie da się sprowadzić do jednego z wymiarów działań społecznych, np. pracy, praktyk religijnych, obyczaju, czy stosowanej sztuki; istnieje on jako „polimorficzny kompleks przejawów sztuki synkretycznej, posługującej się obrazowo-artystycznymi środkami wyrazu, zorientowanymi na bezpośredni, audiowizualny odbiór w momencie wykonania”, który łączy w sobie działanie elementów: muzycznego, słownego, mimicznego i tanecznego. Swoistość poszczególnych gatunków folkloru zależy od dominacji któregoś z tych elementów<sup>11</sup>. Obecność elementu słownego i muzycznego wyróżnia pieśń.

Ważną cechą folkloru jest momentalny sposób jego istnienia. Pieśń można pojmować jako swoisty dokument i manifestację szerokiej gamy emocji i postaw: egzystencjalnych, estetycznych, klasowych i zawodowych, rewolucyjnych, polityczno-społecznych. Jak zauważyła Ewa Kabat<sup>12</sup>: „Autorami jej byli anonimowi twórcy – robotnicy, którzy tworzyli własne teksty, bądź adaptowali już znane i sprawdzone, nadając im koloryt lokalny, czasami twórcami byli poeci związani ze środowiskiem robotniczym”<sup>13</sup>.

To ujęcie obejmuje repertuar pieśni, których anonimowość lub rzadko uznane autorstwo ograniczone jest do kręgu twórców przynależących do kultury robotniczej. Tymczasem repertuar był znacznie szerszy, ponieważ wchodząca w skład robotniczego folkloru piosenka wielkomięjska była również zjawiskiem synkretycznym. Według Janusza Dunina nie da się jej oddzielić od pieśni dewocyjnych, odpustowych, dziadowsko-jarmarcznych i ludowych, właściwych dla kultury chłopskiej, jak i od piosenek patriotyczno-politycznych, w tym rewolucyjnych, powielanych w agitacyjnych drukach przez ugrupowania polityczne. Folklor wielkomięjski adaptował także przeróbki kupletów, piosenki wodewilowe, operetkowe i szlagiery. Dunin podkreśla ponadto jego „przedmiejski” charakter, ponieważ docierał do burżuazyjnego centrum miasta raczej z jego peryferii<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> R. Sulima, *Ludowość a świadomość współczesna*, „Regiony” 1978, nr 1, s. 18.

<sup>10</sup> J. Dunin, *Druk wielkomięjski i folklor*, „Media. Kultura. Społeczeństwo” 2008, nr 1(3), s. 13.

<sup>11</sup> R. Sulima, *Folklor i literatura...*, s. 7.

<sup>12</sup> Obecnie prof. dr hab. Ewa Nowina-Sroczyńska.

<sup>13</sup> E. Kabat, *Słowo wstępne*, [w:] *Folklor robotniczej Łodzi. Pokłosie konkursu*, red. B. Kopczyńska-Jaworska, J. Kucharska, J.P. Dekowski, Wrocław 1976, s. 144.

<sup>14</sup> J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, „Prace Polonistyczne” 1966, seria 22, s. 143.

Podobne rozpoznania poczynił Władysław Lech Karwacki, dla którego pochodzenie pieśni robotniczych i wielkomijskich jest często trudniejsze do ustalenia, niż w przypadku pieśni ludowych, powstałych w zamkniętym kręgu chłopskiej społeczności, dlatego folklorysty z początku XIX w. napotykali na istotne trudności w określeniu cech samorodnej pieśni ludowej. Do zbiorów i repertuaru pieśni ludowych przenikały wątki charakterystyczne dla pieśni mieszczańskiej i drobnoszlacheckiej, zapisywane przez zbieraczy, etnografów i folklorystów, dzięki ustnym przekazom chłopów i wykonaniu utworów żywych w ustnej tradycji. Jak zatem można było ocenić autentyczność pieśni ludowej, a cóż dopiero pieśni robotniczej? Jak stwierdził Karwacki, pieśń robotnicza była związana „z narodzinami cywilizacji miejskiej i kultury masowej. Wpływ na nią miały operetka, wodewil, gramofony, radio i film. Samorodna, często nieporadna i naiwna piosenka robotnicza przeplata się z literacką produkcją inteligentów, piszących pieśni rewolucyjne czy buntownicze dla robotników. W znacznym stopniu znane były w tym środowisku pieśni z literackim tekstem o wartościach artystycznych”<sup>15</sup>.

Rozpoznanie Karwackiego potwierdza w dużym stopniu materiał zebrany jako pokłosie konkursu „Folklor robotniczej Łodzi” ogłoszonego w 1972 r. Jak napisali we wstępie do publikacji organizatorzy, związanego z robotniczą Łodzią powojennego folkloru muzycznego nie należy traktować jako eklektycznego zbioru tradycyjnych chłopskich treści przynależnych do obrzędów, zwyczajów, pieśni itp., ponieważ:

spotykamy tu infiltrację elementów z ówczesnej kultury masowej. Wyrażają się one adaptacją modnych szlagierów, używaniem na weselach strojów zapożyczonych z warstw miejskich i inteligentkich. Jednak niezależnie od warstwy wiejskiej i miejskiej znajduje się tu warstwa czysto robotniczego folkloru, zrodzonego i powstałego właśnie w tym konkretnym środowisku<sup>16</sup>.

Faktem jest, że pięć dekad temu, gdy kultura robotnicza przechowywała jeszcze treści własnego autentycznego folkloru, nie powstał żaden interdyscyplinarny zespół, który mógłby wypracować spójną metodologię. Karwacki odnotował podstawowy problem braku szerszych badań, co ograniczało możliwość gromadzenia i interpretacji folkloru robotniczej Łodzi. Wskazał przykłady konkretnych pieśni i zastosowanych

<sup>15</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym (Z dziejów kultury i obyczajów klasy robotniczej)*, [w:] *Polska klasa robotnicza. Studia historyczne*, t. V, red. S. Kalabiński, Warszawa 1973, s. 108. Formułując swój pogląd na temat genezy piosenki ludowej i robotniczej w innej publikacji, Karwacki powołuje się na Jana St. Bystronia i Zygmunta Glogera: „Jan St. Bystron, analizując piosenkę ludową, ustalił jej filiację z piosenką szlachecką, żołnierską, literacką itp. Gloger już w XIX w. zwrócił uwagę, że w piosence ludowej mówi się o kontuszach, futrach sobolowych, adamaszkach, perłach i złotych pierścieniach, a więc przedmiotach, których chłopci nie mieli i nie znali. Lud bowiem śpiewał wiele piosenek, które – szczególnie w XVII w. – przeszły z kultury szlacheckiej. Piosenki te w mało zmienionej formie, bądź ich zasadnicze wątki, przeniesione zostały przez chłopów do miasta i przedostały się do kultury robotniczej”. L. Karwacki, *Kultura i obyczaje robotników*, [w:] *Polska klasa robotnicza. Zarys dziejów*. T. I, cz. I. *Od przełomu XVIII i XIX w. do 1880 r.*, red. S. Kalabiński, Warszawa 1974, s. 779–780.

<sup>16</sup> *Folklor robotniczej Łodzi...*, s. 7.

do nich praktyk badawczych, wywołujących w jego mniemaniu epistemologiczną konsternację<sup>17</sup>. Jako historyk skupiony na źródłach, zaprezentował w swoich badaniach i artykułach poświęconych kulturze robotniczej, a zwłaszcza piosence, dość szerokie antropologiczne spojrzenie, gdyby porównać jego podejście z obowiązującym w etnografii i folklorystyce lat 70. XX w.

Karwackiemu także dzisiejsze interdyscyplinarne podejście do robotniczego folkloru zawdzięcza generalne założenie, zgodnie z którym przemiany w repertuarze pieśniowym pozwalają zaobserwować poziom awansu kulturalnego robotników. Związane z nim aspiracje rosły także pod wpływem utworów przyswajanych z literackich i artystycznych kabaretów<sup>18</sup>. Dlatego też można postrzegać repertuar pieśniowy robotników jako w miarę bogaty, wbrew praktykowanej w antologii *Folklor robotniczej Łodzi* metodzie selekcji piosenek ograniczającej się do „ludoznawczego” elementu kultury robotniczej. Aczkolwiek, jak zauważył Karwacki:

Stan badań nie upoważnia też do autoryzowanych stwierdzeń na temat zasięgu recepcji piosenek. Nie możemy przesądzać, czy silniejszy rezonans społeczny miała napisana przez żarliwego działacza, wprawdzie radykalna w treści, ale ogólnikowa i pełna frazesów piosenka krytykująca rządy sanacji, czy pośrednio potępiająca te rządy wstrząsająca ballada o samobójstwie chorej na gruźlicę robotnicy lub kołysanka o nędzy dziecka bezrobotnego, napisana przez nieznanego śpiewaka ulicznego. Z większą znajomością, chociaż stylistycznie nieporadnie, opisywali swoje stany psychiczne sami bezrobotni niż wyręczający ich nieraz inteligenci partyjni, którzy uzbrojeni w wiedzę teoretyczną wiedzieli lepiej, co powinien przeżywać człowiek głodny i pozbawiony pracy<sup>19</sup>.

To ważne rozpoznanie wymagające wzmoczonej czujności i nowych metod badań folkloru robotniczej Łodzi. Jego powojenna odłona, doceniona z ideologicznych pobudek

<sup>17</sup> Szczegółnej krytyce poddał Karwacki opracowanie organizatorów konkursu „Folklor robotniczej Łodzi”: „Zainteresowanie piosenką przez przedstawicieli kilku dyscyplin naukowych (historyków literatury, etnografów, historyków), bez koordynacji badań, wprowadza nie tyle zamęt w teoriach i terminach, ale sprzyja także zbyt pochopnie formułowanym definicjom, które nie wynikają z bliższego poznania tego ogromnego materiału tekstowego, lecz są rezultatem dowolnych raczej spekulacji. W wyniku takiej sytuacji przed historykiem zajmującym się kulturą klasy robotniczej stoi dylemat: dlaczego np. piosenka o charakterze rewolucyjnym napisana przez robotnika zaliczana jest do poezji proletariackiej, natomiast o miłości do folkloru robotniczego? Stosownie też do tych podziałów jeden wiersz znajduje się w antologiach literackich, a drugi w zbiorach folklorystycznych. Podział ten implikuje dalszą klasyfikację. Historycy literatury usiłują zastosować klasyfikację gatunkową, chociaż – jak wykazała praktyka – niewiele pieśni można było zaliczyć do ballad, a z pozostałymi nie bardzo wiadomo, co zrobić. Etnografowie, którzy zbyt przesadnie wszystkich korzeni kultury robotniczej doszukują się w kulturze ludowej, znajdują się pod silnym jeszcze wpływem ustaleń Oskara Kolberga. Mamy więc podział na ballady, pieśni weselne (obrzędowe), piosenki dziecięce itp., a pieśni biesiadne w folklorze robotniczym zostały zamienione na piosenki »o zabawie przy kieliszku«. Idąc tym śladem, możemy osiągnąć efekty zgoła nieoczekiwane, ponieważ popularną kiedyś piosenkę *Pojedziemy na łów, towarzyszu mój*. . . można będzie zakwalifikować jako »robotniczą piosenkę myśliwską«”. W.L. Karwacki, *Żywoć robotnika w pieśni*, [w:] *Polska klasa robotnicza. Studia historyczne*, t. VIII, Warszawa 1978, s. 292.

<sup>18</sup> Tamże, s. 299.

<sup>19</sup> Tamże, s. 306–307.

w warunkach realnego socjalizmu, prezentowana była i aktualizowana przede wszystkim przez miejskich muzykantów tworzących kapele. Natomiast pierwotnie muzykę miejską i wiejską wykonywali wędrowni dziadowie lirnicy i taka konstatacja wymaga, by dobrze przyjrzeć się źródłom pochodzenia folkloru miejskiego. Dziadowie, wędrujący po wsiach i zebrzący po miastach pod kościołami i na odpustach, byli pierwszym nośnikiem pieśniewego synkretyzmu. Zanim pojawiły się wydawnictwa brukowe i druki ulotne ze zbiorami pieśni, wędrowny dziad spełniał rolę wykonawcy i depozytariusza twórczości całkowicie anonimowej, dobra wspólnego przekazywanego ustnie w międzypokoleniowej transmisji i swobodnym uczestnictwie, bez podziału na widza czy aktora, twórcę czy konsumenta<sup>20</sup>, formę pieśni czy jej wariant.

W fundamentalnej i podsumowującej dekadzie badań nad pieśniami dziadowskimi książce *Dziady. Rzecz o wędrownych dziadach i ich pieśniach*, Piotr Grochowski sformułował generalny pogląd na temat ich repertuaru:

[...] pieśń dziadowska jest pojęciem umownym i pomocniczym, któremu nie sposób nadać statusu gatunkowego. Dziadowie nie posiadali tak naprawdę własnego zasobu pieśni, które byłyby wykonywane wyłącznie czy też choćby głównie przez nich. Włączali do swojego repertuaru teksty z różnych źródeł, a jednocześnie przekazywali je dalej i popularyzowali, przez co trafiały często do ustnej tradycji wiejskiej. Należałoby zatem stwierdzić, że analizowane przez nas utwory jedynie bywały pieśniami dziadowskimi, jednocześnie przynależąc do innych kategorii. Sytuacja taka w jakimś stopniu tłumaczy różnorodny sposób klasyfikowania tych samych pieśni w poszczególnych zbiorach folklorystycznych, a nawet w kolejnych tomach *Ludu* Oskara Kolberga<sup>21</sup>.

Wykonawca nie jawił się zatem jako twórca, lecz pośrednik przekazujący wspólną i anonimową kulturę. Jednak ten „tradycyjny” przekaz nie zawsze był anonimowy. W przypadku folkloru miejskiego bez problemu w wielu przypadkach udało się ustalić autorstwo. Podobnie jak udało się wyodrębnić charakterystyczne cechy pieśni wielkomiejskiej i robotniczej: narracyjność, aktualność zdarzenia, niecodzienność i sensacyjność tematu, a także treści, na które składały się wydarzenia polityczne, militarne, społeczno-obyczajowo-kryminalne, a nawet klęski żywiołowe<sup>22</sup>.

Również wielokontekstowość pieśni robotniczej odpowiada różnorodności wielkomiejskiego życia i jego intensywności.

<sup>20</sup> A. Jackowski, *Pojęcie twórcy ludowego*, „Lud” 1980, nr 64, s. 5, za: E. Grygier, *Rozwój fonografii i procesy globalizacyjne a repertuar i wydawnictwa płytowe muzyków ulicy*, „Muzyka” 2020, nr 3, s. 104. Jak zauważył Władysław Lech Karwacki: „Piosenka miejska w poważnym stopniu korzystała ze skarbniicy folkloru wiejskiego. [...] Przybywający do miast chłopci przynosili ze sobą piosenki śpiewane w rodzinnej wiosce i najbliższej okolicy. Ponieważ wiele wspólnych piosenek zanotował Kolberg dla wszystkich polskich ziem etnicznych, można się domyślać, że były powszechnie znane we wszystkich skupiskach robotniczych rozwijających się miast i ośrodków przemysłowych”. W.L. Karwacki, *Kultura i obyczaje robotników*, s. 779.

<sup>21</sup> P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2010, s. 210.

<sup>22</sup> E. Grygier, *Rozwój fonografii...*, s. 109.

### 3. Źródła

Łódzka badaczka folkloru Violetta Krawczyk-Wasilewska zidentyfikowała „ludowe” źródła pieśni robotniczej i opisała je w szerszym kontekście niejednorodnego regionu kulturowego, jakim jest ziemia łódzka. Jest to historyczny obszar skupiający od pierwszego ćwierćwiecza XIX w. miasta funkcjonujące jako założenie urbanistyczne okręgu przemysłowego. Powstawał on i oddziaływał na subregiony (dawne województwa) łęczycki, sieradzki, ziemi wieluńskiej i po części rawski. Centrum metropolitarne i industrialne okręgu stanowiła Łódź. W XIX w. tylko niewielka ilość przekazów etnograficznych dotyczących dzisiejszych terenów województwa łódzkiego, a więc pieśni, podań, bajek, przysłów itp., znalazła się w zbiorach gromadzonych przez badaczy<sup>23</sup>. Jako jedną z pierwszych publikacji prezentujących łódzki folklor wymienić można dopiero artykuł Haliny Brynerówny *Pieśni łódzkich pracowników*, który ukazał się w 1934 r. na łamach „Ludu”. To zbiór 37 pieśni pozyskanych od służących i robotnic fabrycznych. Jak stwierdziła Krawczyk-Wasilewska, w przeważającej mierze jest to materiał zawierający „niekształcone” wiejskie pieśni, które opublikowano bez szerszego i naukowego komentarza. Tuż po wojnie pojawiły się pozycje Eugeniusza Ajnenkiela. Ich przedmiotem stała się pieśń rewolucyjna, jako ważny wyznacznik samoświadomości klasowej łódzkich robotników. Z lat 50. pochodzi natomiast szereg pozycji tzw. popularnych, prezentujących wątki i motywy folklorystyczne, nieopatrzone jednak naukowym komentarzem ani nieopartych o źródłową dokumentację. Krawczyk-Wasilewska wymienia jedną tylko publikację powstałą dzięki rzetelnym studiom – książkę Janusza Dunina *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej*<sup>24</sup>, poświęconą humorowi i satyrze w Łodzi. Spod pióra tegoż autora wyszedł niezwykle istotny, jeśli chodzi o źródła, naukowy artykuł *O piosence z robotniczego miasta*. W następnych dekadach listę badaczy można poszerzyć o historyków, muzykologów, etnografów i folklorystów. Krawczyk-Wasilewska skrzętnie odnotowała wszystkie pozycje bibliograficzne, które także współcześnie stanowią jedyny zasób wiedzy o pieśni robotniczej jako gatunku folkloru miejskiego.

Dostrzeżenie rozleglejszej funkcji piosenki w kulturze robotniczej, jak zaproponował Władysław Karwacki, to zarazem usystematyzowanie materiału pieśniowego docierającego do środowiska robotniczego i jego przekształceń wewnątrz kultury ro-

<sup>23</sup> Zob.: O. Kolberg, *Dzieła wszystkie* [reedycja], Wrocław (1961–): t. 22 (Łęczyckie), t. 21 (Radomskie II), t. 25 (Mazowsze II), t. 46 (Kaliskie i Sieradzkie); J. Grajnert, *Podarunek dla ludu naszego. Podania, powiastki, pieśni i bajki. Książeczka I* [Warszawa 1862], *Książeczka II* [Warszawa 1863]; tenże, *Legends, powiastki i pieśni*, Warszawa 1893; tenże, *Zapiski etnograficzne z okolic Wielunia i Radomska*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej”, t. 4; tenże, *Notatki o wsi Topoli (powiat łęczycki, gubernia kaliska)*, „Lud”, t. 17; S. Adalberg, *Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*, Warszawa 1889–1894; M. Rawita-Witanowski, *Podania o śpiącym wojsku*, „Lud”, t. 9; tenże, *Z rodzinnej niwy*, „Wisła”, t. 7; tenże, *Monografia Łęczycy*, Kraków 1898; tenże, *Wspomnienia o starym Piotrkowie Trybunalskim*, Piotrków 1910; J. Szaniawski, *O dawnym województwie Sieradzkim*, „Biblioteka Warszawska”, 1851; I. Piątkowska, *Zamek sieradzki w historii i powieści ludowej*, „Lud”, t. 7; taż, *W sprawie piosenek i zabaw dziecięcych*, „Lud”, t. 8; taż, *Z życia ludu wiejskiego w ziemi sieradzkiej*, „Wisła”, t. 3; taż, *Cztery bajki z okolic Sieradza*, „Wisła”, t. 17.

<sup>24</sup> Pierwsze wydanie ukazało się w Wydawnictwie Łódzkim w 1966 r.

botniczej oraz sposobów, w jaki był układany, „towarzysząc życiu i zarazem to życie dokumentując”<sup>25</sup>.

Niewątpliwie solidną wiedzę na temat źródeł piosenki robotniczej przynosi praca Dunina poświęcona wydawnictwom i wszelkiego rodzaju drukom zawierającym zbiory pieśni robotniczych. Podaje on w wątpliwość pogląd o jednoznacznym pochodzeniu pieśni robotniczych z folkloru chłopskiego, który przybył do Łodzi wraz z wiejską ludnością. Jak stwierdził Dunin:

już wcześniej to, co opowiadano sobie, o czym mówiono i śpiewano, również w środowiskach niewykształconych, w znacznej mierze miało swe źródła w różnych publikacjach docierających do tych środowisk. [...] Kiedy w drugiej połowie XIX wieku zwiększyła się w klasach służebnych liczba umiejących czytać, powstał ruch wydawniczy nastawiony na ubożego duszą i kiesią odbiorcę, publikowano różne opowiesci o cudach, dziwnych zdarzeniach, małe publikacje dla ludu miast. [...] Jednym z największych ośrodków produkcji i konsumpcji publikacji tandetnych stała się Łódź<sup>26</sup>.

Dunin, uznany bibliofil, zbierał „łodziana”. Pomimo złego stanu zachowania ocalała spora ich ilość, choć nierzadko w pojedynczych egzemplarzach. Doniosłość tych wydawnictw należy docenić w kontekście niskiego wykształcenia robotników (spis z 1897 r., przytaczany przez Karwackiego, odnotowuje wśród mężczyzn w Łodzi 55% analfabetów, a wśród kobiet 66%). Inaczej niż w przypadku burżuazji, drobnomieszczaństwa i mniejszości narodowych, w XIX w. kontakt robotników z literaturą i piśmiennictwem był raczej nikły. Jak zauważył Karwacki: „Dla analfabetów [...] piosenka była podstawowym źródłem przekazu nie tylko tekstów literackich, lecz także określonych treści i idei. Przez długi okres piosenka była najpowszechniejszą i najbardziej dostępną rozrywką proletariatu, jego elementarzem i jego literaturą, zaspokajającą podstawowe artystyczne i duchowe potrzeby”<sup>27</sup>.

Pierwszym odbiorcą publikacji i druków ulotnych było drobnomieszczaństwo, ale już pod koniec tego wieku kolportaż i produkcja stały się masowe. Pierwsze druki, zawierające opisy cudów, senniki, wiersze religijne i pieśni odpustowe, zaczęły się pojawiać w XIX stuleciu, ale wysyp tego typu publikacji nastąpił na początku wieku XX<sup>28</sup>. W miastach publikacje utworów przeznaczonych do śpiewania tworzyły nową formę folkloru, który wypierał ten archaiczny, towarzyszący ludności wiejskiej migrującej do miast. Wiejskość stała się obiektem kpin. Wchodzące w skład miejskiego folkloru zbiory tekstów – szlagierów, kupletów wykonywanych na robotniczych majówkach, przyjęciach imieninowych i zabawach, a także zbiory wzorów życzeń, toastów, anegdota, deklamacji, monologów, sztuczek magicznych, gier towarzyskich, np. flirtów – zyskały popularność w środowisku robotniczym. Ich kolportaż odbywał się na ulicach i jarmarkach, a treść była niejednolita i zróżnicowana. Ten rodzaj ulotnych druków rozprowadzali niektórzy

<sup>25</sup> W.L. Karwacki, *Żywot robotnika w pieśni*, s. 293.

<sup>26</sup> J. Dunin, *Druk wielkomięjski i folklor*, s. 12.

<sup>27</sup> W.L. Karwacki, *Kultura i obyczaje robotników*, s. 779.

<sup>28</sup> J. Dunin, *Druk wielkomięjski i folklor*, s. 13–14.

wyspecjalizowani wydawcy i księgarze, w Łodzi firmy Adolfa Słomnickiego i I.Ch. Franka<sup>29</sup>. Jak zauważył Dunin:

Kilkadziesiąt dostępnych obecnie druczków można potraktować jako reprezentacje znacznie większej grupy publikacji niezachowanych lub dotychczas nieodszukanych. Znane są opisy niektórych wydań, których egzemplarze są obecnie niedostępne. Na terenie Łodzi były również rozprowadzane publikacje przywożone z innych terenów, zaś piosenki łódzkie wędrowały po całej Polsce. (Korzystałem z trzydziestu zbiorów piosenek wydanych w Łodzi i okolicy, z własnych zbiorów, poza tym udało się odszukać parę pozycji w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Łodzi, Bibl. im. L. Waryńskiego w Łodzi, Bibliotece Uniw. Warszawskiego i Bibl. Narodowej)<sup>30</sup>.

Niejednorodność wynikała z pomieszania pieśni popularnych, przebojów z tekstami rozmaitego pochodzenia, jak okolicznościowe utwory autorstwa przygodnych łódzkich twórców: Walentego Kotarskiego, Jana Lidke i Stanisława Rudnickiego. Układem tekstów nie rządziły cele ideologiczne związane ze stratyfikacją społeczną czy walką klas, lecz merkantylne, i z takich właśnie powodów inspiracją do powstania piosenek było trudne życie robotników. Wspomniani autorzy wywodzili się ze środowiska robotniczego. Kryzysy, bezrobocie, wypadki w fabrykach, zabawy na Zdrowiu, bal u maglarki na Bałutach, typy spod ciemnej gwiazdy, tragiczne miłości – o tym śpiewano piosenki<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Dunin w następujący sposób scharakteryzował ofertę tej firmy: „Jak można sądzić z reklam [...] miała bardzo wyraźny profil, polecała wszelkie książki ludowe, senniki, wyrocznie przyszłości, monologi, flirty salonowe itp. Zaś na wielkiej wyprzedży sensacyjnych powieści i romansów oferowała czytelnikom takie publikacje, jak: *Tajemnica kata*, *Hrabina żebraczka*, *Jaskinia Leichweisa*. Z liczniejszych zapewne zbiorów piosenek wydanych przez tę firmę udało się obecnie odszukać pięć tytułów. (Tytuły zbiorów wydanych przez Franka: 1. *Pij, pij, chłopcze mój, pij*, 2. *Kocham cię, Pij chłopcze mój, pij*. ser. II, 1929, 3. *Zgaś lampę!...*, *Na zgon Valentino*, 4. *Trędowata, Liliowy Negr*, 5. *Titine. Java. Para gniadych*). Wszystkie one są 16-stronicowymi broszurkami w formacie 16°. Wypełnia je mieszanka, na którą składają się teksty przebojów (jak np. *Titine*), parodii i piosenek kabaretowych (jak np. *Przygoda pana Moryca* lub *Ten Bubek wypił dziś – śpiewane na melodię *Ta mała piła dziś i jest ustawiona**). Dalej znajdujemy tu próbki twórczości domorosłych poetów. Ciekawym przyczynkiem do historii literackiego motywu może być charakterystyczny utwór, który dwukrotnie pojawiał się w zbiorach piosenek wydanych przez firmę Franka i był prawdopodobnie szerzej znany. Jest to śpiewana wersja słynnej powieści Heleny Mniszek. Nie trzeba chyba dodawać, że utwór ten nie był zamierzony jako parodia”. J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 151–153.

<sup>30</sup> Tamże, s. 143. Dawna Biblioteka im. L. Waryńskiego to obecnie Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Marszałka Józefa Piłsudskiego.

<sup>31</sup> Dunin opisuje własne bibliofilskie doświadczenia związane ze zbiorami piosenek robotniczych. Materiał badawczy gromadził podobnie, jak czyni to etnograf: „Później udało mi się nie tylko znacznie pomnożyć zbiór druczków ulotnych produkowanych przez kolporterów, ale również uzyskać szereg interesujących materiałów od jednego z nich [Walentego Kotarskiego], który z zawodu był dekarzem, ale całkowicie poświęcił się publikowaniu i kolportowaniu piosenek. Wiadomości o tym procederze udzielił [...] inny łódzki pieśniarz, Stanisław Rudnicki, z zawodu pracownik gastronomii, który również zawodowo zajmował się pieśniarstwem, przed wojną współpracował z Kotarskim, sam również układał niektóre teksty. Jeszcze w lipcu 1945 r. Kotarski i Rudnicki założyli spółkę „Harfa”, której celem było publikowanie piosenek okolicznościowych i broszur. Pieśniarstwo, jako gałąź prywatnego edytorstwa, istniała do 1948 r., po tej dacie pojawiły się jedynie sporadyczne próby sprzedaży tekstów przebojów powielanych w sposób nielegalny”. J. Dunin, *Druk wielkomijski i folklor*, s. 17.

Jako okres prosperity dla owych wydawnictw Dunin wskazuje lata 30. Ulica lub rynek były miejscami rozprowadzania druków. Kapela stosowała praktykę handlową – wykonywano piosenkę, która gromadziła słuchaczy. Gdy zebrała się dostateczna ich liczba, tzw. „siatka”, rozpoczynano akcję sprzedaży. Głos zabierał „reklamiarz”, zachęcał do kupna zbiorku, wymieniał tytuły zawartych w nim piosenek. Zazwyczaj stronicowy druczek kosztował 10 groszy, kupno trzech oznaczało, że trzeci był darmowy, a większość klientów korzystała z tej promocji wysupłując 20 groszy. Jeśli sprzedaży nie towarzyszył zespół, reklamiarz zachwalał swój towar jak przekupka, wykrzykując tytuły piosenek. Przy kosztach własnych druku wynoszących 2 grosze na komplecie trzech druczków zarabiano 200%. Na swojej pieśni *Zbrodnia Zajdłowej (W batuckiej cichej dzielnicy)* Walenty Kotarski, pieśniarz, muzykant, wydawca i promotor, mógł całkiem nieźle zarobić, zważywszy pierwsze wydanie i wznowienia po 10 tys. egzemplarzy<sup>32</sup>.

Taki druczek, i inne tego rodzaju wydawnictwa, cechowała homogenizacja. Produkowany przez Kotarskiego i Rudnickiego zbiorek zawierał ich teksty własne obok szlagierów autorstwa Tuwima. Odbiorcy tego rodzaju twórczości zwykle nie widzieli różnicy między tekstami Tuwima a utworami autentycznych wielkomiejskich twórców związanych z robotniczą kulturą. Piosenki własnego autorstwa, powstałe w obrębie własnej kultury, nader często uważano za piękniejsze, bliższe życiu robotnika, a zatem ciekawsze i bardziej wzruszające. Duninowi udało się od rodziny Rudnickich pozyskać zdjęcia kapeli w trakcie ulicznego występu towarzyszącego sprzedaży druczków. Są na nim autorzy łódzkiej piosenki ulicznej. Dotrzeć można było zatem nie tylko do egzemplarzy drukowanych piosenek, ale także do dokumentacji fotograficznej ukazującej życie łódzkich muzykantów<sup>33</sup>.

Jeśli uznać Kotarskiego i Rudnickiego za pieśniarzy i muzykantów zawodowych<sup>34</sup>, utrzymujących się z muzykowania i kolportażu zbiorków, należy także wymienić kapele, muzykantów oraz osoby, które potrafiły grać i śpiewać, np. akordeoniści, i osiągać w ten sposób dodatkowe dochody. Ich obecność na majówkach, wieczorkach, uroczystościach i zabawach w gronie rodzinnym polegała często na wykonywaniu repertuaru pozyskanego od ulicznych sprzedawców. Tego rodzaju muzykanci, gdy cieszyli się miernym, grywali na weselach i zarabiali na swoim talencie, aczkolwiek muzykowali przede wszystkim dla przyjemności. W repertuarze, podobnie jak u zawodowych muzykantów, pojawiały się także utwory, tworzone *in situ* w przestrzeni miejskiej i *ad hoc* dostosowane do aktualnych wydarzeń.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Tamże, s. 18.

<sup>34</sup> Dunin precyzuje informacje o takich wykonawcach w innym miejscu: „Wiadomości o zawodowych wykonawcach tych piosenek zachowało się niewiele. Wiemy o istnieniu pieśniarzy podwórzowych, którzy łączyli czasami swój proceder ze sprzedażą tekstów swych piosenek. Nieco więcej śladów pozostało po prowincjonalnych artystach kabaretowych, którzy wydawali zbiorki swych kupletów. Z rozmowy z byłym sprzedawcą piosenek można wnioskować, że ostatnio publiczne śpiewanie i nauczanie piosenek było rzadziej praktykowane, sprzedający po prostu wykrzykiwał atrakcyjne tytuły. Melodie szlagierów były powszechnie znane, przy innych piosenkach często podawano popularną melodię, na którą można było tekst śpiewać”. J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 143–144.

Dla uświadomienia poziomu, ideologii i źródeł piosenki ulicznej możemy posłużyć się przykładem utworu związanego z autentycznym wydarzeniem o politycznych przyczynach – pieśnią o *Męczeńskiej śmierci Władysław Bytomskiej*, przedwojennej działaczki komunistycznej i związkowej zamordowanej przez policję. Za swoją działalność, traktowaną przez władze jako antypaństwowa, była więziona i zastraszana. Zamordowano ją na tyłach cmentarza na Dołach, a ciało podpalono<sup>35</sup>.

Właśnie lokalna twórczość wydaje się najciekawsza przez przywoływane w niej realia, codzienne sprawy, jak i zbrodnie, wypadki w pracy, tragiczne losy robotników. Mimo funkcjonowania szczątkowego prawa autorskiego i zamieszczania stosownych zastrzeżeń na drukach funkcjonujących w oficjalnym obiegu księgarskim, wiele takich piosenek zamieszczano w drukach ulotnych i zbiorach funkcjonujących w obiegu jarmarczno-ulicznym, co powodowało swoistą cyrkulację tekstów<sup>36</sup>.

W tym samym okresie sporą rolę w upowszechnianiu piosenki odgrywały w środowisku robotniczym wydawane zbiorki tekstów kabaretowych. Z najstarszych warto tu wymienić zbiorek L. Ludwikowskiego (Ludwika Halskiego) opublikowany w 1904 r. w Łodzi nakładem S. Mittlera i zawierający najnowsze w owych czasach kuplety. Był to zbiorek z repertuarem złożonym z tekstów różnych autorów, bardzo charakterystycznym dla artysty estradowego z okresu sprzed I wojny światowej, a więc czasu bujnego rozwoju kabaretu. Szczególnie firma Adolfa Słomnickiego, która wydała liczne utwory z repertuaru Bronisławskiego, Bolesławskiego, Mieczysławskiego, Waclawskiego i innych, wyspecjalizowała się w druku takich zbiorów. Nakłady tomików były imponujące: od 1500 do 3000 egz. Choć tego rodzaju literatura miała wpływ także na repertuar robotników, jej rzeczywistym odbiorcą było drobnomieszkaństwo<sup>37</sup>. Jak zauważył Karwacki: „Muze kabaretową poprzedzała muza knajpiana”, sprośna, lubiąca dowcip i żarty<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> J. Dunin, *Druk wielkomięjski i folklor*, s. 19.

<sup>36</sup> Wedle Dunina: „wędrowały z jednego zbioru do innego, przechodziły do tradycji ustnej, aby pojawić się znów w formie pisanej. O wędrowce tekstów niech świadczy następujący przykład: piosenka *Czabak*, zaczynająca się od słów »Raz Czabak z rana w więziennej celi, sen dziwny więźniom opowiada« – drukowana w zbioru *Wolga. Brzózka. Pieśni więzienne* wydane w Warszawie (skład główny W. Klimowicz, Chmielna 62), była zanotowana przez Brynerównę jako piosenka łódzkich śpiewaków podwórzowych. Ten sam *Czabak* był prezentowany ostatnio przez piosenkarza Grzesiuka jako utwór starowarszawski”. J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 145.

<sup>37</sup> Tamże, s. 147–148. Także Władysław Karwacki odnotował wpływ piosenki kabaretowej na repertuar robotników: „Bujny rozkwit kabaretów po 1908 r. przyczynił się do zalewu rynku wydawnictwami piosenek wyłansowanych przez popularnych śpiewaków kabaretowych. W zbiorach tych, jak i w wyspecjalizowanych pismach: »Trubadur Polski« i »Trubadur Warszawski«, pojawiały się niekiedy piosenki posiadające wartość literacką, najczęściej jednak przedrukowywano piosenki z repertuaru drugorzędnych kabaretów i teatryków rewiowych o banalnych treściach. [...] Wyniki konkursu folklorystycznego w Łodzi w 1972 r. potwierdziły fakt przenikania piosenek kabaretowych do repertuaru robotniczego za pośrednictwem owych groszowych i masowo wydawanych zbiorów. Trzeba wyraźnie podkreślić, że propagowały one nie najlepsze wzorce kultury i niezbyt budujące treści. Teksty tych piosenek, zwłaszcza miłosnych, były ckie i banalne, nierzadko nawet wulgarne, roły się od takich oto »wyszukanych« słów i porównań: »ruszał się żądzą szal krwi«, »żądze zdławiał bólu zwał« z »ust szkarłatów« spijano zwykle »wiele słodkich aromatów« i »wypalano całunów stygmaty« etc.” – W.L. Karwacki, *Żywo robotnika w pieśni...*, s. 299–300.

<sup>38</sup> W.L. Karwacki, *Żywo robotnika w pieśni...*, s. 298.

Do tych źródeł należy dodać jeszcze zbiorki pieśni i poezji. Karwacki uzasadnił w następujący sposób ten rodzaj literatury obecnej w domach robotników:

Stanowiły [...] najczęściej jedyną pozycję w domowych bibliotekach robotników. Prasa czy ulotna odezwa ulegały zniszczeniu, książki wypożyczano z bibliotek, natomiast zbiorki poezji i pieśni posiadano zwykle na własność. Ponieważ stałe były pod ręką, można było wielokrotnie do nich powracać, często uczono się tekstów na pamięć, śpiewano je lub czytano w czasie rodzinnych czy towarzyskich zebrań. Ulotka wydawana dla doraźnych celów czy opis wydarzeń w gazecie traciły czasem swoje funkcje poznawcze i ulegały zapomnieniu, natomiast ustne przekazy w formie legend i opowieści oraz wiersze i piosenki żyły w pamięci środowiska dłużej i utrwały jego przeżycia i doświadczenie społeczne, słowem tworzyły jego tradycje. Wśród docierających do tego środowiska zbiorów były także ludowe edycje antologii i wyborów wierszy Mickiewicza, Słowackiego, Konopnickiej, Ujejskiego i in.<sup>39</sup>

Obecność zbiorów w domach robotników potwierdzają również materiały pozyskane w ramach dwóch konkursów folklorystycznych w Łodzi. Stanowią one dowód przenikania piosenek do środowiska robotniczego z ludowych wydawnictw, w których, obok utworów znanych poetów, zamieszczono popularne piosenki. Zapisane i opublikowane w latach trzydziestych przez Brynerównę pieśni z repertuaru łódzkich robotnic potwierdzały występowanie tekstów z zapisu Kolberga i zarazem tekstów nowinkarskich (o aktualnych wydarzeniach), oferowanych w zbiorach prowincjonalnych wydawców<sup>40</sup>.

Pochodzenie piosenek z rozmaitych kontekstów kulturowych, właściwych dla wyższych i niższych warstw (stanów, a później klas) społecznych, dostrzegli także etnografowie, którzy w latach 70. zorganizowali konkurs folkloru robotniczego, ale być może niezbyt intensywnie weryfikowali zebrany materiał<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Tamże, s. 293.

<sup>40</sup> Zob. H. Brynerówna, *Pieśni łódzkich robotnic*, „Lud”, t. XXXIII. 1934/1935, s. 39.

<sup>41</sup> W tym kontekście Karwacki pozwolił sobie na szereg uwag, w których zarzucał etnografom dość kuriozalne uzasadnienia: „Konkurs folkloru robotniczego w 1972 r. wykazał również, że większość zebranych tekstów pochodzi ze zbiorów piosenek popularnych, kabaretowych czy filmowych. Autorzy opracowujący wyniki tego konkursu nie zdołali jednak ustalić tych filiacji. Skłonni doszukiwać się ścisłych zależności folkloru robotniczego od chłopskiego, zastosowali metodę, która wbrew rzeczywistości tezę tę miała potwierdzić. Wiele piosenek, które zachowały nawet wierną zbieżność z tekstem wydrukowanym w zbiorach, zostało opatrzonych przypisem odsyłającym do zbiorów Oskara Kolberga, M. Federowicza czy S. Ligęzy. Tak np. tekst piosenki *Nad Ebru falą*, spopularyzowany przez setki zbiorów (prawie w każdym zbioru wydawanym na Śląsku, w Poznańskim, w Galicji, w Królestwie Polskim i w niepodległej już Polsce) został opatrzony przypisem, że piosenka ta przywędrowała z Białorusi (M. Fedorowicz) lub ze Śląska (S. Ligęza). Wręcz kuriozalnie brzmi przypis do równie spopularyzowanego przez setki zbiorów wiersza B. Chodźki *Staś mi pierścionek przywiózł z jarmarku*, gdzie nie ustalwszy autorstwa, zasugerowano w przypisie, że tekst pochodzi z zapisu Kolberga”. W.L. Karwacki, *Żywoć robotnika w pieśni*, s. 293–294. Ta sama sytuacja dotyczy zbiorów, które wedle Karwackiego powinny być analizowane w szerszym kontekście repertuaru pieśni rewolucyjnych, a nie jako pojedyncze utwory.

Tanie obwoluty zbiorków wyróżniał zwykle intrygujący lub sensacyjny tytuł reklamujący główny szlagier bądź sugerujący zasadniczy temat utworów. Jak stwierdził Karwacki, najbardziej popularne w szerokich masach były kilkugroszowe zbiory piosenek wydawane przez wyspecjalizowane firmy księgarskie. Oto niektóre tytuły: *Zamordowanie apasza przez kochankę*, *Daniel bandyta*, *Niewinnie skazany*, *Tajemnica przystanku tramwajowego*; mające zapewne stanowić zachętę dla panów: *Bez koszulki*, *Piękna panienska*, *figlarne kobiety*, czy sugerujące miłosne wzruszenia: *Niewolnica miłości*, *Dziewczę szczęścia*, *Bywaj dziewczę zdrowe*. Egzotyczne tytuły sugerowały także perturbacje rodem z wyższych sfer: *Markita*, *Carmenista*, w przeciwieństwie do nich życie heroin z przedmieścia lansowały iście proletariackie tytuły: *Czarna Mańka*, *Ruda Julka*, *Mańka Brylant*. Tekst profesjonalisty sąsiadował z grafomanią i tandetą celującą w gusta masowych odbiorców gotowych na przeżycie tanich wzruszeń. Obok siebie znajdowały się piosenki o niewinnie skazanym na powieszenie więźniu, tragedii młodzieńca konającego w szpitalnym łóżku czy też żałobne lamentacje po śmierci siłacza Breitbeta lub opowieść o zawiedzionej, porzuconej kochance. Zainteresowanie odbiorców kierowało się także ku bandyckim i przestępczym międzywojennym legendom Felka Zdankiewicza (warszawski złodziej i morderca Krwawy Feluś) i Białonia (znany bandyta lwowski grasujący po Galicji) lub opowieściom o zbrodniarkach: Zajdlowej i Gorgonowej, czy morderstwach popełnionych przez Paryzenberga. Mniej sensacyjne treści oferowały zbiory piosenek, m.in. o Wandzie i Edwinie, Stachu i Ludwice, cygancie rozmarzonej nad falą Ebru, Stachu wiozącym pierścionek dla ukochanej. Obok tych tekstów można było znaleźć piosenki o doli robotników i nędzy bezrobotnych, nieustannie przedrukowywano balladę o Okrzei<sup>42</sup>.

W przypadku druków ulotnych i zbiorów piosenek mówić można nawet o tygodniowym rytmie wydawniczym, bowiem reagowano jak najszybciej na aktualne potrzeby rynku masowej miejskiej piosenki. W tym kontekście można już mówić o narodzinach kultury popularnej. Pojawienie się gramofonu, radia i filmu, gwałtownie przyspieszyło ekspansję tej kultury we wczesnych latach PRL-u<sup>43</sup>, aż po dzisiejszą jej dominację w późnej nowoczesności.

Synkretyczna miejska i robotnicza piosenka jest dla Karwackiego ważnym, a w niektórych przypadkach nawet niezastąpionym źródłem wiedzy o sytuacji bytowej, formach protestu czy troskach dnia codziennego oraz najistotniejszych stanach emocjonalnych i przeżyciach duchowych.

<sup>42</sup> Tamże, s. 300–301.

<sup>43</sup> Karwacki tak opisał rytm wydawniczy zbiorków: „[...] na wiosnę więc podawano zbiorki piosenek miłosnych i przydatnych do śpiewania na majówkach, w karnawale – teksty umilające zabawy i bale, a w okresie Bożego Narodzenia obowiązkowo – kolędy. Na dzień święta żołnierza wydawano *Śpiewnik żołnierza*. [...] W 1922 r. w ramach serii wydawniczej firma P. Dąbrowskiego wypuściła zbiorek pt. *Pieśni robotnicze* z ośmioma pieśniami, które zwykle ukazywały się w wydawnictwach socjalistycznych (była tam m.in. *Międzynarodówka*, *Czerwony sztandar*, *Na barykadę*). Badając czynniki kształtujące opinię publiczną w Polsce dwudziestolecia międzywojennego, nie sposób pominąć masowej piosenki kolportowanej przez tych wydawców”. Tamże, s. 302.

## 4. Klasyfikacje

### 4.1. Klasyfikacja etnograficzna

Klasyfikacje redukują rzeczywistość, ale bez nich nie da się uporządkować tak różnorodnego materiału pieśniowego. Ewa Kabat we wstępie do publikacji stanowiącej pokłosie konkursu „Folklor robotniczej Łodzi” potwierdziła ogólne rozpoznanie synkretycznego charakteru pieśni robotniczych:

Folklor robotniczy adaptował [...] zarówno pieśni narodowe, ludowe, czy wreszcie modne szlagiery. Owa różnorodność gatunkowa, która wchodzi w skład pojęcia pieśni robotniczej, utrudnia w dużej mierze zdefiniowanie tego terminu. Można zatem bezpiecznie mówić jedynie o pewnych proveniencjach twórczości pieśniarskiej robotników<sup>44</sup>.

Powyższa uwaga jest wystarczającym wstępem do etnograficznej klasyfikacji gatunkowej. Sądzę, że należałoby przyjąć jak najprostszą, antropologiczną definicję pieśni robotniczej. Jest rozmaitej proveniencji, synkretycznej natury, ale stała się śpiewno-słowną formą nadawania znaczeń egzystencji, prezentacją i zbiorową manifestacją światopoglądu oraz stylu życia klasy robotniczej. W erze nowoczesności i industrializacji klasa ta stworzyła własną kulturę z ludowych treści, które przynieśli ze sobą robotnicy, wychodząc z chłopskiej społeczności i przenosząc się do miast. W nowym, zurbanizowanym środowisku asymilowali się i współtworzyli kulturę nowej klasy społecznej, pod wpływem różnych tendencji rodzącej się kultury popularnej, masowej, narodowej, represjonowanej przez zaborców, klasy, która sprzeciwiała się ekonomicznemu wyzyskowi poprzez bunt, strajki i wreszcie wystąpienia rewolucyjne. Folklor robotniczy czerpał repertuar ze wszystkich wskazanych wyżej kontekstów i tworzył własny, lokalny, związany z miejscem. Jako wyraz i fenomen kultury robotniczej ów repertuar był zjawiskiem dynamicznym, wielokształtnym i otwartym na rozmaite wpływy kulturowe, aż do momentu, gdy w ponowoczesnych warunkach zniknęły struktury instytucjonalne, tworzone przy fabrykach przez samych robotników i kultywujące robotnicze tradycje<sup>45</sup>.

Przed sformułowaniem własnej propozycji Ewa Kabat sięgnęła do podziału pieśni robotniczej zaproponowanego przez Violetę Krawczyk-Wasilewską. Pogrupowała ona pieśni na cztery rodzaje, w zależności od kontekstu ich pochodzenia:

1. Pieśni robotników wyrosłe z pieśni chłopskich.
2. Pieśni komponowane przez robotników-poetów (nieprofesjonalistów).

<sup>44</sup> E. Kabat, *Słowo wstępne*, [w:] *Folklor robotniczej Łodzi...*, s. 143.

<sup>45</sup> Tym momentem są lata 90. XX w. w Łodzi i transformacja ustrojowa, która doprowadziła do upadku większości łódzkich fabryk. Tego depozytu kulturowego nie są w stanie przejąć związki zawodowe zaangażowane w obronę praw pracowniczych i polityczną sytuację. Odtąd jakiegokolwiek pozostałości folkloru robotniczego mają charakter dziedzictwa chronionego przez wyspecjalizowane instytucje: muzea, domy kultury, samorząd, sektor pozarządowy w postaci stowarzyszeń i fundacji kultywujących tradycję, jak łódzka Fundacja Po Staremu czy zespoły folklorystyczne: Harnam i Bałucka Kapela Podwórkowa.

3. Pieśni rewolucyjne obcego pochodzenia.

4. Folklorystyczne warianty polskich pieśni znanych kompozytorów i autorów tekstów, stworzone i praktykowane w środowisku robotniczym<sup>46</sup>.

Wedle Kabat materiał pozyskany z konkursu potwierdził tę klasyfikację i jednocześnie ujawnił trudności z jego uporządkowaniem. Dość ogólnikowy podział Krawczyk-Wasilewskiej stanowi podstawę dla bardziej szczegółowych modyfikacji porządkujących zebrany materiał. Przede wszystkim z pieśniami ludowymi identyfikowana jest ballada. Przyjęta przez Jadwigę Jagiełło definicja pozwalająca uznać, że „Ballada jest to utwór pieśniowy, którego tematem jest niezwykle wydarzenie w kręgu spraw rodzinnych, oparte na schemacie wina-kara”, odrzuca spory materiał pieśniowy niespełniający jej wyznaczników gatunkowych. Podobną trudność przy zabiegach porządkowania sprawiła część materiału obejmująca najliczniejsze pieśni tzw. „walczące” (kryterium obejmujące pieśni o wydarzeniach historycznych i ich bohaterach). Z kolei klasyczną definicję ballady spełnia pieśń robotnicza *O Zajdłowej*. Zasygnalizowane problemy stanowiły wystarczający powód, by zrezygnować z podziału gatunkowego na rzecz treściowego, który jest na tyle elastyczny, że potrafi uchwycić synkretyzm pieśni robotniczych. Kabat zaproponowała następujący podział ze względu na tematykę pieśni:

- o uczestnictwie środowiska robotniczego w historii;
- o Łodzi, jej mieszkańcach i obyczajach;
- o zabawie przy kieliszku – w karnawale, na majówkach, imieninach;
- o przeżyciach miłosnych;
- o wspomnieniach z wiejskiej przeszłości<sup>47</sup>.

Pierwszy z wyróżnionych przez Kabat działów pozwala rozumieć pieśń jako swoisty dokument dziejów otwierający wymiar zaangażowania społeczności robotników w walkę o upodmiotowienie. Pieśń jawi się jako manifestacja poglądów, emocji, upodobań i tęsknot, stanowi element i wyraz buntu przeciwko rozmaitym formom opresji, zarówno ekonomicznej w kapitalistycznym systemie, jak i państwowej w ramach cesarstwa rosyjskiego. Ten rodzaj pieśni to, jak określiła Kabat, „uliczny, polityczno-społeczny plakat”<sup>48</sup>. Trudno ustalić autorstwo niektórych utworów. Autorami kilku z nich mogą być robotnicy nieznanymi z imienia i nazwiska. Niektóre teksty stanowią adaptacje z lokalnym sznytem. Część utworów napisali partyjni inteligenci. Jak stwierdziła Kabat, pieśni z tej grupy są „świadectwem nastrojów” klasy robotniczej i „przyczynkiem do kroniki dziejów”. Walory literackie i poetyckie nie są tu pierwszoplanowe, raczej niewysublimowana forma miała spełniać rolę masowego przekazu. W tym sensie pieśń staje się akuszerką narodzin podmiotowości robotników jako klasy społecznej i historycznym dokumentem przemian mentalności. Ten rodzaj pieśni, pozbawiony „elitaryzmu poetyckiego”, posiada wedle Kabat następujące cechy:

<sup>46</sup> Zob. V. Krawczyk, *Tradycyjna pieśń ludowa w folklorze robotniczym Łodzi*, „Literatura Ludowa” 1973, nr 6, s. 17–21.

<sup>47</sup> E. Kabat, *Słowo wstępne*, [w:] *Folklor robotniczej Łodzi...*, s. 144–145.

<sup>48</sup> Tamże, s. 146.

1. „Częste stosowanie powtórzeń, które pozwalają na komunikatywne przedstawienie sytuacji społeczno-ekonomicznej”. W ten sposób pieśń „wchodzi w krew” przez zrytmizowaną frazę, nastraja ciało do działania;

2. „Formę monologową; wiele pieśni – to opowieść prowadzona w pierwszej osobie l. poj., co pozwala na wywołanie efektu bliskości, niejako zakłada współuczestnictwo odbiorcy w tragedii jednostki”. Dzięki pieśni dochodzi do społecznej identyfikacji, jej treść ukazuje wspólnotę losu;

3. „Charakter dialogowy, występujący szczególnie w formach balladowych i balladopodobnych, uplastycznia i ułatwia odbiór treści”, ustanawia jednocześnie rodzaj opowieści przekazującej rozmaite ludzkie doświadczenia;

4. „Specyficzny dobór bohatera, walczącego i romantycznego” – uczestnika autentycznych wydarzeń historycznych, w których brały udział konkretne osoby funkcjonujące w społeczeństwie, również kreowane na bohaterów. „Charakterystycznym zabiegiem przybliżającym ogółowi bohaterów już znanych i akceptowanych jest np. zdrabnianie ich imion (ballada o Stefanie Okrzei). Stają się wtedy ci »wielcy« nie tylko wzorcami osobowymi, ale traktowani są jako współtowarzysze niedoli”. Zatem pieśń zawiera wzorzec osobowy godny upowszechniania i naśladowania;

6. „Sentymentalizm przejawiający się w częstym stosowaniu motywów pożegnań (syn żegna ojca, matka syna), motywów wędrowki, niezrealizowanych miłości itp.; chęć wykazania, że idea walki jest sprawą najważniejszej wagi” – pieśń zawiera zatem emocje, które silnie wiążą się z preferowaną tożsamością klasową i narodową<sup>49</sup>.

Spełniając ten katalog cech, pieśń „walcząca” stała się najbardziej masowym i powszechnym sposobem komunikowania wartości tworzących robotniczy etos.

O obyczajowości robotników, ich stosunku do miasta i mieszkańców, sporo wiedzy przynosi pieśń satyryczna i żartobliwa. Do tej grupy Kabat zaliczyła miejskie szlagiery rozbrzmiewające na łódzkich podwórkach do II wojny światowej, wykonywane przez wędrownych śpiewaków. Z czasem przenikały one do repertuaru robotniczego i zamieszczano je w zbiorach i drukach ulotnych, sprzedawanych na targach i odpustach. Jak stwierdziła Kabat, pieśni te cechuje „realistyczne ujęcie tematu” i „łódzki charakter”, zważywszy na swoiste piękno „poezji dymiących kominów”; to także pieśni o „niedobrej miłości”; o społecznym marginesie: zbirach, chuliganach, złodziejach, oszustach, prostytutkach; wreszcie o nędzy traktowanej przez tych aktorów społecznego spektaklu z „postawą ίσείe dionizyjską”, która ujawniała się w czasie karnawału, majówki, zabawy na rauszu lub w kompletnym upojeniu – a z tym wiąże się pochwała dla cwaniaczków, birbantów i chlejusów, jednak dających sobie radę w życiu<sup>50</sup>.

Podejście etnograficzne wymaga, by poddać także analizie i interpretacji stosunek pieśni miejskiej do wiejskiej. Doszło zatem do wymiany kulturowej, polegającej na ekspansji produktów kultury masowej na wieś wraz z fabrycznymi towarami. Z drugiej strony folklor wiejski przenikał do miast. Te interakcje wywoływały zmiany po obu stronach relacji miasto – wieś, przy czym procesy adaptacyjne w obrębie grup

<sup>49</sup> Tamże, s. 145.

<sup>50</sup> Tamże, s. 146.

ludności wiejskiej, które wyemigrowały do miast, bardziej widocznie i miały wpływ na powstanie jednolitej kulturowo, robotniczej społeczności. Współtworzyli ją ludzie o podobnych lub identycznych doświadczeniach wyzysku i przemocy, zatem łatwiej było im tworzyć wspólnotę, odróżniającą się od innych klas i walczącą o podmiotowość. Pieśni „czysto” ludowe przetrwały we wszelkich świętach wspólnotowych i momentach przejścia w cyklu rocznym i rodzinnym, współtworzyły czas karnawału, świąt, chrzcin, wesel i pogrzebów<sup>51</sup>.

Klasyfikację Kabat można uzupełnić o podział pieśni dokonany wedle kryteriów muzykologicznych. Z zebranego podczas konkursu tego samego materiału Joanna Grzelakówna wyodrębniła następujące typy melodii:

1. Melodie pochodzenia wiejskiego;
2. Melodie pieśni patriotycznych i rewolucyjnych;
3. Melodie polskich i obcych szlagierów;
4. Melodie taneczne o charakterze miejskim;
5. Melodie pochodzenia balladowego;
6. Melodie znanych kolęd;
7. Melodie autorskie<sup>52</sup>.

Biorąc w nawias powyższe kryteria, naczelną funkcją śpiewanej pieśni jest otwieranie przejścia między światem a tekstem, co sprawia, że jej treść staje się żywa jako komunikat lub forma praktyki społecznej o różnym przeznaczeniu.

#### 4.2. Klasyfikacja językoznawcza

Zaproponowana przez Danutę Bieńkowską i Elżbietę Umińską-Tytoń językoznawcza klasyfikacja pozwala na wyodrębnienie repertuaru typowo łódzkiego według występującej w tekstach piosenek toponimii i łodzianizmów. Przy czym dobór tekstów piosenek został dokonany w następujący sposób: ballady podwórkowej, miejskiej piosenki plebejskiej, pieśni robotniczej. Autorki wyodrębniły pole badawcze, stosując prosty podział: „1. Piosenki mające zasięg i charakter ogólnopolski: są to między innymi pieśni patriotyczne, wojskowe, sentymentalne, liryczne, miłosne itd.; 2. Piosenki mające zasięg i charakter lokalny (»typowy« dla danego miasta): wśród nich znajdują się zarówno te będące miejscowymi wariantami tekstów ogólnopolskich (zjawisko przenoszenia piosenek z jednych środowisk miejskich do innych z przystosowaniem do lokalnych realiów było bowiem powszechne) oraz 3. piosenki powstałe w Łodzi”<sup>53</sup>.

Dogodność tej klasyfikacji pozwala sprawnie wyłonić typowo łódzki repertuar, ale pozbawia go jednocześnie rozmaitych kontekstów: od praktyki społecznej polegającej na czasowo-przestrzennym określeniu sytuacji, w których wykonywano pieśni robotnicze, po brak określenia roli, jaką dana pieśń pełniła w repertuarze.

Te braki niweluje klasyfikacja oparta o identyfikację źródeł oraz określenie tematyki pieśni i kontekstów, w jakich były wykonywane.

<sup>51</sup> Tamże.

<sup>52</sup> Tamże, s. 148.

<sup>53</sup> D. Bieńkowska, E. Umińska-Tytoń, *Językowa kreacja miasta...*, s. 45.

### 4.3. Klasyfikacja historyczna

Swoją klasyfikację Władysław Lech Karwacki oparł na wnikliwej analizie źródeł historycznych. Korzystał również z dorobku Janusza Dunina. Obydwaj badacze polegali na kryterium opartym na treści i tematycznym podziale piosenek. Strategię Karwackiego dobrze ujmują jego własne komentarze poczynione w stosunku do klasyfikacji stworzonej przez etnografów. Jak stwierdził Karwacki:

[...] nietrudno jest sporządzić katalog rzeczywiście powszechnie znanych wśród mas piosenek, z których zaledwie kilka znalazło się w materiałach wyżej wymienionych, i to zagubionych w powodzi mało popularnych piosenek dobieranych według niesprecyzowanych założeń metodologicznych. Autorzy opracowujący wyniki konkursu folklorystycznego w Łodzi uznali za stosowne wyodrębnić piosenki „o zabawie przy kieliszku”, „o przeżyciach miłosnych”, „o wspomnieniach wiejskiej przeszłości”. Natomiast nie dostrzegli możliwości wyodrębnienia w repertuarze masowym robotników piosenek o pracy, fabryce, egzystencji robotniczej, walce proletariatu itp. Ponieważ historyków literatury interesuje głównie pieśń rewolucyjna, osiągnęliśmy w sumie zaledwie fragmentaryczną wiedzę o repertuarze pieśniowym robotników oraz niepełną informację o funkcji piosenki w środowisku robotniczym<sup>54</sup>.

Czy sporządzenie katalogu powszechnie znanych wśród łódzkich robotników pieśni jest przedsięwzięciem wystarczającym, jeśli się go wzbogaci o mniej popularną, ale bardziej wnikliwie i szerzej ujętą tematykę, której zbyt wąski zakres wskazał Karwacki w oparciu o kryterium popularności tekstów? Oczywiście możemy znajomość tematyki oprzeć tylko na zachowanych zbiorach i drukach ulotnych, relacjach historycznych, pamiętnikach i innych zapisach, ręcznie pisanych śpiewnikach robotniczych oraz na dokumentacji kontaktów, jakie nawiązał np. Janusz Dunin z rodzinami niektórych muzykantów. Nie dotarłem do nagrań filmowych z okresu międzywojennego; dokumentacja fotograficzna muzykantów na łódzkiej ulicy, np. kataryniarzy, wydaje się skromna. Oprócz pojedynczych fotografii nie natrafiłem na żadne zbiory ani kolekcje fotografii, które ukazywałyby ulicznych muzykantów, śpiewaków i kataryniarzy. Na temat folkloru miejskiego powstało niewiele artykułów. Możemy się wczytać w to, co wydają się „śpiewać” same pieśni, ale w jaki sposób się śpiewają? – bez nagrań nie da się odpowiedzieć na to pytanie w pełni, zwłaszcza że owo „jak” przywołuje także czasoprzestrzenny i społeczny kontekst zaistnienia pieśni w mentalno-materialnym całokształcie, jakim jest ludzkie, śpiewające ciało i towarzysząca mu muzyka. Dlatego wciąż obowiązujące wydaje się kryterium tematyczne.

W oparciu o nie i o źródła Karwacki w trzech przywołanych już tutaj artykułach poświęconych kulturze robotniczej (w tym dwóch w całości poświęconych piosence), zamieszczonych w trzech tomach serii *Polska klasa robotnicza* oraz w książce *Łódź w latach rewolucji 1905–1907*<sup>55</sup>, stworzył własny katalog tematyczny, który wydaje się pojemniejszy, niż wcześniej przywołane klasyfikacje. Można w nim wyodrębnić następujące działy:

<sup>54</sup> W.L. Karwacki, *Żywoć robotnika w pieśni*, s. 293.

<sup>55</sup> W.L. Karwacki, *Łódź w latach rewolucji 1905–1907*, Łódź 1975.

1. Pieśni nawiązujące do tradycji ludowej (także synkretyczne w treści o różnorodnej tematyce);
2. Pieśni o pracy (fabryce, stosunkach w niej, kryzysach i bezrobociu);
3. Pieśni religijne i dewocyjne;
4. Pieśni rewolucyjne, patriotyczne, polityczne, nawiązujące do historii, więzienne, latarniane, czyli szubieniczne (związane z walką o upodmiotowienie klasy robotniczej i kształtujące światopogląd);
5. Pieśni uliczne (związane z Łodzią, nawiązujące do jej topografii, toponimii i obyczajowości, szlagiery z wodewilów i kabaretów);
6. O miłości;
7. O sprawach mniej społecznie istotnych (np. o straży pożarnej).

To podział „z grubsza”, bez pretensji do systematyki, odnoszący się tylko do zawartości i tematyki tekstów. Nietrudno sobie wyobrazić, że repertuar podwórkowego czy ulicznego muzykanta mógł czerpać z kilku działów takiej klasyfikacji: od pieśni o proveniencji dziadowskiej do modnego szlagieru, ulicznej piosenki ukazującej łódzką obyczajowość, wreszcie do pieśni rewolucyjnej czy więziennej.

Karwacki stworzonej przez siebie klasyfikacji nie porządkował w sposób metodyczny, nie stosował punktów we własnym dyskursie. Starał się raczej ująć wszelkie konteksty, w których piosenka robotnicza funkcjonowała i których dotyczyła. Odnotowywał różnice kulturowe między miastami przemysłowymi a Krakowem i Warszawą, pełniącymi funkcję stolic kulturalnych. W miastach przemysłu włókienniczego, szczególnie w Łodzi i w Tomaszowie Mazowieckim, mocno zakorzeniona była piosenka o ludowej proveniencji, zważywszy na pochodzenie ludności robotniczej ze wsi. Natomiast w Warszawie i Krakowie w repertuarze warstw niewykształconych zdecydowanie częściej funkcjonowała piosenka literacka, teatralna i uliczna, która też przenikała do kultury miast przemysłowych, a także na wieś. Karwacki powołał się w tym kontekście na ustalenia Jana Bystronia i odnotowany w zbiorach i zapisach ludoznawców repertuar pieśni, z których wiele zostało zapisanych przez Kolberga, jako występujących również na wielu historycznych polskich ziemiach w chłopskiej kulturze. Migrację tych piosenek umożliwiali wędrowni dziadowie<sup>56</sup>. Ich liminalna pozycja w społecznościach wiejskich, polegająca na kontaktach

<sup>56</sup> W.L. Karwacki, *Kultura i obyczaje robotników*, s. 780. Powołując się na Bystronia, Karwacki konstatawał: „[...] zasadnicze miejsce w repertuarze pieśniowym zajmowały pieśni dziadowskie. Niejedna pieśń mówiła o wydarzeniach historycznych i, jak stwierdza J.St. Bystron, pieśń dziadowska była jedyną strażniczką tradycji narodowych wśród chłopów. W repertuarze pieśni dziadowskich znajdowały się również pieśni satyryczne malujące stosunki społeczne, a nawet śpiewano o Zuzannie w kąpeli i podglądających ją starcach. Przynoszone przez chłopów pieśni zasłyszane od wędrownych żebraków przenikały do przedmieść robotniczych i często długo tam żyły. Wiele pieśni dziadowskich zanotowanych przez Kolberga przed 1870 r., przywędrowało wraz z chłopami do Łodzi, co obserwowano jeszcze w dwudziestolecium międzywojennym. Podobnie jak przed wiejskimi kościołkami, również w miastach żebracy obsiadali kościoły i śpiewali swoje pieśni. Już Kolberg zwrócił, uwagę, że pieśni te wcisnęły się do miast i »prawe do miejskich się liczą«. Potwierdzają to jego zapisy pieśni dziadowskich z Warszawy, Częstochowy, a szczególnie Krakowa. Niejedną pieśń dziadowską zanotowali zbieracze folkloru od dziada, który za młodu był robotnikiem, albo z książeczek do nabożeństwa, w których robotnicy zapisywali słowa tych pieśni”. Tamże, s. 781.

ze sferą *sacrum*, obyciu w świecie (swobodnym podróżowaniu między miastem a wsią) oraz na dostarczaniu o nim wiedzy i nowin, miała istotny wpływ na bogaty i synkretyczny repertuar wykonywanych przez nich pieśni<sup>57</sup>.

Karwacki wskazał także inny ważny kontekst funkcjonowania pieśni robotniczej. Towarzyszyła ona ludziom w pracy, ale zezwalano tylko na śpiewanie pieśni religijnych, praca bowiem musiała być traktowana jak modlitwa. Piosenki o innym charakterze mogły rozpraszać robotników. Dlatego też pieśń buntownicza, rewolucyjna i polityczna z taką siłą rozbrzmiewała na ulicach, zwłaszcza podczas pochodów i społecznych paroksyzmów, a jej geneza sięgała wydarzeń Sejmu Czteroletniego, Targowicy i powstania kościuszkowskiego, adaptowano także na polski grunt francuską piosenkę szubieniczną. Nie odnajdziemy tego rodzaju pieśni w klasyfikacji etnografów, ale jej występowania w folklorze miejskim nie da się pominąć<sup>58</sup>.

Wykorzystując przywołane powyżej propozycje badaczy, można stworzyć bardziej uporządkowaną klasyfikację tematyczną w kontekście relacji:

**PIEŚŃ** (repertuar) – **CZASOPRZESTRZEŃ MIEJSKA** (historyczny kontekst, charakter miejsc, ich znaczenie w układzie urbanistycznym – pieśni śpiewane na podwórkach i ulicach) oraz czasowe ujęcie (święta, strajki i walki uliczne podczas np. Rewolucji 1905 r., majówki, imieniny, zapusty).

## 5. Podział pieśni w kontekście czasoprzestrzennym

Biorąc pod uwagę powyższą relację oraz charakterystykę pieśni robotniczych i wielkomiejskich, proponuję własną klasyfikację opartą na kryterium treści i ich aktualizacji w historycznych czasoprzestrzeniach Łodzi:

- 5.1. Pieśni pamięci o wsi (pochodzenia ludowego);
- 5.2. Pieśni pracy;
- 5.3. Pieśni wiary;
- 5.4. Pieśni walki (o upodmiotowienie w społeczeństwie klasowym);
- 5.5. Ludyczne pieśni masowe (zabawa, rozrywka, sensacja, miłość);
6. Czasoprzestrzenie miejskich pieśni;

<sup>57</sup> Jak zauważył Piotr Grochowski: „wędrowni dziadowie w Polsce w zdecydowanej większości nie posługiwali się żadnymi instrumentami i choć śpiewanie pieśni stanowiło ważny i powszechnie praktykowany element ich działalności, trudno traktować ich w kategoriach profesjonalnych wędrownych muzyków. Istotą ich działalności było z jednej strony pewnego rodzaju pośrednictwo w relacjach ze sferą *sacrum* (przede wszystkim ze zmarłymi). W społecznościach wiejskich funkcjonowali oni głównie jako reprezentanci przodków oraz osoby, których modlitwa jest szczególnie »miła Bogu«, stąd obdarowywano ich żywnością przeznaczaną dla zmarłych i wynagradzano ich nie tyle za śpiewanie pieśni, ile właśnie za odmawianie modlitw. Jednocześnie w XIX-wiecznych opisach etnograficznych nie brakuje świadectw wskazujących na to, iż dziadowie świadomie posługiwali się różnego rodzaju specyficznymi technikami żebrazymi, mającymi na celu wzbudzenie litości, a tym samym skłanianie przechodniów do dawania jałmużny”. P. Grochowski, *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*, Toruń 2016, s. 167–168. Zob. także s. 169–170.

<sup>58</sup> W.L. Karwacki, *Kultura i obyczaje robotników*, s. 786–789.

- 6.1. Pieśni o mieście;
- 6.2. Ulica i plac;
- 6.3. Szyunki;
- 6.4. Podwórka;
- 6.5. Majówki w parkach i na terenach zamiejskich;
- 6.6. Zabawy w mieszkaniach – imieniny;
- 6.7. Robotnicze instytucje śpiewacze;
7. W cieniu techniki.

Powyższa klasyfikacja jest próbą szerszego ujęcia bogactwa pieśni wielkomiejskich i robotniczych jako istotnego, synkretycznego i współformującego podmiotowość proletariatu zjawiska wykraczającego poza ramy folkloru miejskiego w stronę zjawisk kultury popularnej.

### 5.1. Pieśni pamięci o wsi (pochodzenia ludowego)

Afiliacje piosenki robotniczej z wiejskim folklorem, jak zauważył Karwacki, były „różnego typu”. Jeśli zbiory Kolberga potwierdzają bogaty zasób pieśni ludowych funkcjonujący w miastach sprzed ich gwałtownego rozwoju, to popularność melodii i pieśni wiejskich z okresu industrialnej rewolucji i przekształcenia miast w przemysłowe potwierdzają źródła w postaci pamiętników robotniczych, a także prasa. Repertuar identyfikowany ze zbiorami Kolberga z Mazowsza w znacznym stopniu przeniknął do Warszawy, podobnie jak pieśni ludowe z sieradzkiego, łęczyckiego i piotrkowskiego wraz z migracjami chłopskimi przywędrowały do miast przemysłowych, takich jak Łódź, Pabianice czy Tomaszów Mazowiecki. Ci nowi mieszkańcy przynieśli ze sobą pieśni, które można określić jako najstarszy i adaptowany materiał folkloru miejskiego. Jak pokazują statystyki: „W latach 1872–1897 ludność 32 miast w Królestwie Polskim wzrosła o 906 tys., w tym Warszawy o 362 tys., a Łodzi o 265 tys. osób”. Przedmieścia Łodzi, „wiejskie” z natury, i obszary miasta zamieszkiwane przez robotników w znacznym stopniu zachowały tradycje wiejskiego folkloru. Jedna polska gazeta w XIX w. i ledwie wegetujący polski teatr, analfabetyzm robotników to warunki, które odpowiednio konserwowały znacznie dłuższe trwanie pieśni ludowych w Łodzi, w porównaniu do Warszawy czy Krakowa, gdzie silna była warstwa polskiej inteligencji, pośród której piosenka literacka, operetkowa i wodewilowa stanowiła główny repertuar. Przewagę repertuaru wiejskiego w Łodzi potwierdza materiał zebrany przez Halinę Brynerównę w dwudziestolecie międzywojennym, np. popularność wśród robotników pieśni znanych jeszcze z czasów Kolberga<sup>59</sup>. Jak zauważył Karwacki:

Piosenka wiejska docierała do środowiska robotniczego nie tylko przez tradycję ustną. Podtrzymywały ją także tanie wydawnictwa (m in. Glogera), kolportowane w miastach [...]. W centrach przemysłowych Królestwa Polskiego powiązania piosenki robotniczej z chłopską uzewnętrzniły się w różnych formach. [...] Ponieważ miały też wspólną melodię, możemy wnioskować, że stały się one podstawą stworzenia już samorodnej pieśni robotniczej<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 108–109.

<sup>60</sup> Tamże, s. 110. Wędrówkę jednej takiej piosenki prześledził Jan St. Bystron, *Pieśń o zbójniku i jego żonie*, „Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”, t. IV, Kraków 1927, s. 69–85;

Klasycznym przykładem przekształceń folkloru wiejskiego i jego wpływu na powstawanie pieśni robotniczych w Łodzi jest *Ballada o panu Wiśniewskim* zapisana w Łodzi, dzięki relacji służącej, i opublikowana w „Wiśle” w 1900 r. Autor ballady nie jest znany, zatem spełnia ona kryteria przypisywane zwykle anonimowej ludowej balladzie, ale badania tekstu dokonane przez etnografów dowiodły, że początek został zapożyczony z piosenki o panu Cybulskim lub pieśni o odsieczy Wiednia. Natomiast w końcowych zwrotkach opisana jest śmierć matki i ojca z innych piosenek krążących wśród ludu (*Duma o Podolance; O pani, która zabiła pana; O starej kowalce*). Ludowy motyw zabicia ukochanej to kluczowy moment *Ballady o panu Wiśniewskim*, jako robotniczej i miejskiej pieśni stworzonej na kanwie ludowej ballady<sup>61</sup>. Stąd konstatacja Karwackiego:

Ballada o panu Wiśniewskim to już nowa piosenka miejska, ale powstała na podłożu folkloru chłopskiego. Piosenki o wspólnym grobie stanowią ilustrację związków kulturowych piosenki robotniczej z tradycją szlachecką i ludową oraz twórczej adaptacji powszechnego w skali europejskiej wątku<sup>62</sup>.

Twórcy pieśni robotniczych wykorzystywali tradycyjne wątki, ale przekształcali ich treść, formę i melodię. Realia wiejskie zastępowano miejskimi, a fikcyjne wątki usuwano na rzecz konkretnych odniesień i współczesnych wydarzeń. Ludowy wątek dzieciobójczyni jawił się w nowej formie w pieśniach o Gorgonowej czy Zajdlowej, kobiecie, na którą wydano wyrok w łódzkim sądzie w głośnej rozprawie<sup>63</sup>. Innym wątkiem, który przywędrował ze wsi, podobnie popularnym, był niechciany ślub zakochanej dziewczyny z narzuconym jej nieznanym. Ceremonię z ukrycia obserwuje jej ukochany. Inspirację dla tego utworu znaleźć można w zbiorach Kolberga, Glogera, a także innych zbieraczy folkloru. Jako miejską piosenkę odnajdujemy ją w zbiorze I.Ch. Franka, wydawcy literatury jarmarcznej w Łodzi<sup>64</sup>.

## 5.2. Pieśni pracy

Rewolucja przemysłowa pociągnęła za sobą daleko idącą przemianę zwyczajów i warunków pracy. Fabryki, manufaktury i warsztaty zostały przede wszystkim nastawione na zysk, dzięki odpowiedniej organizacji i kontroli produkcji<sup>65</sup>. Jak stwierdził Georg Simmel, gospodarka pieniężna mogła się rozwijać tylko w wielkich miastach, co wiąże się nieodłącznie z panowaniem intelektu jako rozumu liczącego czas i pieniądź<sup>67</sup>. Jedno i drugie łączy dobrze znana metafora.

---

piosenkę tę, jako funkcjonującą w repertuarze łódzkich robotnic, zapisała H. Brynerówna, *Pieśni łódzkich robotnic*, s. 55.

<sup>61</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 111.

<sup>62</sup> Tamże, s. 116.

<sup>63</sup> Tamże, s. 120. Zob. „Głos Robotniczy” 1971, nr z 30 I.

<sup>64</sup> Tamże, s. 121. Zob. *Kochanka księżycy. Życie apasza. Najnowsze piosenki i deklamacje*, Nakład Księgarni I.Ch. Franka, Łódź [b.r.].

<sup>65</sup> A. Szarecki, *Od pieśni masowych do korporacyjnych hymnów. Muzyka, ciało i praca w kontekście transformacji systemów władzy*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2014, nr 2 (82), s. 137.

<sup>66</sup> Georg Simmel stwierdził, że rozum liczący cechuje „całkowita rzeczowość w traktowaniu ludzi i przedmiotów, rzeczowość formalnej sprawiedliwości, której towarzyszy często bezwzględna twardość.

Ambicja, rzetelność i gospodarność to burżuazyjne cnoty, które z robotniczej masy miały uczynić potulnych i karnych pracowników. W angielskich fabrykach należało wystrzegać się krzyczenia, wyzwisk, gwizdania, wszelkich zachowań, które naruszałyby cnotę ciężkiej i pokornej pracy, zabraniano także śpiewu. Pieśni były zbyt niebezpieczne ze względu na buntownicze treści, poza tym marnotrawiono przez nie czas. Zezwalano na pieśni religijne, a później także piosenki korporacyjne, które identyfikowały robotników z przedsiębiorstwem. W przededniu II wojny światowej z fabrycznych głośników, zwłaszcza w USA, popłynęły komercyjne przeboje<sup>67</sup>. Podobne obyczaje mogły panować w łódzkich fabrykach, zapewne restrykcje wobec robotników miały drastyczny charakter, zważywszy jak bardzo śpiewanie pieśni rewolucyjnych było prześladowane przez carat i współpracujących z nim fabrykantów.

Z drugiej strony praca to wartość stanowiąca najważniejszy punkt odniesienia dla organizowania się społeczności proletariackiej. Wykonywana wspólnie jednoczyła i zarazem demokratyzowała wzajemne relacje między robotnikami, była w warunkach kapitalistycznych fundamentem solidarności w walce przeciw wyzyskowi. Jak zauważył Roch Sulima: „ten właśnie aspekt procesu pracy – jako największe niebezpieczeństwo – dostrzegali natychmiast właściciele fabryk, którzy (na co wskazują ubiegłowieczne [tj. XIX-wieczne – P.O.] wypowiedzi robotników) wszelkimi sposobami starali się różnicować proces pracy, [...] materiały, narzędzia i płace”<sup>68</sup>.

Praca to wartość wywierająca przemożny wpływ na życie robotnika, jego rodziny i całej klasy społecznej. Bez niej niemożliwy byłby awans społeczny i kulturalny. Dlatego też stosunek do pracy stanowił wyznacznik etosu robotniczego. Fabryka była miejscem formowania mentalności i składającego się na nią stosunku do spraw społecznych i politycznych. Wspólnota losu była podstawą silnej więzi grupowej. W fabrykach zdobywano kwalifikacje zawodowe i uczono się kultury pracy. Jednostajny ruch maszyn to swoisty rytm wchodzący w linie melodyczne, które oddawały emocje powiązane z wyznawanymi wartościami. Egzystencja poza fabryką w przestrzeni fonicznej miasta była równie zryt-

---

Człowiek kierujący się wyłącznie rozumem obojętny jest na elementy swoiście indywidualne, gdyż rodzą one stosunki i reakcje, których nie da się zgłębić jedynie w oparciu o logiczne rozumowanie. Podobnie zasada pieniężna nie liczy się z wewnętrzną indywidualnością zjawisk. Pieniądz bowiem dotyczy tylko tego, co jest wspólne wszystkim przedmiotom, dotyczy wartości wymiennej, która sprowadza wszelką jakość i swoistość do pytania: ile? Wszelkie stosunki uczuciowe między ludźmi mają za podstawę cechy indywidualne, podczas gdy stosunki oparte na intelekcie posługują się ludźmi tak, jak liczbami, jak elementami samymi w sobie bez znaczenia, interesującymi tylko ze względu na ich obiektywnie ocenianą skuteczność. Tak odnosi się mieszkaniec wielkiego miasta do swoich dostawców, klientów, służących, a często także do ludzi, wobec których ma zobowiązania towarzyskie. W małych kręgach natomiast nieuchronna znajomość indywidualnych cech partnerów prowadzi równie nieuchronnie do uczuciowego zabarwienia wzajemnych stosunków, niezależnego od ich obiektywnej oceny. Istotny z punktu widzenia psychologii stosunków gospodarczych jest tu fakt, że w bardziej prymitywnych stosunkach produkuje się na bezpośrednie zamówienie klienta, tak iż wytwórca i odbiorca znają się wzajemnie”. G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tenże, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 118.

<sup>67</sup> A. Szarecki, *Od pieśni masowych...*, s. 137–138.

<sup>68</sup> R. Sulima, *Folklor i literatura...*, s. 128.

mizowana (natężenie ruchu ulicznego, stukot drewniaków, gdy rano i wieczorem tłumy robotników szły do fabryk i towarzyszył im wahadłowy ruch transportu). Podobnie zrytmizowany był czas funkcjonowania komunikacji, handlu i usług. Cała egzystencja robotnika, jego rodziny i całych społeczności podlegała rozmaitym częstotliwościom rytmu<sup>69</sup>.

Rytm jest somatyczną oznaką egzystencji, jest dźwiękowym kodem pracy i pieśni. Ale jak zauważył Roch Sulima, powołując się na Karola Marksa:

Folklor nie może być utożsamiany z aktem pracy i stanowi – rozbudowany estetycznie – jego plan idealny, „uogólnia on doświadczenia pracy mas ludowych, sprzyja organizacji w procesie pracy i emocjonalnemu, aktywnemu do niej stosunkowi, wykształca estetyczne postrzeganie jej procesów i jej produktów, sprzyja twórczości zgodnej z regułami piękna” (K. Marks). Jest więc folklor nie tylko planem regulującym i sterującym, ale – co chyba ważniejsze – planem nadającym ludzki sens samemu aktowi pracy. Należałoby zatem mówić raczej o historii estetyki folkloru, przede wszystkim ze względu na istotne powinowactwa formalno-treściowe z wysocze sklasyfikowanym folklorem chłopskim, jak i ugruntowaną w kulturze tradycją nazewniczą i badawczą<sup>70</sup>.

W zbiorcach wierszy i piosenek, bez względu na ich autorstwo (poety, działacza politycznego czy anonimowego robotnika) zamieszczano utwory, które miały spełniać funkcje zarówno poznawcze, jak i propagandowe, praca bowiem determinowała wszystkie aspekty życia robotnika, związane z nim emocje i napięcia. Ze sferą pracy związane były rudymen tarne doświadczenia, a jednocześnie stanowiła ona fundament egzystencji. Stąd w zbiorcach pojawiają się piosenki projektujące ukierunkowane przez ideologię (np. socjalistyczną) zorganizowane działanie wykorzystujące siłę emocji, które w przeciwnym razie wywoływałyby spontaniczny i niezorganizowany bunt zdesperowanych i głodnych mas robotniczych. Dwa główne i zantagonizowane ruchy polityczne stworzyły własny repertuar pieśni odpowiednio modelujących świadomość klasową. Socjaliści byli przekonani, że:

rewolucję społeczną należało rozpoczynać od obalenia starych schematów myślowych w pojmowaniu świata i zakorzenionych stereotypów o losie biednego człowieka w zhierarchizowanych społeczeństwach, który w pokorze miał się godzić ze swoją sytuacją. Piosenki o pracy miały właśnie pobudzać refleksje o możliwości kształtowania swojego losu przez samych robotników. [...] wydawcy związani z obozem klerykalnym lub

<sup>69</sup> Dzieci żyły fabrycznym rytmem, zanim wyrosło z nich kolejne pokolenie proletariatu. Fonosferę fabrycznego miasta dziecko potrafiło rozpoznawać od najmłodszych lat. Dlatego też robotniczą piosenkę, podobnie jak inne zjawiska miejskiej fonosfery, należy traktować jako dokument życia społecznego, ale na swoistym metapozioście, ponieważ nie tylko stanowiła przejaw egzystencji zbiorowej i indywidualnej robotników, ale także sferę znaczeń jej przypisywanych w rozmaitych aktach, od refleksji przez formy sprzeciwu-negacji po satyrę. Karwacki przytoczył charakterystyczny fragment wspomnień łódzkiego robotnika Władysława Kosseka: „Gdy miałem 4 czy 5 lat, matka wychodziła z nami często w pole na spacer i tam uczyła rozpoznawać tony syren fabrycznych. Każda syrena wydawała inny dźwięk. Na przykład u Poznańskiego gwizdała po o o o o... u Stillera sti i i i i..., u Buhłego bu u u u u..., u Biedermana bi i i i i..., u Scheiblera sza a a a a...”. *Wspomnienia weteranów rewolucji 1905 i 1917*, red. Z. Spieralski, Łódź 1967, s. 1–2, cyt za: W.L. Karwacki, *Żywot robotnika w pieśni*, s. 307.

<sup>70</sup> R Sulima, *Dokument i literatura*, Warszawa 1980, s. 94.

narodowo-demokratycznym preferowali piosenki głoszące pochwałę pracy jako godziwego sposobu zarabiania na życie, wprawdzie przebiegającego nie w dobrobycie, ale zgodnie z przykazaniami boskimi, a uczciwość i szacunek bliźnich był wystarczającym powodem do zadowolenia z własnego życia. Swoim charakterem piosenki te przypominają utwór Izabelli Czartoryskiej, wielokrotnie przetwarzany, o szczęśliwym chłopku, który jest zadowolony ze swojego życia, ponieważ ekonom chwali go za pracowitość, w polu wszystko mu się dobrze rodzi, proboszcz go lubi, a w domu czeka ładna, gospodarna żona<sup>71</sup>.

W repertuarze istotne miejsce zajęły także pieśni traktujące o trudnym losie robotników, którzy doświadczyli wypadków w pracy bądź bezrobocia. Znane wszystkim realia tworzyły poprzez teksty piosenek emocjonalną więź wyrażającą wspólnotę losu. Motyw nieszczęśliwego wypadku to częsta inspiracja dla twórców wywodzących się z tego środowiska społecznego i tworzących dla masowego odbiorcy swoje pieśni i ballady. Kabarety podejmowały ten temat w duchu czarnej ironii. Piosenka o iście fabrycznym tytule *Motor* z muzyką Kochanowskiego do słów Beka opowiadała o tragicznym wypadku dziewczyny, która „nie żałowała rąk”<sup>72</sup>.

Wedle Karwackiego występowanie tej piosenki w repertuarze robotniczym, choćby jej wersji opracowanej przez B. Końskowolskiego i zaprezentowanej przez jedną z uczestniczek konkursu „Folklor robotniczej Łodzi”, świadczy o zjawisku przenikania piosenek kabaretowych do repertuaru robotników, gdzie odbierane były, po przekształceniach, bardziej jako ballada niż piosenka satyryczna. Ten rodzaj piosenek nie wyraża społecznego buntu i nie stanowi form oporu wobec wyzysku oraz fatalnych warunków pracy, jakie panowały w fabrykach. Ale z drugiej strony pieśni wzbudzają jednak u robotników świadomość krzywdy i wyzysku. Jak zauważył Karwacki:

Bardzo dokładnie można ustalić stan zdrowotny robotników, posługując się oficjalnymi statystykami o zachorowaniach, liczbach zgonów, wyposażeniu służby zdrowia, braku łóżek dla biednych w szpitalach itp., ale nawet najbardziej pesymistyczny obraz ukształtowany na podstawie tych materiałów nie jest w stanie dostarczyć wiedzy o ludzkich tragediach, [...] zarejestrować stanów psychicznych ludzi żyjących w nędzy, ani też odtworzyć motywów postępowania w sytuacjach krytycznych<sup>73</sup>.

Wśród piosenek o tragicznym losie łódzkich robotników szczególne miejsce zajął utwór *Męczeńska śmierć kobiety, która się żywcem spaliła*. Kolportowana w mieście ballada nie tylko opowiadała o realnych warunkach pracy robotników, narażonych na suchoty (gruźlica wyniszcza płuca bohaterki, która już nie może pracować). Ballada nabrała również politycznego kontekstu, ponieważ powstała w czasie, gdy międzywojenna opinia publiczna mierzyła się z szokującym wydarzeniem, jakim było odkrycie przy cmentarzu na

<sup>71</sup> W.L. Karwacki, *Żywot robotnika w pieśni*, s. 311–312.

<sup>72</sup> Tamże, s. 322–324. Zob. także: *Zbiór szlagierów filmowych. Nagrane na płytach Syrena-Rekord*, Nakład „Nova Kantujo”, Łódź [b.r.]; pełny tekst [w:] W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 171–172.

<sup>73</sup> Tamże, s. 320.

Dołach spalonego ciała Władzy Bytomskiej. Kwestię relacji tej piosenki do rzeczywistości społecznej tamtego okresu analizował Janusz Dunin<sup>74</sup>.

W repertuarze pieśni pracy nie można pominąć tych, które o jej braku traktowały. Łódzcy drukarze, przywołani przez Karwackiego, wspominali, że: „Smutna była dola, smutne miał przed sobą widoki na dalszą nawet przyszłość pracownik, kiedy nagle pozbawiony został zajęcia. Leżała przed nim zwykle długa i przykra nad wyraz wędrówka po drukarniach. Pukanie do drzwi pańskich napawało niejednego goryczą poniżenia, goryczą zniechęcenia do fachu i życia niekiedy”<sup>75</sup>.

Większość piosenek o bezrobociu, nędzy i wynikających z tego upokorzeniach powstała w czasach wielkiego kryzysu w dwudziestoleciu międzywojennym. Ich treść wskazuje pośrednio na różne konsekwencje ekonomiczne i społeczno-obyczajowe głodowych lat. Niedostatki materialne znikwały wraz z powrotem koniunktury i należy je wiązać z krótkotrwałymi efektami wielkiego kryzysu. Zapoczątkował on także długotrwałe zmiany w postaci społecznych patologii, zachowań dewiacyjnych i żebractwa, a zatem szereg następstw mających społecznie dysfunkcyjny charakter. Zjawisko gromadnego żebractwa obserwowano wśród robotników łódzkich już w latach 60. (bunt tkaczy) i 80. XIX w. Najgroźniejszym zjawiskiem były niewątpliwie samobójstwa. Ich najbardziej nasilonym okresem okazały się lata wielkiego kryzysu. Tragedia rodziny dotkniętej samobójstwem została przedstawiona w piosence anonimowego twórcy.

Mój ojciec nie mógł dostać roboty,  
ni zapomogi z opieki,  
więc zamiast chleba kupił za złoty  
flaskę karbolu z apteki [...] <sup>76</sup>.

Innym zjawiskiem, zintensyfikowanym przez I wojnę światową i wielki kryzys, była prostytutka. Środowisko robotnicze nie przyjmowało wobec kobiet praktykujących prostytucję postawy opartej na ostracyzmie. Ich sytuacja była doskonale rozumiana. Taki sposób utrzymania piętnowali, jak ich nazwał Karwacki, „syci moralisci”. Robotnicze społeczności nie potępiały tych kobiet, chociaż obowiązywała raczej surowa obyczajowość rodem ze wsi i kanony etyczne wynikające z robotniczego etosu. Istniał pewien margines tolerancji z uwagi na przeróżne sposoby deprawacji robotnic, jakie aparat zarządzający fabryką podejmował wobec młodych kobiet. Prostytucja należała raczej do katalogu krzywd społecznych, za które odpowiadali fabrykanci<sup>77</sup>.

Do podobnego zjawiska w Łodzi, jak w latach wielkiego kryzysu, doszło we wczesnych latach 90. XX w., kiedy w wyniku transformacji upadło wiele fabryk i tysiące robotnic zostały skazane na bezrobocie<sup>78</sup>.

<sup>74</sup> J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 166.

<sup>75</sup> *Pięćciolecie Stowarzyszenia Drukarzy Łódzkich. 1907–1912. Jednodniówka*, Łódź [b.r.], s. 5, cyt. za: W.L. Karwacki, *Żywot robotnika w pieśni*, s. 326.

<sup>76</sup> *Folklor robotniczej Łodzi...*, s. 169–170.

<sup>77</sup> W.L. Karwacki, *Żywot robotnika w pieśni*, s. 334–335.

<sup>78</sup> Wysiadający na Dworcu Fabrycznym w tamtych czasach znany polski seksuolog prof. Lew-Starowicz, odwiedzając rodzinne miasto, nie omieszkiał wyrazić zdumienia z powodu oblegających pobliski

Dwudziestolecie międzywojenne w Łodzi to prawdziwy wysyp piosenek z motywem prostytutki, śpiewanych przez trubadurów i uliczne kapele. Szczególnym uznaniem cieszyła się rozbudowana melodramatyczna fabuła ballady z dramatycznym finałem – samobójstwem. Balladę dodatkowo uatrakcyjniły postacie sutenerów i policjantów. W tych piosenkach sensacyjne wątki mieszały się z gorzką i okrutną prawdą o kobietach, które z głodu i braku pracy uprawiały prostytutkę. Po tego rodzaju ballady chętnie sięgali podwórkowi śpiewacy dobrze zorientowani w masowych gustach. Ballada *Dziewczyzna z ulicy* opowiada o takim losie zakończonym targnięciem się na własne życie<sup>79</sup>.

Do tego rodzaju „kryzysowych” piosenek należą utwory o smutnym dzieciństwie. Ich popularnym w Łodzi autorem, wykonawcą i wydawcą przed II wojną światową był Walenty Kotarski, autor między innymi trawestacji kolędy *Bóg się rodzi*:

Nasz robotnik w nędznej szacie  
Ze swą nędzą walkę stacza,  
Żona z dzieckiem w ciasnej chacie  
Nad swym synkiem tak rozpacza:  
Na com synku cię zrodziła  
Gdy na świecie tak jest podle,  
Nieświadomiem to zrobiła,  
Bo masz nędzę, choć się modłę.  
Głodny płaczesz, ty chcesz chleba,  
Synku ja twój głód współczuję,  
Lecz na chleb pieniędzy nie ma,  
Bo twój tatuś nie pracuje<sup>80</sup>.

### 5.3. Pieśni wiary

Teza Janusza Dunina o pierwszeństwie występowania druków jarmarczno-dewocyjnych przed pozostałymi, zawierającymi repertuar piosenkowy, znajduje odzwierciedlenie w zbiorach Kolberga, badaniach Bystronia i w zapiskach zbieraczy opublikowanych w „Ludzie”. W jednym z druków odnalezionych w Łodzi, obok funkcjonujących wtedy wydawnictw łódzkich, warszawskich i częstochowskich (z przełomu wieków XIX i XX), Dunin odnalazł dziadowską *Pieśni do Matki Bożej w utrapieniu*, służącą nie tylko chwale bożej, jak zamieszczone obok pieśni tego typu, lecz także „przeżyciom estetycznym” i „silniejszym wrażeniom”. Przeżycie lęku czy nawet grozy to jedna z silnych cech podobnych treści.

---

park i kwartał młodych prostytutek. Transformacja zniszczyła łódzki przemysł podobnie jak niemiecka okupacja w czasie I wojny światowej, kiedy wywożono całe parki maszyn z fabryk. W latach 90. XX w. maszyny i infrastrukturę fabryczną sprzedawano za bezcen, a wiele zabytkowych obiektów łódzkiej architektury fabrycznej padło łupem developerów i zostało wyburzonych. Zob. *Lew-Starowicz: W Łodzi prostytutki zaczęły nas na ulicy* [wywiad] [https://lodz.wyborcza.pl/lodz/56,125594,15326474,Lew-Starowicz\\_\\_W\\_Lodzi\\_prostytutki\\_zaczely\\_nas.html](https://lodz.wyborcza.pl/lodz/56,125594,15326474,Lew-Starowicz__W_Lodzi_prostytutki_zaczely_nas.html) [dostęp: 19.04.2022].

<sup>79</sup> W.L. Karwacki, *Życie robotnika w pieśni*, s. 334–335.

<sup>80</sup> W. Kotarski, *Polskie kolędy humorystyczne*, Nakładem Walentego Kotarskiego, Łódź [b.r.], cyt. za: J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 158.

Synkretyczne w charakterze pieśni dziadowskie były zapisywane w miastach i przenikały do miejskiego folkloru. Jedną z ich wyraźnych cech było „lubowanie się w obrazach okrutnych i makabrycznych”<sup>81</sup>, aczkolwiek, wedle Dunina, nie wiąże się to z kulturową kliszą przeniesioną na grunt miejski ze wsi, lecz wyraźnie z merkantylnym celem: tego rodzaju treści interesują słuchaczy. W pieśni o wiedeńskiej odsieczy roi się od przerażających obrazów tureckich mordów: „Strwożonym zakonnikom rzli piersi nożami”, „Krew płynęła strumieniem, trupy na ulicy / swym widokiem trwożyły mieszkańców stolicy”<sup>82</sup>. Makabra przyciągała miejskiego klienta. Pośród pieśni religijnych powszechnie znanych i drukowanych w zbiorach znajdziemy także katolickie utwory przeciwko mariawitom i przewodzącej im „mateczce” Kozłowskiej<sup>83</sup>, ponieważ ulica była istotnym miejscem walki o robotnicze dusze. Religijno-społeczny spór między katolikami i mariawitami wstrząsnął robotniczą społecznością Łodzi. Zarówno literatura polemiczna, jak i „teologiczne” kontrowersje, które przeniosły się na ulicę, świadczą o jego temperaturze. Dunin odnalazł w zgromadzonym przez siebie materiale trzy pieśni go dotyczące (czwartą opublikował Ajnenkiel). Nietrudno się domyślić, że ich autorami musieli być katolicy księża. Dunin cytuje *Pieśń do Matki Boskiej*:

Matko Boska Częstochowska!  
Przez Cię spływa pomoc boska!  
Uśmierz błędnych mankietników!  
Tych bluźnierczych bezbożników!

Pieśń pochodzi z druku opublikowanego prawdopodobnie w Łodzi w latach 1905–1907<sup>84</sup>. Autor podobnego utworu skrył się pod pseudonimem: X.I. Skrutator P.P.M. Zapewne ksiądz, wydał w 1906 r. w Łodzi 12-stronicową broszurkę zawierającą pieśń-poemat *Żywoć Mateczki w pieśni dziadowskiej* wymierzoną przeciwko przywódczyni mariawitów:

Mankietnicy, bezbożnicy,  
Dziewki płockiej zwolennicy,  
Nierządnicy hołd składają,  
Matkę Boską znieważają.  
Mankietnizmu promotorka  
To istna z piekła aktorka,  
Od kozła swą nazwę bierze,  
Kozłów stwarza w świętej wierze.  
Z prostej dziewczki urodzona [...]”<sup>85</sup>.

<sup>81</sup> Tamże, s. 145.

<sup>82</sup> J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 146.

<sup>83</sup> Mariawityzm – grupa wyznań chrześcijańskich oparta na tradycji katolickiej i nurcie franciszkańskiej pobożności, powstała w Polsce na przełomie XIX i XX wieku w Płocku, oparta na serii objawień, określanych jako Dzieło Wielkiego Miłosierdzia, których dostąpić miała polska zakonnica Maria Franciszka Kozłowska. Zob. S. Rybak, *Mariawityzm. Studium historyczne*, Warszawa 2011.

<sup>84</sup> J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 147.

<sup>85</sup> Tamże, s. 147–148. Dunin dokładnie określił źródło bibliograficzne: Druceczek, mała 16°, ss. 12, b.m. i r. wyd. Na egzemplarzu Biblioteki Narodowej (sygn. 757 790) dopisano pismem z epoki: „Wydane w drugiej połowie 1906 roku, drukowane prawdopodobnie w Łodzi”.

#### 5.4. Pieśni walki (o upodmiotowienie w społeczeństwie klasowym)

Wedle Eugeniusza Ajnenkiela kolęda była pierwotną i jednocześnie ulubioną formą pieśni rewolucyjnej. Tego rodzaju utwory pojawiły się w Łodzi w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. Z jednej strony było to remedium na monotonię fabrycznego życia, z drugiej zaś wyraz nostalgii za dawnym wiejskim życiem, po którym pozostało już tylko przywiązanie do tradycyjnych obrzędów rodzinnych i religijnych, do pieśni z nimi związanych. Poza tym, jak stwierdził Ajnenkiel: „Forma i melodia kolędy jest tym wygodniejsza w agitacji, że nie zwraca na siebie uwagi agentów policyjnych”<sup>86</sup>.

Utwory niosące ze sobą treści historyczne i patriotyczne są raczej zorientowane na przeszłość, natomiast pieśni rewolucyjne domagają się zmian w teraźniejszości i projektują nową rzeczywistość wolną od opresji. Prekursorką śpiewanych utworów odnoszących się do wydarzeń historycznych była pieśń dziadowska.

W okresie rozbiorów tego rodzaju utwory historyczne, jak stwierdził Karwacki, spełniły „doniosłą rolę w kształtowaniu świadomości narodowej i przekazywaniu tradycji dziejowej”<sup>87</sup>. Za Bystroniem i jego *Historią w pieśni ludu polskiego* Karwacki wskazał istotny brak epiki historycznej w pieśniach ludowych. Historia Polski szlacheckiej była stanowi chłopskiemu obca, zresztą nie uczestniczył on w wydarzeniach, które ową historię kształtowały. Pieśń ludowa nie była nośnikiem dziejów, poza jedynie tymi wydarzeniami, w których brały udział masy chłopskie, tocząc walki z Turkiem czy Szwedem. Jednak autorami tych pieśni byli ci, którzy zwykle do wspólnoty wiejskiej nie należeli, ponieważ pochodzili spoza niej albo „wywędrowali” z chłopskiej społeczności. Dlatego też żebracy i dziadowie traktowani byli przez społeczności wiejskie z ogromnym szacunkiem, jeśli nie z czcią, jako ludzie uczestniczący w świętym bycie „tamtego świata”, bowiem odwiedzali sanktuaria i widzieli rzeczy cudowne lub straszne, o których się tutejszym nawet nie śniło. Rządziej autorami byli żołnierze lub nauczyciele ludowi, których doświadczenia życiowe wykraczały poza wioskową wspólnotę. Niektóre pieśni noszą niewątpliwie ślady szlacheckiego pochodzenia<sup>88</sup>.

Pieśń dziadowska to jedyna strażniczka dziejów narodowych wśród chłopów przez długie stulecia. Ta konstatacja Bystronia przyjęta przez Karwackiego pozwala nam zrozumieć, w jaki sposób utwory wędrownych dziadów, żebraków łączyły miasto i wieś i jak stały się podatne na przekształcenia. Stanowiły one także inspirację dla pieśni patriotycznych i zachęcających do różnych form oporu i walki, od klasowej po narodową. Jak stwierdził Karwacki, *Pieśń dziadowska o królu Sobieskim* była dość znana w środowisku robotniczym<sup>89</sup>. Badacz kultury robotniczej ustalił także ścisły związek pieśni historycznych z pieśniami wyrażającymi nastroje patriotyczne. Pierwszoplanowym tematem tych drugich

<sup>86</sup> E. Ajnenkiel, *Polskie rewolucyjne pieśni robotnicze z lat 1875–1925*, „Prace Polonistyczne” 1948, seria 6, s. 246–247.

<sup>87</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 149.

<sup>88</sup> Tamże.

<sup>89</sup> „Dwa najpełniejsze zapisy tej pieśni pochodzą od robotników: dziada Aksamia wysiadującego pod warszawskimi kościołami, który był robotnikiem i po okaleczeniu w fabryce trudnił się żebranią, oraz wersja zanotowana w książeczce do nabożeństwa jednego z robotników. Zarówno tę, jak i wiele innych treści, utrwalono w drukach, ulotnych świstkach, sprzedawanych masowo na jarmarkach i odpustach”. Tamże, s. 149–150. Zob. *Pieśń o królu Sobieskim*, „Wiśła” 1900, t. XIV, s. 187–188.

jest idea niepodległości i samostanowienie narodu. Szczególnie w dobie porozbiorowej popularność utworów patriotycznych wśród mas chłopskich i robotniczych wzrosła, znano powszechnie *Jeszcze Polska nie zginęła* i *Rotę* Marii Konopnickiej. Na ulicach miast królowały jednak samorodne piosenki wyrażające miłość do ojczyzny. Ich autorzy nie są znani, możliwe, że pisali je sami robotnicy lub poeci, którzy nie zostali zidentyfikowani albo uwzględnieni przez historyków literatury. W każdym razie treść, forma odpowiednia dla mas oraz powiązanie takich wątków, jak na przykład miłość do ojczyzny i miłość do dziewczyny, to łatwe do wyodrębnienia cechy ulicznej plebejskiej piosenki *Bywaj dziewczę zdrowe, ojczyzna mnie woła...*, znanej już od powstania listopadowego<sup>90</sup>. Kolberg zapisał kilkanaście piosenek patriotycznych, które razem z chłopami przywędrowały do miast.

Jedną z nich jest romantyczna ballada często przedrukowywana w zbiorach, w wersji ludowej znana na wsi, w nieco unowocześnionej wersji zaadaptowana w miastach. Karwacki przytacza jej zapis z miejskich zbiorów. Oto fragment:

Gdy po trzech latach z pola powracałem,  
I zawsze smutny, zawsze zadumany,  
Aż tu stanąłem między grobowcami,  
I tutaj słyszę jakiś głos podziemny:  
Co ty tu robisz między umarłymi,  
I co tak myślisz, co tak się przechadzasz,  
Oddal się, oddal, jeśliś cudzoziemiec,  
A może Moskał, a może Niemiec,  
Bo tu jest spoczynek rycerzy Polaków,  
Nikt wejść nie może prócz wiernych rodaków [...] <sup>91</sup>.

Fragment pieśni nawiązuje do silnie obecnego w wyobrazeniach XIX-wiecznych chłopów i warstw wyższych motywu legendowego o śpiących rycerzach.

Romantyczna wiara w potęgę pieśni wypełniała niejedną strofę lub cały utwór i przekształcała go w oręż walki o lepszy świat, a zatem w performatywny gest transformujący świadomość i domagający się społecznej sprawiedliwości. Karwacki wskazuje francuskie wzorce takich utworów: „Przekonanie o społecznej roli piosenki i jej sile oddziaływania w pięknej metaforze wyraził Beranger, *Adieu chansons* – piosenka, która obalała trony, znana była już w Polsce w dobie powstania listopadowego i krążyła zapewne w kręgach rewolucyjnych spiskowców i konspiratorów w późniejszych latach”<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 156.

<sup>91</sup> Tamże, s. 158.

<sup>92</sup> Tamże, s. 304–305. W innym miejscu Karwacki poświęca wpływom rewolucyjnej pieśni francuskiej na polską spory passus: „Znaczące miejsce w naszej tradycji zajmowała piosenka francuska. Już od czasu Sejmu Wielkiego i insurekcji kościuszkowskiej na ulicach Warszawy rozbrzmiewały trawestowane na język polski piosenki Wielkiej Rewolucji Francuskiej: *Ça ira*, *Carmagnole* i *Marsylianka*. Szczególnie ten ostatni utwór zyskał stałe miejsce w tradycji polskiej pieśni rewolucyjnej w XIX w., kilka też odmian tej pieśni znalazło się w pieśniowym repertuarze polskich socjalistów. Podobną karierę zrobił wiersz Casimira Delavigne’a *La Varsoviennne*, przetłumaczony przez Karola Sienkiewicza, do którego melodię napisał Karol Kurpiński. Również i ta pieśń doczekała się trawestacji na użytek ruchu socjalistycznego. Do najbardziej popularnych piosenek francuskich w środowisku robotniczym należał hymn komunardów z 1871 r. *Drapeau Rouge*, do którego

Należy także uwzględnić kontekst polityczny pieśni ulicznych i robotniczych. Żeby określić ten rodzaj utworów, w swojej dość nieostrej klasyfikacji Karwacki użył metafor. Przeglądając zbiorki piosenek z XIX i XX w., doszedł do wniosku, że pieśń „towarzyszyla wszystkim ważniejszym wydarzeniom [w dziejach] narodu”. Zatem dla Karwackiego w węższym, w kontekście polskiej kultury formułowanym ujęciu, pieśń to kompan „bojowników wszystkich powstań, więźniów politycznych i zesłańców na Sybir”. Idąc dalej tropem metafor, pieśń to dawczyni nadziei, budzicielka zadumy nad losami kraju i entuzjazmu mobilizującego do działania.

Strofy buntownicze przeciwko despotyzmowi i tyranii powstały już w czasach Sejmu Czteroletniego. W czasie insurekcji kościuszkowskiej pieśni te śpiewała nie tylko młodzież szlachecka czy inteligencka, ale także miejski plebs, przez niego zaś dotarły do fabrycznego proletariatu. Najpierw były to tłumaczenia, potem adaptacje do polskiej tradycji. Karwacki wymienia tu przede wszystkim *Marsyliankę*, *Warszawiankę*, ale też późniejszą *Szlachtę polską z 1831 roku* („Gdy naród do boju...”) i *Marsz* („Do broni, ludu! powstańmy wraz”) Mierosławskiego z 1848 r.<sup>93</sup>

W ten sposób daje się odtworzyć drogę, jaką przekaz tych pieśni docierał do robotniczych społeczności. Świadczy o tym także powszechna znajomość kilkudziesięciu piosenek patriotycznych i politycznych, którą udało się wykazać na podstawie analiz śpiewników wydawanych we wszystkich zaborach. W ślad za wydawcami poszli socjaliści, kolportujący własne wydawnictwa. Ten rodzaj walki rewolucyjnej o „słuszną sprawę”, za pomocą druków ulotnych i zbiorów piosenek, zdołał wyprowadzić na ulice rzesze robotników. W ulicznych demonstracjach, starciach z wojskiem, policją, w walkach na barykadach w latach 1905–1907, ich uczestnicy potwierdzili ogromną rangę pieśni rewolucyjnych jako spoiwa pochodów i tłumów oraz programowego środka motywowania zbiorowych działań i praktyk, mających w efekcie przekształcić porządek polityczny i społeczno-ekonomiczny. Jak zauważył Karwacki:

Można by też przytoczyć liczne przykłady ilustrujące napięcia emocjonalne wywołane przez piosenkę w manifestacjach patriotycznych (np. w latach 1862–1863) czy w demonstracjach socjalistycznych (np. rewolucji 1905–1907). Treść piosenek jednoznacznie określała charakter wystąpienia, chociaż zdarzało się, że ludzie nieznający odpowiedniego tekstu uzewnętrzniali swoje stany emocjonalne za pośrednictwem znanej sobie piosenki, nie zważając, czy jej treść odpowiada charakterowi demonstracji. Pieśń religijna *Boże, coś Polskę* stała się w latach rewolucji 1905–1907 uniwersalną pieśnią wyrażającą zarówno uczucia religijne, postawy patriotyczne, cele kontrrewolucyjne, jak i radykalne nastroje. Nie słowa były ważne, lecz intencje śpiewającego<sup>94</sup>.

---

melodii Bolesław Czerwieński napisał swój *Czerwony Sztandar*. Podobną popularność w XX w. zyskała *Międzynarodówka* Eugeniusza Pottiera. O recepcji tych piosenek pisało wielu już autorów (m.in. Józef Kozłowski, Stefan Klonowski). [...] Zajmowały one wprawdzie dominujące miejsce w repertuarze pieśniowym polskich robotników, ale w działalności agitacyjnej sięgano po inne piosenki francuskie o równie ostrej wymowie społecznej i politycznej”. W.L. Karwacki, *Żywot robotnika w pieśni*, s. 346.

<sup>93</sup> Tamże, s. 142.

<sup>94</sup> Tamże, s. 305.

W miarę jak środowiska robotnicze zyskiwały coraz większą samoświadomość – niezbędny etap upodmiotowienia klasy robotniczej w procesie historycznym – wzrastała potrzeba wzbogacenia repertuaru pieśniowego o utwory wyrażające protest przeciwko wyzyskowi i społecznej niesprawiedliwości. Wymienione wyżej pieśni stanowiły kanon pieśni rewolucyjnych, ale brakowało utworów zakotwiczonych w przestrzeni miasta, w jego *genius loci*, „wyspiewujących” protest, bunt i walkę poprzez konkretny i kontekst. Chodziło o „tutejszy” obraz walki ze społeczną niesprawiedliwością. Taka sytuacja dotyczyła przede wszystkim miast przemysłowych, ponieważ migrujący do nich chłopcy prawdopodobnie nie znali pieśni buntu i oporu. Łódź była miastem o słabych tradycjach narodowych, chociaż wystawiła niewielki oddział w powstaniu 1863 r. W początkowej fazie rozwoju przemysłu ten organizm miejski nie był przestrzenią społecznych doświadczeń rewolucyjnych, wyłączając bunt tkaczy w 1861 r., któremu towarzyszyły gwizdy, okrzyki i kocia muzyka oraz elementy karnawału ulicznego służące jednak bardziej rozładowywaniu frustracji społecznej<sup>95</sup>. Bunt z 1892 r., rozleglejszy w skali, naznaczyły, wedle notatki sprawozdawczej „Przeglądu Socjalistycznego” z tegoż roku, tylko dwie pieśni: *Boże coś Polskę* i *Jeszcze Polska nie zginęła*<sup>96</sup>.

Pierwsze XIX-wieczne pieśni buntu napisali dla robotników działacze Wielkiego Proletariatu. Ale nie były one tak popularne, jak napisany w 1863 r. przez Włodzimierza Wołoskiego *Marsz Żuawów*. Mir, jakim cieszyła się ta pieśń wśród robotników, zainspirował Wacława Świącickiego. Do melodii marsza stworzył *Warszawiankę*: „Śmiało podnieśmy sztandar nasz w górę!”<sup>97</sup>. Pierwsza z tych pieśni wyraża podstawowe prawdy o wyzysku, nierówności klasowej i potrzebie walki z niesprawiedliwością społeczną. Druga zakorzenia te prawdy poprzez tytuł w obrazie miasta. Pieśni uczyły robotników, skąd fabrykant czerpie zyski, kto i w jaki sposób broni jego interesów i dlaczego robotnicy powinni być solidarni w walce z różnymi formami wyzysku. Śpiewano *Na barykady*, *Czerwony sztandar*, *Boże coś Polskę* i *Jeszcze Polska nie zginęła*. Ten uniwersalizm nabierał lokalnego charakteru, kiedy w środowiskach robotniczych miast powstały: *Łodzianka*<sup>97</sup>, *Lublinianka*, *Dąbrowianka* i pieśni przez konkrety czasoprzestrzeni i obyczajowości zakorzenione w obrazie miasta. Jak zauważył Karwacki: „Powstające wówczas piosenki należały do jednych z najskuteczniejszych środków walki. W skróconej formie podawały ideologie poszczególnych partii, jednoznacznie wskazywały na przeciwników politycznych i obnażały ich słabość”<sup>98</sup>.

Nie powinien nas zatem dziwić fakt, jak stwierdził historyk, że pieśni poświęcone walce z uciskiem społecznym były najliczniejsze w repertuarze robotników. Być może ta teza

<sup>95</sup> Zob. *Bunt, masa, maszyna. Protesty łódzkich tkaczy w kwietniu 1861 roku*, red. N. Królikowska, C. Pawlak, Łódź 2011.

<sup>96</sup> Tamże, s. 306.

<sup>97</sup> Odpowiednik *Warszawianki* stworzył działacz PPS i redaktor „Łodzianina” Bolesław Fostowicz-Zahorski, pseudonim „Zygmunt Ból”. Tekst *Łodzianki* wchłoniął typowo łódzkie realia, jak choćby współpracę fabrykantów z rosyjskimi władzami, ukazaną w drugiej zwrotce: „Dziś, gdy nas gnębią różne Szajblery, / Gdy majster każdy – szpicel i cham, / gdy ufni w pomoc rządu Gajery / Pędzą łaknących pracy od bram, / Gdy z Koznakowem Poznański w zgodzie, / Gdy razem chłoszczą nędza i bat, / Gdy za ideę w głodzie i chłodzie, / Umiera ojciec, siostra i brat”; całość zob. antologia s. 221–222.

<sup>98</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 142–144.

ma wiele wspólnego z faktem, że wskazana wyżej część repertuaru była nadreprezentowana w zbiorach i drukach ulotnych, służyła bowiem ideologicznemu nadawaniu podmiotowości klasie robotniczej. Również z racji ideologicznych poświęcono owym drukom więcej badawczego zainteresowania w socjalistycznej Polsce, wtedy też powstały liczne antologie. Nie znaczy to, że inny repertuar, bardziej powiązany z miastem, ulicą, rodzącą się kulturą popularną i miejską robotniczą obyczajowością był skromniej reprezentowany, śpiewany i grywany. Nie pod kątem tych wątków tematycznych, także utożsamianych z kulturą robotniczą, pisano historię zwycięskiego proletariatu. Dlatego też należy wziąć pod uwagę istotne zastrzeżenie Karwackiego: „Z różnych przyczyn metodologicznych i merytorycznych dokonywane selekcje tekstów sprawiły jednak, że nie we wszystkich przypadkach otrzymaliśmy pełną wiedzę o repertuarze pieśniowym proletariatu walczącego o cele społeczne i narodowe”<sup>99</sup>. Podobną ostrożność zachował Karwacki w ocenie repertuaru zebranego w ramach konkursu „Folklor robotniczej Łodzi”: „Większość zebranych w tym konkursie piosenek przedostała się do repertuaru pieśniowego robotników za pośrednictwem różnych zbiorów. Konieczność ich zbadania jest tym bardziej nagląca, że może to nas uchronić przez zbyt pochopnymi wnioskami na temat zjawisk występujących w kulturze robotniczej”<sup>100</sup>.

Karwacki skrupulatnie zanalizował publikacje wydane przez PPS, SDKPiL i KPP. Nierzadko we wstępie precyzyjnie wyrażano intencje, jakie przyświecały wyborowi pieśni. W wydanym przez socjalistów zbiorze *Czegóż chcą?* z 1882 r. jasno wskazano, że ma służyć celom agitacyjnym. Doborowi tekstów zawsze przyświecał określony światopoglądowo cel, dlatego też nie pojedynczy utwór, ale ich zestaw dopiero w pełni świadczył o intencji wydawców. Znajdujący się w zbiorze z 1882 r. *Czerwony sztandar* Bolesława Czerwińskiego przedrukowywany był we wszystkich zbiorach socjalistycznych, socjaldemokratycznych i kapepowskich. Ale do repertuaru dołączano także *Międzynarodówkę* i *Na barykady*. W zależności od różnic ideologicznych w jednym zbiorze znaleźć można było komunistyczną pieśń *Polska Republika Rad*, w innym, np. pepeesiackim – *My, Pierwsza Brygada*. Wybory tekstów oznaczały cele polityczne. Po rewolucji 1905 r. zbiorki wykazywały już istotne różnice, dzięki tekstom autorów, którzy swoją twórczością zasilili ruch robotniczy. Wzrosła samowiedza społeczna, a także kultura ogólna i polityczna klasy robotniczej. Ta samowiedza była, ze względu na podziały polityczne między lewicą a prawicą klasy robotniczej, nieporównanie wyższa niż dwadzieścia lat wcześniej<sup>101</sup>.

O celach propagandowych, wychowawczych i uświadamiających zbiorów pieśni rewolucyjnych często świadczą motta do nich wprowadzające. Pierwszy socjalistyczny zbiorzek pieśni i wierszy wydany w Genewie w 1882 r. otwierało motto z II części *Dziadów* Adama Mickiewicza: „Teraz, bracia, piosnkę lepszą posłyszycie”. Inne motta zbiorów to cytaty z zawartych w nich pieśni: „Niech nasza pieśń uderza w dal, / Jak groźny szczęk oręża, / Jak wielki szum zwichrzonych fal, / Niech leci i – zwycięża”. Albo motto z *War-*

<sup>99</sup> W.L. Karwacki, *Żywoć robotnika w pieśni*, s. 344.

<sup>100</sup> Tamże, s. 294.

<sup>101</sup> Tamże, s. 295.

szawianki 1905 r. Mirandoli (Franciszka Pika) w innym z kolei zbioru w postaci dwuwiersza: „O zwycięstwie, o wolności, / Pieśni nasza wrogom grzmij!”<sup>102</sup>.

Jako przykład precyzyjnie zamierzonego kształtowania świadomości czytelników i czynienia z klasy robotniczej podmiotu dziejów i przemian społecznych Karwacki podał zbiorek wydany w dobie rewolucji w 1906 r. *Wybór pieśni polskich bojowych i rewolucyjnych*. Zamieszczono w nim piosenki z powstań 1794 r., 1830 r., 1863 r., pieśni patriotyczne i teksty m.in. *Czerwonego sztandaru* i *Na barykadach*<sup>103</sup>.

Zatem przeświadczenie o znacznym wpływie wydawnictw brukowych i druków ulotnych na repertuar pieśni śpiewanych przez robotników uzasadniają źródła, których poszerzona analiza pozwoliła też na stwierdzenie, że pieśni stale towarzyszyły wszelkim wystąpieniom robotniczym. Świadczą o tym setki raportów policyjnych dotyczących wydarzeń lat 1905–1907, a także prasowe relacje z demonstracji i pochodów.

Pieśń unosiła się nad grupami robotników idących codziennie do pracy, falowała pod dachami kamienic z gniewnym tłumem na pochodach, wibrowała nad zgromadzonymi ludźmi i maszynami w fabrykach, rozbrzmiewała na strajkowych wiecach i krzepiła serca robotników na pogrzebach, swobodnie przenikała przez kraty więzień. Jak podsumował jej wszechobecność Karwacki:

Pieśń towarzyszyła wszystkim wydarzeniom, akcentowała nastroje i wyrażała poglądy uczestników demonstracji. Kiedy policja w raportach stwierdzała, że pochód odbył się bez pieśni, dla czytającego zwierzchnika była to informacja o mniejszej skali napięcia rewolucyjnego wśród demonstrantów. Skalon w piśmie do gubernatora piotrkowskiego zalecał w końcu grudnia 1905 r. bezwzględnie rozprawiać się z wszelkimi przejawami rewolucyjnych wystąpień, m.in. surowo karać uczestników pochodów, wieców, zebrań nielegalnych, osoby noszące sztandary, usuwające godła państwowe. W tym rejestrze „przestępstw” uhonorowano piosenkę, wymieniając ją na pierwszym miejscu jako szczególnie niebezpieczny przejaw rewolucyjnych nastrojów. Zalecał więc Skalon: „za śpiewanie niedozwolonych i rewolucyjnych hymnów: *Boże, coś Polskę, Z dymem pożarów, Jeszcze Polska nie zginęła, Czerwony sztandar, Warszawianka* i in. – winnych należy karać więzieniem lub twierdzą do trzech miesięcy lub grzywną do 3000 rubli”<sup>104</sup>.

Śpiewanie pieśni, jako forma protestu, było więc aktem niebezpiecznym, natychmiast uznawanym za antycarskie wystąpienie. Tym niemniej narzucone policyjne rygory nie były w stanie powstrzymać robotników przed uzewnętrznianiem swoich nastrojów. Można w tym kontekście rozważać z jednej strony skalę propagandowej funkcji pieśni rewolucyjnych, z drugiej zaś ich siłę wyrażania emocji. W latach rewolucji do środowiska robotniczego dotarły tysiące publikacji. Druków, ulotek, zbiorów z piosenkami i wierszami. Nawet jeśli ich nie śpiewano, to „nuciły się” w głowach. Działacze polityczni do brzo o tym wiedzieli. Przeżywali te same emocje, ale potrafili je świadomie ukierunkować, by w odpowiednim momencie motywowały do działania: strajku, protestu ulicznego czy walki na barykadach.

<sup>102</sup> Tamże, s. 296.

<sup>103</sup> Tamże.

<sup>104</sup> W.L. Karwacki, *Łódź w latach rewolucji 1905–1907 r.*, s. 202.

Karwacki wymienił kilka wydawnictw popularnych i politycznych reprezentatywnych dla ogromnej skali podobnych publikacji, które pojawiły się w latach rewolucji 1905–1907, podał nawet, ile zawierały stron: „*Pieśni pracy i walki* (s. 80), *Pieśni robotnicze* (s. 16), *Zbiorek poezji* (s. 14), *Zbiór poezji* (s. 103), *Wybór poezji* (s. 72), *Pieśni wolności* (s. 32), *Śpiewnik robotnika* (s. 16), *Śpiewnik rewolucyjny* (s. 32), *Pieśni robotnika* (s. 32), *Piosenki Polskiej Partii Socjalistycznej* (s. 4), *Śpiewnik robotniczy* (s. 32)”. Dodał do tej próbki zbiorki wydawane przez lokalne komitety partyjne: KŁ SDKiL i jego zbiorek *Proletarier Lieder* z 1906 r. w nakładzie 10 000 egz., *Pieśni majowe* ŁKR PPS wydane w tym samym roku w nakładzie 10 000 egz. oraz zbiorek *Rewolucjonere Lieder* opublikowany w mniej więcej tym samym czasie przez bundowców<sup>105</sup>.

W tym licznych wydawnictwach zazwyczaj pierwsze strony zajmowały pieśni: *Czerwony Sztandar*, *Marsylianka*, *Warszawianka* czy *Łodzianka*. Krążyły po mieście ulotki z modlitwą „za Ojczyznę-Polskę” lub z „Modlitwą do Matki Boskiej”. Teksty piosenek z ulotek przepisywane były do robotniczych kajecików z pieśniami, o czym świadczą raporty z rewizji, w których znajdowały się adnotacje o znalezionych „notesach z pieśniami rewolucyjnymi i patriotycznymi” albo też kartkach z odręcznie przepisany, wywrotowym tekstem pieśni. Wedle Karwackiego pieśń stanowiła jedną z równorzędnych form walki:

W walce posługiwano się nie tylko ulotkami, słowem mówionym, rewolwerami, ale także piosenkami. Uczestnicy wszystkich manifestacji i pochodów śpiewali pieśni wyrażające różne poglądy ideowe, postawy czy emocjonalne przeżycia. [...] Zdarzało się, że w olbrzymim pochodzie następowała koegzystencja różnych treści i melodii: od hymnów kościelnych do rewolucyjnych. Socjaliści odgrażali się w swoich piosenkach fabrykantom, policji, carowi i obiecywali przetrworzyć świat na sprawiedliwych podstawach, ich przeciwnicy apelowali o pokój, miłość i zgodę klas, uważając istniejący porządek społeczny za niezmienny<sup>106</sup>.

Chociaż w znanych powszechnie tekstach piosenek i nowopowstałych utworach prezentowano sens programów politycznych, robotnicy w większości nie byli członkami poszczególnych stronnictw i nie orientowali się w szczegółach, wedle których mogliby odróżnić w sposób wyraźny poszczególne formacje polityczne i prezentowane przez nie światopoglądy. Nawet robotnicy-członkowie partii często nie mieli jasnej świadomości ideologicznych różnic i niuansów. Dlatego też wybrane pieśni spełniały niezwykle doniosłą rolę – służyły orientacji i identyfikacji poszczególnych, zyskujących klasową i polityczną podmiotowość, robotniczych społeczności. Pieśni były „sztandarami” poszczególnych formacji, pozwalającymi jednoczyć się wokół wspólnych postulatów. Raporty władz carskich potwierdzają masowe akty śpiewania pieśni rewolucyjnych podczas wszystkich pochodów i demonstracji o lewicowym charakterze. Najczęściej wymieniano *Czerwony sztandar*, *Warszawiankę*, *Na barykady*. Już chociażby te trzy pieśni, jak stwierdził Karwacki, zawierają „syntetyczną ocenę sytuacji” opresji, wyzysku i niesprawiedliwości, w jakiej znalazła się szeroko rozumiana klasa robotnicza. Ale paradoksalnie śpiewała je większość robotników podczas manifestacji, nie tylko socjaliści.

<sup>105</sup> Tamże, s. 202–203.

<sup>106</sup> Tamże, s. 204.

Po prawej stronie sceny politycznej zdecydowanie dominował pogląd, że klasa robotnicza powinna zadbać o godne miejsce dla siebie w strukturze społecznej poprzez pracę i modlitwę. Wiktor Gomulicki napisał słowa *Białego sztandaru* do melodii *Czerwonego sztandaru*, jako endecką odpowiedź na znaną pieśń socjalistyczną, ale ta wersja nie zdobyła szerszej popularności<sup>107</sup>. Warto natomiast odnotować, że pośród pieśni religijnych znalazł się utwór śpiewany przez wszystkich łódzkich robotników, niezależnie od ideowego zaplecza i identyfikacji z polityczną formacją. To Alojzego Felińskiego *Boże, coś Polskę*, pieśń, która z wiernopoddanego hymnu napisanego dla cara Aleksandra I przeobraziła się w patriotyczną pieśń Polaków żyjących pod zaborami. Śpiewano ją podczas manifestacji przed powstaniem 1863 r., jak i podczas rewolucyjnych pochodów, wieców, a także nabożeństw w kościołach. Za jej pośrednictwem wyrażano protest przeciw despotyzmowi caratu i manifestowano narodową tożsamość. Na początku XX w. hymn Felińskiego stał się szczególnym reprezentantem klasowych (PPS) i narodowych dążeń do niepodległości bez względu na jego religijny charakter. W zbiorach funkcjonował nawet jako *Hymn Polski* obok *Mazurka Dąbrowskiego*, który nie pełnił jeszcze wtedy funkcji głównej pieśni narodowej. Karwacki poświęcił pieśni Felińskiego spory fragment wart przytoczenia w całości:

W raporcie o demonstracji w Łodzi 23 X 1904 r. donoszono władzom, że tłum „zaczął śpiewać pieśń rewolucyjną *Boże, coś Polskę*”. W raporcie z 25 V 1905 r. stwierdzano: „W Łodzi modlący się po kościołach prawie codziennie śpiewają hymn rewolucyjny *Boże, coś Polskę*”. Policja jednoznacznie więc określała, czym ta pieśń była dla władzy zaborczej. Kiedy generał-gubernator piotrkowski donosił Skąlonowi o śpiewaniu w kościołach łódzkich pieśni patriotycznych i rewolucyjnych, ten na marginesie raportu umieścił znamieny komentarz: „Stary to zwyczaj, powtarzający się przy wszystkich zaburzeniach w Polsce”. Mimo represji wobec uczestników takich nabożeństw (3 V 1905 r. w kościele św. Krzyża urządzono pogrom, 19 XI 1905 za śpiewanie pieśni patriotycznych aresztowano 454 osoby) i zarządzenia episkopatu, aby duchowieństwo nie dopuszczało do śpiewania pieśni patriotycznych w kościołach, przez cały czas rewolucji rozbrzmiewała w kościołach łódzkich pieśń *Boże, coś Polskę*. [...] naczelnik żandarmerii raportował zwierzchnikom 7 XI 1905 r., że „grupy robotników i mieszkańców chodzą gromadami po ulicy i śpiewają w dalszym ciągu swoje *Boże, coś Polskę*”. Spełniała więc ta pieśń specyficzną funkcję, szczególnie w środowisku robotników powiązanych jeszcze silnie z kulturą i tradycją chłopską (włókniarze, górnicy). Z faktem tym musiały się godzić nawet partie socjalistyczne. [...] pieśń stała się w latach rewolucji uniwersalną [...], wyrażającą zarówno uczucia religijne, postawy patriotyczne, cele kontrrewolucyjne, jak i radykalne nastroje. Nie słowa były tu ważne, lecz intencje śpiewającego<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> Tamże, s. 204–205.

<sup>108</sup> Tamże, s. 206. 29 XII 1905 r. generał-gubernator warszawski i dowódca garnizonu warszawskiego Georgij A. Skąlon wydał rozporządzenie o wprowadzeniu stanu wojennego w Królestwie Polskim. Na podstawie tego ukazu generał-gubernator guberni piotrkowskiej, do której należała Łódź, generał-lejtnant Szatiliw wydał *Postanowienie obowiązujące*, które rozlepiano na murach Piotrkowa Trybunalskiego i Łodzi. Oto jego fragment, w którym zakazano: „[...] wykonania wzbронionych i rewolucyjnych hymnów *Boże, coś Polskę*, *Z dymem pożarów*, *Jeszcze Polska nie zginęła*, *Czerwony sztandar*, *Warszawianka* i inne oraz noszenia i przechowywania rewolucyjnych sztandarów. [...] Zabrania się przygotowania, przechowywania i noszenia tzw. narodowych polskich sztandarów, socjalistycznych i anarchistycznych

To nie *Czerwony sztandar*, a hymn *Boże, coś Polskę*, podobnie jak w latach poprzedzających powstanie styczniowe, został przez carat uznany za najgroźniejszą pieśń<sup>109</sup>. Mimo popularności tego utworu wśród większości stronnictw, inne pieśni służyły jednak wyrażaniu ideologicznych różnic i podsycaniu bratobójczej walki. W ramach rewanżu za *Biały sztandar* do melodii hymnu *Boże, coś Polskę* socjaliści napisali rewolucyjny tekst o dziewięciu zwrotkach, z których każda kończyła się refrenem:

Nie wracaj, Boże!, Polski – jaka była,  
Gdzie robotnicy żyli jak zwierzęta,  
Gdzie tylko szlachta z klerem w zbytku żyła,  
A lud włościański niósł niewoli pęta.

[Ref.:]

Przed twe ołtarze zanosim błaganie  
Wolność i równość racz dać Polsce, Panie.

Bój między endekami i pepeesowacami toczył się także na przyspiewki. Od śpiewu nikt nie ginał, ale pieśń poprzedzała często strzały z rewolweru i czyjąś śmierć w jednym z okrutnych starć, do jakich dochodziło na ulicach Bałut, podczas pogrzebów bojowców, a nawet w szpitalach<sup>110</sup>. Walki bratobójcze znalazły też odbicie w dłuższych utworach. Karwacki znalazł w zbiorze *Szesnaście najpopularniejszych pieśni narodowych dla ludu polskiego*, opublikowanym w Krakowie w 1906 r. piosenkę do melodii *Grzmią pod Stoczkim armaty*, której początkowe wersy zostały stosownie przekształcone:

Grzmią pod Łodzią browningi, błyszczą majchrów klingi  
– To obrońcy narodu z socjałami bój wiedzą  
[.....]  
Hej za browning, rodaku. Wał, nie pytaj, a skoro!  
I zmykaj, nim kupą pepeesy się zbiorą.  
Wał zza płotów, ze strychu, byle więcej, bez trwogi!  
Albo podejdź po cichu, postrzel z tyłu – i w nogi!

[.....]

flag (czerwonych i czarnych). Wszystkie takie sztandary i flagi, niezależnie od miejsca ich przechowywania, będą odbierane i niszczone przez władze policyjną i wojsko. Winni przekroczenia niniejszego obowiązującego postanowienia podlegają, w drodze administracyjnej, osadzeniu w więzieniu lub twierdzy do 3 miesięcy lub karze pieniężnej do 3 tysięcy rubli, stosownie do p. 2 art. 19 przepisów o miejscowościach w stanie wojennym, niezależnie od odpowiedzialności sądowej w poszczególnych przypadkach”. Zob. „Rozwój” 1905, nr 3 oraz *Źródła do dziejów rewolucji 1905–1907 w okręgu łódzkim*, t. 1, cz. 2, red. N. Gąsiorowska, Warszawa 1957, s. 652–654, cyt. za. B. Gołębiowska, *Pieśni i piosenki rewolucyjne Łodzi...*, s. 106–107.

<sup>109</sup> B. Gołębiowska, *Pieśni i piosenki rewolucyjne Łodzi...*, s. 107.

<sup>110</sup> Zob. Z. Bartkiewicz, *Złe miasto*, Łódź 2001; *Dziedzictwo rewolucji 1905–1907*, red. A. Żarnowska, Warszawa–Radom 2007; Ż. Kormanowa, *Kwestia narodowa w rewolucji 1905–1907 roku*, Warszawa 1958.

„Patrzcie! – ktoś tam idzie, przytknij broń mu do skroni,  
 Giń spodlony ty Żydzie, już cię Marks nie obroni”.  
 Kopie socjał już ziemię, wali w błoto obcasem.  
 „Hejże, w tropy za nim, za SD papuąsem”.

A oto ostatnia zwrotka:

Już zabitych dwóch leży, jeden jęczy raniony  
 Wita Dmowski rycerzy, woła z szczęścia czerwony:  
 „Dzielnie zuchy strzelają, zawsze Polak tak bije”.  
 A bojowcy wołają: „Niechaj Polska nam żyje!”<sup>111</sup>

„Ze szczęścia czerwony” Dmowski to zwrot otwierający zupełnie przeciwstawny od zamierzonego kontekst, nieco dwuznaczny w sensie propagandowym.

Nie zawsze funkcjonowanie danej pieśni było ograniczane przez pole ideologicznej bitwy. Oprócz *Boże, coś Polskę*, pieśnią, którą śpiewali pepeesiacy z frakcji rewolucyjnej, robotnicy ze Stowarzyszenia Robotników Chrześcijańskich oraz Narodowego Związku Robotniczego był *Chorał (Z dymem pożarów...)* Kornela Ujejskiego<sup>112</sup> do muzyki Józefa Nikorowicza. Ten religijny i patriotyczny utwór powstał jako modlitwa błagalna o zakończenie powstania chłopskiego z 1846 r., kiedy palono dwory i mordowano dzieciaków. W 1863 r. był śpiewany jako hymn powstańczy, powrócił zaś w Łodzi w czasach rewolucji. Jednak w tym przypadku, ze względu na ideowe różnice, nie znalazł się w repertuarze stronnictw socjalistycznych optujących za narodową odrębnością. *Chorał* nie odegrał tak ważnej roli jak hymn *Boże, coś Polskę*, tym niemniej został wymieniony na drugim miejscu na liście zakazanych pieśni w *Postanowieniu obowiązującym* generała-lejtnanta Nikołaja Szatiłowa.

Okres rewolucji 1905–1907 obfitował nie tylko w starcia z zaborcą i bratobójcze walki, ale także w akty samosądu, jakich dokonywano nad wieloma szpiclami i prowokatorami. Dlatego też w pieśniach robotniczych znów stał się popularny wątek szubieniczny, nawiązujący do piosenki francuskiej z czasów Wielkiej Rewolucji i jej tradycji zaadaptowanej w Polsce w okresie Sejmu Czteroletniego i powstania kościuszkowskiego. W piosence robotniczej wątek szubieniczny uległ jednak znaczącym modyfikacjom. Szpicel, zdrajca, prowokator, jako pojęcia, także uległy znaczeniowej przemianie. Tych przeciwników klasy

<sup>111</sup> Cyt. za: W.L. Karwacki, *Łódź w latach rewolucji 1905–1907 r.*, s. 207.

<sup>112</sup> Wedle K. Bartoszewskiego: „*Chorał* wyraża patriotyczny ból poety w obliczu wydarzeń powstania chłopskiego 1846, prowadząc do rozpacz i zachwiania wiary w opiekę Bożą do optymistycznej z akcentami mesjanistycznymi, wizji *wielkiego boju* pod wodzą archanioła i ostatecznego zwycięstwa. Wyjątkowe znaczenie osiągnął *Chorał* dzięki interpretacji *okropnych dziejów* jako wyniku prowokacji władz zaborczych, wykorzystujących nieświadomość mas chłopskich [...]. Modlitewno-biblijna stylizacja pozwoliła na wyrażenie treści ideowych i emocjonalnych utworu w formie niezwykle sugestywnej. Spopularyzowany w okresie Wiosny Ludów, zyskał, zwłaszcza w zaborze austriackim, rangę hymnu ogólnonarodowego”. K. Bartoszewski, *Chorał* [hasło w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, Cz. Hernas, t. 1, Warszawa 1984, s. 141, cyt. za: B. Gołębiowska, *Pieśni i piosenki rewolucyjne Łodzi...*, s. 108.

robotniczej otaczano powszechną pogardą. Zdarzały się pobicia, niejednemu fabrycznemu donosicielowi obcięto język. Pieśń szubieniczna zaczęła służyć za sznur potępiających słów, który symbolicznie, w akcie śpiewu, zarzucano na szyje przeróżnych kanalii w akcie potępienia i groźby. Znana jest piosenka o łódzkim prowokatorze i donosicielu Adamie Galusie. O godzinie 7 rano, 7 października 1904 r. pod Łodzią, przy szosie Rokicińskiej, próbowano wymierzyć mu sprawiedliwość, ale zamach zakończył się na czterech ranach ciętych głowy i pobycie w szpitalu, po którym Galus wrócił do swojej działalności szpicla. Nie była już ona taka łatwa, zważywszy na jej upubliczniony charakter – PPS umieściła piosenkę na ulotkach rozrzucanych po Łodzi:

Dni siódmego października  
Radość jakaś nas przenika  
[.....]  
Że szpic, zdrajca – Adam Galus  
Swą zapłatę dzisiaj znalazł.  
[.....]  
Zdrajców kara dziś nie minie,  
Muszą zginąć jak te świnię,  
Toporem się wali w głowę:  
„Precz wy dzieci judaszowe!”<sup>113</sup>

Wedle Karwackiego taki moralitet musiał „wyjść spod ręki robotnika”. Jego towarzysze, którzy niedawno jeszcze byli chłopami całującymi księdza i dziedzica po rękach, dobrze rozumieli metaforę „judaszowych groszy”. Także pojęcie „zdrady” nabrało w pieśni robotniczej nieco innego znaczenia. Postrzegano je przede wszystkim jako wrogi gest wobec klasy robotniczej. Takim zdrajcom również grożono latarnią, zwłaszcza, gdy okazywali się endekami. Oto fragment piosenki *Na latarnię* powstałej w 1906 r.:

Gdy polski lud rzucił na szalę  
Swe życie i swoje męczarnie,  
Ugoda rząd „wzmocnić” pragnęła –  
Na latarnię takich, na latarnię!

Endecja krzyczała: „Niech szlachta  
Do urny wyborczej się garnie.  
Lud prosty za prosty do głosu” –  
Na latarnię takich, na latarnię!

Ugodzie i skrzętnej endecji  
Policja służyła ofiarnie.  
O, trójko szlachetna! Lud woła:  
„Na latarnię, na latarnię!” [...] <sup>114</sup>

<sup>113</sup> Cyt. za W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 140–141; zob. antologia, s. 216.

<sup>114</sup> Cyt. za: tamże, s. 141–142. Zob. także: *Polska poezja rewolucyjna 1878–1945*, s. 196.

Ważnymi bohaterami piosenek stali się w szeroko rozumianym środowisku robotniczym bojowcy. Ochraniali pochody, unieszkodliwiali lub zastraszały szpiclów, rabowali przesyłki pieniężne, a te „skoki”, jak z gangsterskich filmów, zasilaly partyjne fundusze. Stefan Okrzeja, Henryk Baron, a w Łodzi Tomasz Księżczyk stali się symbolicznymi postaciami otaczanymi czcią przez proletariat i wzorcami osobowymi naśladowanymi w środowiskach robotniczych, zwłaszcza wśród młodzieży, której imponowała walka z bronią w rękę. Kul-tową akcją wykonaną przez bojowców był zamach na fabrykanta Juliusza Kunitzera. Egzekucji w miejscu publicznym dokonali Adolf Szulc i Stefan Jędras, a sama scena zamachu została wiernie przedstawiona w pieśni *Śmierć Kunitzera* anonimowego łódzkiego twórcy<sup>115</sup>.

Powstały także piosenki, które drwiły z cara i wprowadzanych przez jego ministrów reform. Autorami tych tekstów byli poeci ze środowiska robotniczego albo też teksty owe dotarły do robotników z ulotek i broszurek:

Rządził carat krajem ładnie,  
Tu zabije tam – ukradnie,  
Tu ukradnie – tam podpali  
I tak dalej, i tak dalej<sup>116</sup>.

Kpiono z carskiego manifestu z 30 października 1905 r., a na melodię *Idzie Maciek przez wieś* wyśmiewano promowane przez rządową propagandę wolności konstytucyjne:

Takie co wolności  
Manifestem dali:  
Soldat łamie kości,  
Kozuń przez łeb wali<sup>117</sup>.

Jeszcze jeden rodzaj pieśni rewolucyjnych mówiących o oporze, walce i sprzeciwie wobec represji, niesprawiedliwości i wyzyskowi zajął poczesne miejsce w repertuarze robotniczym. Na przedmieściach lub w więzieniach powstało wiele tekstów opisujących aresztowania, rewizje, rozpacz rodzin i pobyt za kratami. Napisana w Łodzi w 1905 r., w środowisku łódzkich włóknarzy, pieśń o rozpaczycy dziewczyny, której aresztowano ukochanego, nosi wszelkie cechy ballady, utworu typowego dla chłopskiego folkloru:

W cichy, pogodny, wieczór majowy  
Biegła dziewczyna przez las dębowy,  
Biegła tak drżąca i zadumana,  
Doloż moja nieubłagana.

Miałam ja chłopca ukochanego,  
Dziś go już nie ma, któż wie dlaczego?  
Zabrali Jaśka mego z pochodu,  
Do więzienia, na chleb i wodę.

<sup>115</sup> Zob. antologia, s. 220–221.

<sup>116</sup> Cyt. za: W.L. Karwacki, *Łódź w latach rewolucji 1905–1907 r.*, s. 207.

<sup>117</sup> Tamże, s. 208.

Zgolili głowę, w drelich odziali,  
 Oczom słoneczko miłe zabrali,  
 O, mój Jasieńku, gdzież mam cię szukać,  
 Dokąd pojechać, w jakie drzwi stukać?

Panowie macie serca z kamienia,  
 Ludzi trzymacie w srogich więzieniach,  
 Lecz gdy lud stanie na bój gotowy,  
 Wtedy wasze polecą głowy<sup>118</sup>.

Do naszych czasów dotrwały także pieśni, które niosły ze sobą całkiem odmienne emocje niż rozpacz. Przeciwwagę dla niej stanowiły ironia i żywiąca się nią satyra. Poniższy utwór o rewizjach i aresztowaniach porównywanych do polowań z nagonką śpiewało się na melodię pieśni myśliwskiej z XVII w. Oto fragment:

Pojedziemy na łów, na łów,  
 Towarzyszu mój!  
 Po cichutku w noc wpadniemy  
 I rewizję urządzimy,  
 Towarzyszu mój!  
 Ty do bramy zadzwoń, zadzwoń  
 Towarzyszu mój!  
 Pomów z stróżem, światło zdmuchnij –  
 Ty od frontu, ja od kuchni,  
 Towarzyszu mój!  
 Do mieszkania stukaj, stukaj,  
 Towarzyszu mój!  
 Przez drzwi spyta pan lub dama:  
 Kto? Odpowiedź: Telegrama...  
 Towarzyszu mój!  
 Drzwi otworzą; wtedy!, wtedy!  
 Towarzyszu mój!  
 Hura na nich żandarmami,  
 Stójkowymi i świadkami,  
 Towarzyszu mój!  
 Po kieszeniach najpierw, najpierw,  
 Towarzyszu mój!  
 Potem wszystkie zakamarki  
 Wszystkie dziury, szpary, szparki  
 Towarzyszu mój!  
 Potem już do książek, książek,  
 Towarzyszu mój!  
 Są broszurki? Jest broszurki! [...] <sup>119</sup>.

<sup>118</sup> Tamże, s. 216.

<sup>119</sup> Tamże, s. 216–217.

Większość pieśni tego rodzaju wypełniały jednak raczej tragiczne doświadczenia niosące ze sobą silne emocje i przeżycia. Repertuar pieśni więziennych był bogaty, co świadczy o wielości takich doświadczeń w środowisku robotniczym. Oto fragment piosenki o łódzkim więzieniu przy ulicy Długiej:

Jest na Długiej kamienica,  
Wszystkie okna zbrojne kratą,  
A w dziedzińcu szubienica –  
To mój „pałac” za caratu.

Powstała także pieśń o naczelniku tego więzienia, Aleksandrze Modzelewskim, zwanym przez więźniów „Grubym”, co „jak lew srogi lub pantera [...] wzrokiem braci swych pożera”. Utwór ten krążył wśród łódzkich robotników przynajmniej w dwóch wariantach<sup>120</sup>.

Doświadczeniem bardziej tragicznym od uwięzienia mogła być tylko egzekucja. W pieśniach poruszających ten rodzaj granicznego doświadczenia los niezłomnego bohatera przedstawiany był od sceny sądowej rozprawy po przesłanie, jakie zdołał jeszcze wygłosić skazaniec na szafocie. Szczególnie pieśni tworzone w latach rewolucji 1905–1907 oddawały cześć postaciom skazanym na śmierć przez carski aparat represji. Oto fragment jednej z takich pieśni przytoczonej przez Karwackiego:

Wśród lasu bagnetów porusza się wóz,  
A za nim gromada skazanych na pień.  
Kat czeka w oddali. Sto knutów, pęk łóz –  
To tryumf, to sławy ich dzień.

Na czołach skazańców rój myśli i dum,  
Tortury wyrły głęboki tam ślad.  
Spojrzeli przed siebie – żołdaków w krąg tłum,  
Zjeżone bagnety, ach! Carski to ład.

Jednym z bohaterów proletariatu, który zginął z pieśnią *Czerwony sztandar* na ustach, był Marcin Kasprzak, męczennik ruchu robotniczego:

Tu Kasprzak na śmierć śmiało kroczył,  
Przez zęby gwizdał *Czerwonego*,  
Do końca, do tchu ostatniego,  
Zanim mu oczy cień zakrył.

Powrozem ręce wiązał kat,  
Szpicle stroili sobie drwiny,  
„Świat budujemy, nowy świat!”,  
Szumiały wierzby i osiny.

<sup>120</sup> Zob. w antologii *Jest na Długiej kamienica i Pieśń więzienna*, s. 222–224.

Podobną pieśń śpiewano o Stefanie Okrzei w pierwszą rocznicę jego stracenia, nie zachował się jednak tekst tego utworu. Nie tylko bohaterom-męczennikom poświęcano pieśni żałobne. Śpiewano je także nad grobami poległych towarzyszy. Nierzadko były to marsze<sup>121</sup>.

Groby poległych odwiedzano także 1 Maja, w święto pracy, które spajało robotników we wspólnotę protestu. Masowy charakter pochodów i odwiedzin cmentarzy świadczył o rodzącej się podmiotowości tej klasy społecznej. Kiedy zakazywano manifestacji i pochodów, odwiedziny na grobach przyjmowały formę zbiorowego sprzeciwu.

W ich trakcie składano hołd rodzącym się zbiorowym wartościom, które tworzyły robotniczy etos. Ten sam charakter miały wystąpienia podczas pogrzebów towarzyszy. Jak zauważył Wiktor Marzec:

Jak każda forma zbiorowej obecności publicznej, pogrzeb był jedynym dowodem na to, jaka jest siła robotników zebranych razem. Olbrzymie konduktory nie mogły być zatrzymane przez patrole i przyczyniały się do wykształcenia zbiorowej siły. Wzmagало to ich podniosły nastrój oraz jawne manifestowanie przynależności politycznej (sztandary, pieśni), a także samo kolektywne zaistnienie publiczne. Rozpowszechniona w Polsce forma robotniczej demonstracji to podniosły marsz ze śpiewem i proporcami. Śpiewano pieśni religijne i rewolucyjne – jak w religijnej procesji Bożego Ciała – nie chodziło o nową świecką religijność, a raczej powtarzalność praktyki. Zmieniał się komunikat<sup>122</sup>.

Okres rewolucji 1905–1907 r. to, mimo klęski wielu postulatów, historyczny moment uzyskania podmiotowości przez klasę robotniczą w imperium rosyjskim.

Odwolania do historii i patriotyzmu to także cechy piosenki żołnierskiej, która przenika do repertuaru pieśni robotniczych i jest w nim bogato reprezentowana. Marsz bojowy, wezwanie do walki, utwory opiewające czyny bohaterów, są charakterystycznymi formami dla tej części repertuaru. W pieśniach jednakże pojawiają się własne doświadczenia chłopów i klasy robotniczej. Piosenka żołnierska przywędrowała, jak zaświadczać zapisy Oskara Kolberga, Zygmunta Glogera i Józefa Lompy, razem z chłopami do miast. Jej cechą charakterystyczną była frywolność, ponieważ traktowała najczęściej o piechurach, a czasem ułanach, i dziewczętach, które na żołnierskich kwaterach traciły wianki<sup>123</sup>.

Jak stwierdził Janusz Dunin, nie udało mu się odszukać ludowych zbiorów świeckich piosenek, które podejmowałyby tę tematykę przed I wojną światową, natomiast z lat wojny zachowały się dwie łódzkie publikacje, wydane przez Biuro Dzienników A. Gębalskiego. Pierwsza z tych publikacji to czterostronicowa ulotka w ósemce (druk dwuszpaltowy) z okładką nawiązującą do wydawnictw dewocyjnych. Stronę pod tytułem *Pieśń o wojnie europejskiej* zdobi prymitywna rycina z podpisem „Świątobliwa Jadwiga polska królowa”, przedstawiająca tronuącą władczynię w otoczeniu służby. Rycina w żaden sposób nie nawiązuje do wewnętrznej treści ulotki, która zresztą zawiera przedruk listu papieża Benedykta XV dedykowanego „Czcigodnym Brać. Arcybiskupom i Biskupom Galicji” z dnia

<sup>121</sup> Tamże, s. 221–222.

<sup>122</sup> W. Marzec, *Rebelia i reakcja. Rewolucja plebejska 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Łódź–Kraków 2016, s. 82–83.

<sup>123</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 162.

14 grudnia 1915 r. Następnie zamieszczono cztery pieśni: 1. *Pieśń o wojnie europejskiej*; 2. *Przepowiednia królowej Sybilli o wojnie i końcu świata*; 3. *Opowiadanie konającego żołnierza, który zginął od kuli własnego syna*; 4. *List żołnierza z okopów do matki*. Jak zauważył Dunin: „Wszystkie te pieśni w bardzo jaskrawy sposób rysują okropności wojny, we wszystkich pojawiają się obrazy matek i żon opłakujących okaleczonych i poległych mężów i synów”<sup>124</sup>. Oprócz pieśni w publikacji znalazł się także wiersz z przepowiednią Królowej Sybilli, który również krążył po wsiach i miastach podczas I wojny światowej.

Kolejne z tych wydawnictw to książeczka pod tytułem *Przepowiednia królowej szwedzkiej, Brygidy, o wojnie europejskiej i jej zakończeniu*. Jak stwierdził Dunin: „w usta królowej Brygidy włożono szereg prognoz, które już w chwili druku broszurki się »sprawdziły«”. Przepowiednię miała potwierdzać pieśni V, zatytułowana: *O walkach, które nawet w powietrzu i pod wodą w morzu toczyć się będą, a nawet i pod ziemią*.

Łodzianin Adolf Słomnicki, zainspirowany tą publikacją, wydał po wojnie zbiór pieśni *Żołnierska dola*, zawierający utwory: 1. *Modlitwa Polaka*; 2. *Pieśń żołnierza z okopów*; 3. *Pogrzeb żołnierza*; 4. *Rozpacz żołnierza*; 5. *Mysząc o Polsce*; 6. *List żołnierza* (tekst bez zmian, wzięty z *Pieśni o wojnie europejskiej*). Karta tytułowa zdobiona orzełkiem została opatrzona napisem: „Ułożyli inwalidzi światowej wojny”. Dunin uznał za najciekawsze w tym zbiorze piosenki skierowane do ulicznego odbiorcy, oparte na dobrym rozeznaniu jego gustów i upodobań; kilka z nich zaprezentowała w swoim zbiorze opartym na repertuarze łódzkich robotnic Brynerówna<sup>125</sup>.

W odrodzonej Polsce rewolucyjne pieśni służyły nadal wewnętrznej walce politycznej. W 1919 r. łódzki PPS opublikował zbiorek zatytułowany *Śpiewnik robotniczy*. Władze w kraju przejęła wtedy prawica społeczna, PPS zasiadła w opozycyjnych ławach. Zbiorek zawierał dość typowy zestaw pieśni: *Międzynarodówka*, *Czerwony Sztandar*, *Na barykady*, *Gdy naród do boju*, *Módl się i pracuj*, *Pieśń wolnego ducha*, parę innych piosenek oraz wiersze, m.in. Ludwika Mierosławskiego, Marii Markowskiej, Jana Kasprowicza, Ady Negri. Zbiór nie zawierał żadnej nowej pieśni, która niosłaby ze sobą treści i emocje skierowane przeciw pravicowemu rządowi. Zamieszczono za to piosenkę *Miotła* z okresu rewolucji francuskiej. Ponieważ nie pojawiła się w poprzednio wydawanych zbiorkach i drukach ulotnych pieśni robotniczych, jej zamieszczeniu towarzyszyła zapewne określona intencja. Zwłaszcza czwarta zwrotka była przydatna dla lokalnych, łódzkich celów agitacyjnych, poza polityczną aktualizacją treści. W 1919 r. radni PPS Rady Miejskiej w Łodzi domagali się oczyszczenia miejskich struktur administracyjnych i policyjnych z byłych funkcjonariuszy rosyjskiej ochrony, jak i pracowników zatrudnionych przez niemieckie władze okupacyjne. Oto fragment *Miotły*:

Chce ocalić  
Pan Bóg nas...  
Zamiatania  
Nadszedł czas...  
Każde źdźbło,

<sup>124</sup> J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 148.

<sup>125</sup> Tamże, s. 150–151.

Każdy pyłek,  
Nowa miotła wymiecie...  
Jeszcze jeden wysiłek –  
Będzie czysto na świecie!

Pomagajcie, uczciwi ludziska,  
Wymieść bród z rodzimego śmietnika...  
Niechaj każdy ojczyzny wybawca  
Choć jednego wykurzy szubrawca [...] <sup>126</sup>.

Naszkirowany tu przegląd pieśni walki należy opatrzyć dość zasadniczym zastrzeżeniem. Podzielałam w tym względzie całkowicie pogląd Karwackiego, że dobór tekstów w zbiorach, drukach ulotnych i antologiach odzwierciedla radykalne nastroje środowiska robotniczego i dokumentuje przede wszystkim strategię, formy walki i ideologiczne jej uzasadnienia tylko i wyłącznie inspirowane przez formacje polityczne o charakterze socjalistycznym. Zatem należy tu brać pod uwagę określone kręgi proletariatu i ruchy polityczne wobec nich przeciwstawne. Jak zauważył Karwacki: „Selekcja taka [...] nie dokumentuje całokształtu skomplikowanych zjawisk towarzyszących walce klasowej, ani też nie rejestruje wszystkich przez nią wyzwalanych emocji politycznych, będących następstwem programowej inspiracji licznych animatorów życia politycznego na ziemiach polskich”.

To zastrzeżenie prowadzi do innej ważnej konstatacji. Pieśni rewolucyjne są mocno związane z poezją romantyczną, na co zwrócił uwagę Tadeusz Bujnicki, ale wykształciły:

odmienną formułę zbiorowego podmiotu i zbiorowego bohatera. Romantyczny *lud* stał się *proletariatem*, o wyraźnej cesze podmiotowości, *ja* liryczne ustąpiło miejsca *my*. Podobnemu przekształceniu uległ i adresat, a wraz z nim zmienił się sposób kontaktu, język i obrazowanie. Ujawniony poetycko cel finalny zawierał się między destrukcją starego porządku a oczekiwaniem *nowego ładu*, interpretowanych jako przejaw dziejowej konieczności. Wreszcie nowy walor uzyskał motyw pracy (zmieniając swe funkcje od *pracy przekleństwa* do *pracy – synonimu wolności*) <sup>127</sup>.

Istotna uwaga Bujnickiego pokazuje proces upodmiotowienia klasy robotniczej, „wyspiewany” utworami o rewolucyjnej, wywrotowej treści. Ich przegląd, dokonany przez Karwackiego, ujawnia performatywny potencjał pieśni, sposób, w jaki śpiew i jego wzywająca do działania opowieść stawała się życiem, życie zaś pieśnią.

### 5.5. Ludyczne pieśni masowe (zabawa, rozrywka, sensacja, miłość)

Określenie „ludyczne pieśni masowe” z jednej strony odnosi się do ludyczności w sensie, jaki nadali temu fenomenowi kulturowemu Johann Huizinga <sup>128</sup> i Roger Caillois <sup>129</sup> – jako gry i zabawy, odrębnych form życia od tych, które towarzyszyły pracy czy ekspresji

<sup>126</sup> W.L. Karwacki, *Żywot robotnik w pieśni*, s. 347. Zob. także W.L. Karwacki, *Walka o władzę w Łodzi 1918–1919*, Łódź 1962, s. 56–57.

<sup>127</sup> T. Bujnicki, *O poezji rewolucyjnej, Szkice i sylwetki*, Katowice 1978, s. 16.

<sup>128</sup> Zob. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

<sup>129</sup> Zob. R. Caillois, *Żywot i ład*, przeł. A. Tatarskiewicz, Warszawa 1973.

religijności. W odniesieniu do łódzkiego kontekstu trudno jest wyłączyć ludyczność z formy, jaką była walka klasy robotniczej o własną podmiotowość, gdy weźmie się pod uwagę utwory wyśmiewające przeciwnika, takie jak przyśpiewki. Z drugiej strony ludyczne pieśni masowe obejmują zjawisko rozpowszechniania pieśni miejskich i szlazierów poprzez publikacje i kolportaż zbiorów, druków ulotnych<sup>130</sup>, które ukazywały się równolegle z przekazami wytwarzanymi przez nowoczesne masowe media. W dwudziestolecium międzywojennym, w okresie rozpowszechnienia filmu, radia, gramofonu, mamy do czynienia z początkami kultury masowej.

Robotniczy repertuar miejski w tamtym okresie tworzył już dość zróżnicowany obraz, na który składało się kilka form muzycznie i funkcjonalnie niezależnych. Wymienić należy tu folklor grup zawodowych z dużych miast przemysłowych, tradycje muzyczne przedmieść, repertuar kapel podwórkowych oraz innych muzyków i grup prezentujących pieśni przy rozmaitych okazjach wspólnotowego świętowania. Oprócz piosenek obyczajowych, rodzinnych, rewolucyjnych, czy związanych z pracą, tworzone nowe teksty, które rozbrzmiewały w parkach, na podwórkach, ulicach i placach w trakcie zbiorowych zabaw i potańcówek. W parkach układano podesty do tańca, fabrykanci finansowali sale w tym samym celu, robotnicze rodziny hucznie obchodziły imieniny i nieraz przygrywały na nich kapele. Wśród zespołów je tworzących można wyróżnić dwa typy składów muzycznych: dęty (klarnety i trąbki) i strunowy (mandoliny, bałałajki, gitary i skrzypce). W obydwu istotną rolę odgrywał czasem akordeon. Oprócz kapel pojawiali się śpiewacy uliczni z gitarami i mandolinami, kataryniarze z małpką lub papugą czy cygańskie kapele z czardaszami. Repertuar międzywojennych miejskich muzykantów, zarówno w Łodzi, jak i we Lwowie czy Warszawie, składał się z kupletów operetkowych, piosenek kabaretowych i kawiarnianych, do popularnych melodii układane były nowe teksty zanurzone w miejskim kontekście, których autorstwo zazwyczaj jest niemożliwe do ustalenia. W tym repertuarze pieśniowym, niezwykle synkretycznym i symptomatycznym dla wczesnej kultury popularnej, istotne stało się ciągłe adaptowanie istniejących melodii do nowych tekstów. Jak zauważyła Bożena Lewandowska:

<sup>130</sup> Jak zauważył Władysław Karwacki: „W Polsce dość wcześnie pojawia się literatura przeznaczona dla czytelników mniej wyrobionych, a więc początkowo dla mieszczaństwa, a potem dla ludu wiejskiego. Dzięki wynalazkowi druku, już od XVI w. oficyny trudnią się wydawaniem książek nie tylko dla warstw tzw. oświeconych, ale także dla plebejskiego czytelnika. W XVI i XVII w. wydawcy drukują opowieści i romanse, kalendarze, prognozytyki, zielniki, zagadki itp. Wśród tych wydawnictw poczesne miejsce zajmowały ulotne pieśni nabożne i świeckie, kancjonały i kantyczki. Ukazywały się zbiorki piosenek pod niezwykłymi dla dzisiejszego czytelnika tytułami, jak np. *Lutnia zgodna rezonacya głosów, takt w takt wystrojona światowym graczom podana do dystrykcyi melancholicznego czytelnika*. [...] Jednakże dopiero wiek XIX przyniósł zasadniczy przełom w dziele umasowienia piosenki za pośrednictwem tanich wydawnictw przeznaczonych dla szerokich kręgów odbiorców. Już od początku tego wieku wydawano zbiorki, zawierające arie, śpiewki, komediooperki i rozmaite powszechnie śpiewane »piosenki światowe«. Te niepozorne i tanie druczki cieszyły się ogromnym powodzeniem zarówno w miastach, jak i w dworach szlacheckich. Już w 1803 r. Józef Elsner zaczął wydawać zeszytowy *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich za rok 1803*. Wydawnictwo to ukazywało się przez kilka lat. W 1816 r. ukazują się w dwóch tomach *Śpiewy i arie teatralne i światowe z różnych oper i komedii zebrane z dodatkiem nowych śpiewów i krakowiaków*”. W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 116.

Analiza łódzkich pieśni robotniczych potwierdza występowanie tego samego zjawiska, choć do innych melodii, czy to wiejskich, czy rewolucyjnych, powstały nowe teksty. Problem autentyczności zapisu melodycznego, niezależnie od możliwego jego stwierdzenia, wydaje się być bez znaczenia dla tej części tradycji muzycznej. Istotne były treści zawarte w warstwie słownej, zaś melodia była tylko w zasadzie jej nośnikiem<sup>131</sup>.

Literatura brukowa, a później film to częste źródła inspiracji, z których czerpali twórcy ulicznych piosenek wchodzących do robotniczego repertuaru. Dzięki powieści brukowej w odcinkach bohater oraz historia jego przeżyć stawała się na tyle popularna, że przenikała do piosenki ulicznej. Rinaldo Rinaldini to pierwszy bohater literatury brukowej i pieśni. Do katalogu wątków popularnych piosenek wśród miejskich mas należy dołączyć gangsterskie legendy, afery miłosne, przygody przemytników, zbrodnie, przeżycia więzienne opisane barwnie w romansach z broszur sprzedawanych po kilka kopiejek za sztukę. Zeszyt z odcinkiem powieści *Barbara Ubryk, czyli tajemnice klasztoru* o miłości zakonnicy i spowiednika oraz piętnastoletnim uwięzieniu bohaterki w zamurowanej celi, kosztował 5 kopiejek. Innymi inspiracjami dla piosenek były powieści o sensacyjnych tytułach: *Krwawy ślub*, *Handlarz ciałem i jego narzeczona*, *Falszywa żona brzuchomówcy*, *Hrabio wie i alfonsy*, *Zemsta uwiedzionej*, *Przez miłość do zbrodni*, *Porwana w noc poślubną*. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się losy demonicznych kobiet (*Niewolnica miłości*), romanse w sferach towarzyskich (*Siostra Maria*, *Historia wielkiej miłości i czystego serca*), a zwłaszcza z ich pogranicza, gdy szalona miłość okazywała się mezaliansem. Romans *Księżniczka Tamara* reklamował następujący anon: „Księżniczka i ciemny chłop rosyjski pokochali się miłością wzniosłą i czystą, jak wzniosłe i czyste były bratnie ich dusze, choć pochodziły z biegunowo oddalonych od siebie sfer: z pałacu i chaty nadwożańskiej. W książce tej znajdzie czytelnik wzruszenia i przeżycia, które wstrząsną jego duszą do głębi i wycisną łyżę żalu, oburzenia i radości”. Nowoczesność przekraczała klasowe granice bez względu na narodowość i walutę, którą płacono za tego rodzaju literaturę czy druczki piosenek czerpiących z nich treść. Ogromny sukces w Polsce odniosła książka Heleny Mniszek *Tędnawata*. Szesnaście wydań, dwie ekranizacje z Jadwigą Smosarską i Elżbietą Barszczewską na przestrzeni 30 lat od 1909 r. uczyniły miłość ubogiej Stefy do ordynata Michorowskiego tragedią ściskającą serca mas czytelników, bez względu na klasowe podziały. Anonimowy poeta skondensował treść powieści w piosenkę, którą natychmiast zamienili w odpowiedni produkt wydawcy ulicznego repertuaru. Śpiewana na melodię *Czarnej Mańki* lub *Czajki*, zrobiła na ulicach taką samą karierę, jak powieść i film<sup>132</sup>.

Z przedmieść do centrów miast docierały teksty ballad samorodnych twórców, zatem krąg autorów miejskich piosenek stale się powiększał. Powstawały też utwory naśladowcze, stylizowane na gwarę, pisane przez uznanych, jak i anonimowych autorów. Ballady podwórkowe w okresie międzywojennym cieszyły się szczególną popularnością wśród młodzieży i studentów. Jak zauważył Karwacki:

<sup>131</sup> B. Lewandowska, *Miasto w tradycji muzycznej folkloru miejskiego*, „Journal of Urban Ethnology” 2010, vol. 10, s. 25. Zob. także s. 16–19.

<sup>132</sup> Tekst tej piosenki znalazł się w zbioru: *Pij, pij, chłopcze, mój pij*, Nakład Księgarni I.Ch. Franka, Łódź [b.r.]. Zob. W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 124–126.

W tych kręgach powstały udane pastisze, które z czasem zyskiwały dużą popularność i były przyswajane na równi z autentycznymi utworami ulicy. Do tej grupy należała ballada o Menelaju i pięknej Helenie, czy też *Ballada o zdobnym ślusarzu*. Utwory nadsławdowcze pisane na wzór ballad przedmiejskich, wychodziły spod piór zawodowych literatów. Specjalistą w tym zakresie był Jerzy Jurandot, autor licznych tekstów piosenek w okresie dwudziestolecia międzywojennego. On też był autorem powszechnie śpiewanej *Ballady o Wiśniewskiej*. Zjawisko to wskazuje na bardzo interesujący proces: ballada z wyzyna poważnej poezji literackiej, na które wydzwignęły ją głównie poeci romantyczni, schodzi poniżej dążeń „nowego realizmu” dwudziestolecia w rejony bliskiej jej pierwotnej funkcji społecznej. Wyrosła z poezji jarmarcznej czy ludowej powraca ku piosence ulicznej, ku poezji kabaretowej. Dostrzegł zjawisko to badacz tego gatunku Czesław Zgorzelski we wstępie do antologii *Ballada polska*<sup>133</sup>.

Z czasem nastąpił proces odwrotny: wypierania samorodnej piosenki ulicznej na peryferia repertuaru robotniczego, a zatem także z powrotem na przedmieścia, zaś zainteresowanie miejskich odbiorców, szczególnie środowisk robotniczych, coraz bardziej przyciągały szlagiery i przeboje wychodzące spod piór zawodowców. Badania łódzkich wydawnictw piosenkowych wyraźnie pokazują zubożenie ich formy i rosnącą konkurencję łatwej literatury prasowej, filmu i radia<sup>134</sup>.

Jednak w coraz bardziej skromniejących tomikach nadal obecne są rzadkie piosenki, które Dunin określił jako „częstkę lumpenproletariackiej kultury”, cieszące się popularnością mimo naiwnej i prostolinijnej tematyki oraz braku literackich wartości. Międzywojenne druki nie mają już takiego rozmachu jak publikacje sprzed I wojny światowej. Łódzka firma Adolfa Słomnickiego także wpisała się w nowe trendy, o czym świadczy zbiorek *Andzia z Kozin* (wydrukowany około 1925 r.) z tytułową piosenką zaczynającą się od strofy:

W Łodzi na Kozinach  
Ja przyszłam na ten świat,  
Choć ojca nie znam wcale,  
Lecz mówią, że był chwiat<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> Tamże, s. 127.

<sup>134</sup> Jak zauważył Dunin: „Odbija się to na druczkach, które stają się uboższe, nikną ilustracje i winiety, coraz bardziej podrzędni przedsiębiorcy podejmują się wydawniczego procederu. W późniejszym okresie dla podniesienia atrakcyjności publikacji zaczęto stosować kolorowy papier – żółty, różowy, niebieski, podobny do tego, który używano przy druku urzędowych obwieszczeń. [...] Pojawiają się teraz coraz bardziej masowo kryzysowe, ubogie druczki, zawierające przede wszystkim przeboje znane z płyt i filmów. Większość publikacji ogranicza się do popularyzowania ogólnopolskich arcydzieł kultury masowej, takich jak na przykład teksty Własta, Starskiego, Jurandota, Toma i in.” J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 153.

<sup>135</sup> Zob. antologia, s. 276. – Dunin opisuje kryzysową sytuację wydawnictw piosenkowych. W okresie międzywojennym znane drukarnie przestały publikować zbiorki piosenek. Tymi formami wydawnictw zajęły się pokątne firmy lub sami muzykanci. Warto tu przywołać kilka nazw firm i dotyczący ich komentarz Dunina: „Miejsce sprzedaży Jan Lidke, Łódź, Żytnia 7; Nakład Walentego Kotarskiego, Ogrodowa 35 m. 8; Wyd. »Nova Kantujo«, Suwalska 17 m. 1; Nakł.: Tum St., Łódź, Szosa Zgierska 11; Nakł. Śliwiński M., Oficerska 5 m. 9; Nakładca Wincenty Winecki, Maserska 14; Nakład Z. Zasiński,

Kim byli autorzy piosenek w łódzkich zbiorach? Część z nich związana była z miastem i regionem, natomiast pozostałe teksty to, jak pokazują badania, zazwyczaj przedruki popularnych i masowych utworów. Anonimowy repertuar jest z pewnością autorstwa lokalnych literatów i być może dziennikarzy, którzy własną twórczość traktowali jako źródło dodatkowego zarobku. Duninowi udało się ustalić dwa nazwiska łódzkich autorów piosenek, J. Tomesza (Józ-Tom) nie zabiegał o popularność, jego utwory znaleźć można w wydawnictwach księgarni Słomnickiego. Używał nazwiska lub kryptonimu, które opatrywał dodatkową uwagą „Wszelkie prawa zastrzeżone”. W zbiorze *Andzia z Kozin* znajduje się kilka jego utworów, ale wydał też własny tomik<sup>136</sup>.

Więcej miejsca Dunin poświęcił Walentemu Kotarskiemu<sup>137</sup>, poecie, muzykowi, pieśniarzowi podwórkowemu i wydawcy własnej twórczości współpracującemu z firmą Lidke. Jak stwierdził Dunin, twórczość Kotarskiego wyróżniał własny styl i nawiązania do upodobań łódzkiej ulicy właściwych dla starszych pokoleń robotników, znany był bowiem przede wszystkim jako autor humorystycznych kolęd, których tematem była bieda<sup>138</sup>. Kotarski zawarł w swoich piosenkach dosadną krytykę ekonomicznego położenia, w którym znaleźli się robotnicy, rzemieślnicy i tzw. zawody służebne, ale nie da

---

Koluszki. Kim byli ci wydawcy, trudno dziś stwierdzić. Z pewnością wiemy, że Walenty Kotarski był muzykiem i podwózkowym pieśniarzem, który układał również sam wiele piosenek, częściowo wydawanych własnym nakładem; rodzina Lidke była potentatem wydawnictw piosenkarskich i publikowała nie tylko w Łodzi, ale i w Częstochowie, według informacji byłych sąsiadów z ulicy Brzezińskiej zajmowała się również sprzedażą dewocjonaliów i innych towarów na odpustach i przed kościołami. Drukarnie tych tekstów były również najczęściej podrzędne i posiadały zwykle tylko tak zwany »pedał« i nieliczne czcionki. Kiedyś dla Franka czy Słomnickiego drukowały takie firmy, jak Baranowski, Kororzycka, Cytter, Kutas, które co prawda nie zajmowały zbyt chlubnego miejsca w dziejach drukarstwa, ale posiadały nie najgorsze wyposażenie i wypuściły w świat niejedną ciekawszy druk, publikacje pokątnych przedsiębiorców tłoczyli J. Bocheński (Zgierska 38), Bronowski (Północna 7), Śliwkiewicz (Północna 16), Sojka (Ozorków). W drukach tych po prostu roi się od błędów zecerских!<sup>136</sup> Tamże, s. 154.

<sup>136</sup> Na przykładzie tego autora Dunin pokazał, jak funkcjonowali tego rodzaju twórcy folkloru w rodzącej się kulturze masowej, wskazując jedną z publikacji Tomesza: „*Najnowsze piosenki i wiersze J. Tomesza (Józ-Toma)*, nakładem Zygmunta Nygi. Druk J. Baranowskiego, Łódź [ok. 1925], 16°, ss. 15. Na okładce widnieje portret autora: starannie, choć pretensjonalnie ubrany młody człowiek z czarnym wąsikiem i baczkami. Ponadto też wiadomość: »Dalsze utwory w druku. Do nabycia u autora, Łódź, Wólczańska 144«. Niestety nasz autor, pragnący zapewne dorównać współczesnym »wielkim«, był tylko prowincjonalnym grafomanem. Na dowód przytoczmy utwór, kończący zbiorę Tomesza: *W duszy szukaj swej nieboże, / Czego świat ci dać nie może*». Tamże, s. 155.

<sup>137</sup> Walenty Kotarski, zm. 1964, przygotował do druku pamiętnik pt. *Opowiadanie batuciarza*, w którym pomija jednak okres, gdy był podwózkowym muzykiem. Niepublikowany maszynopis z roku 1953 znajduje się w Archiwum Tuwima w Muzeum Mickiewicza w Warszawie. Prawdopodobnie twórczości Kotarskiego dotyczy notatka pt. *Konfiskata bluźnierczych kolend*, „Przegląd Księgarski” 1936, s. 229. Zob. J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 155.

<sup>138</sup> Istniały co najmniej trzy zbiorki jego kolęd: 1. *Kolędy polskie humorystyczne*. Nakł. Walentego Kotarskiego, Ogrodowa 36 m. 8 (ok. 1930 r.), druk J. Bocheński, Zgierska 38, 16°, ss. 8; 2. *Polskie kolędy humorystyczne*, nakładem Walentego Kotarskiego, Ruda Pabianicka, ul. Żeromskiego 5, druk „Wspólna”, Zgierska 38, 16°, ss. 8 (na okładce tego wydania jest umieszczona prymitywna rycina). Można wnioskować, że to wydanie jest późniejsze. Z trzeciego ze wspomnianych wydawnictw zachowały się tylko fragmenty.

się tym utworom przypisać krytycznej postawy właściwej dla świadomej swej społecznej roli części proletariatu. Nie były to pieśni walczące, nie przedstawiały wizji ani programu, ich treść to głównie narzekania na sytuację, jaką wywołał wielki kryzys z końca lat 20. i nostalgia za dawnymi, lepszymi czasami. Dunin przytoczył dwa fragmenty „krytycznych” kolęd Kotarskiego, jak i tekstów pokazujących uroki wielkomięskich rozrywek, zabawy pijackie półświatka, dionizyjski „kult wódki i pijaństwa” (np. w piosence *Zabawa na Babutach*) jako symptom życiowego sukcesu, wreszcie zabawy na Zdrowiu<sup>139</sup>. Z przytaczanych tytułów i fragmentów piosenek oraz znakomitej większości tekstów, można ułożyć repertuar i gotowy śpiewnik łódzkiego lumpa. Kotarski to autochton wprowadzający do swoich utworów mowę potoczną i łodzianizmy. Zwroty typu „kupić loda” czy „kilo kaszany odgrzewany” wykorzystują leksykę łódzkich ulic i podwórek. Kotarski zdobywał ogólnopolskie laury, a jego kolędy cieszyły się powodzeniem również poza Łodzią. W tomiku *Polskie kolędy humorystyczne* znajdziemy piosenkę *Przygoda na Karcelaku* i *Kolędę o murarzu*, której wers „Przecież w naszej Łodzi dobrze ich tu znamy” zmienił na „Chociaż tu w Warszawie dobrze ich już znamy”. Świadczy to niewątpliwie o elastycznym podejściu śpiewaka i muzykanta do kontekstu społecznego i miejskiego, w którym funkcjonowała jego twórczość.

Kotarski, jak inni twórcy tego typu, oddawał przede wszystkim nastroje, dążenia i marzenia robotników oraz drobnomieszczan, nie czuł się predestynowany do pełnienia szczególnej misji, której celem byłaby zmiana społeczna. Śpiewał o tym, co stanowiło depozyt kulturowy odbiorcy. „Taki wiesz, jak i słuchacz” – Dunin przywołał to porzekadło, by wyrazić relację łączącą twórcę i jego odbiorców oraz towarzyszący tej relacji społeczny portret słuchaczy. Nie byli oni zbyt życzliwi dla nowych przyjezdnych osiedlających się w Łodzi, którzy zasilali robotnicze środowisko, o czym świadczy przywołana przez Dunina piosenka *Przyjechał Wójtek do Łodzi*<sup>140</sup>.

Innym popularnym tematem piosenek, wykorzystywanym nie tylko przez Kotarskiego, za to inspirowanym przez prasę brukową, były zbrodnie i wypadki, wydarzenia przyciągające uwagę masowego słuchacza. Takie tytuły, jak *Krwawe wesele u młynarki*,

<sup>139</sup> Kolęda Kotarskiego o łódzkim krawcu i dorożkarzu: „Dawniej dryndziarz woził parki przyzwoite, / I pociągał sobie spirytus z butelki, / A dziś dużo szyje, z wiadra wodę pije. / Hej, kolęda, kolęda. // Dawniej dryndziarz woził parki przyzwoite, / Zarobił rubelki i pił okowitę, / Jechał jak szalony, zawsze był wstawiony. / Hej kolęda”. O śpiewaku i jego kumplach drukarzach: „*Kolęda drukarzy* // Dzisiaj każdy drukarz smutnie zwiesił głowę, / Bo ma mniej roboty prawie o połowę, / Depcze na pedale, nuci gorzkie żale. / Hej, kolęda, kolęda. // Są maszyny dzisiaj duże rotacyjne, / Więc im odebrały gaże familijne, / Bieda im doskwiera, mówią, to choroba. / Hej, kolęda, kolęda. [...] // Dawniej, gdy drukarze dobrze zarobili, / Jasiu znosił flachy i zdrowo popili, / Po zabawie spali, wszystko zarzygali. Hej, kolęda, kolęda. / Hej, kolęda, kolęda”. W utworze *Na Zdrowiu* Kotarski upamiętnił „łódzkie Bielany” – oto końcowe strofy tego utworu: „Gdy dni świąteczne są, / Tramwaje pełne mkną / Na Zdrowie! na Zdrowie! / Karuzel kręci się, / Tu panna nęci mnie, / Więc wsadzam ją / W karuzel tą / Do zmroku bawię ją. // Ref.: / Na Zdrowiu przyjemność masz, / Na Zdrowiu dziewczynki znasz, / Kupisz loda, to jej dasz / Na Zdrowiu. // Czy to Helci lub Anielci, / Albo pięknej pci... pci Felci / Na Zdrowiu zielono, wiesz, / Na Zdrowiu wypoczniesz, gdzieś, / Pod krzaczkiem na ustroniu, / Na trawce możesz też”. J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 158–159.

<sup>140</sup> Zob. antologia, s. 241–242.

*Najnowsza piosenka o wyroku Gorgonowej i zachowana Straszna zbrodnia w Pietruszycach* tworzą słowno-muzyczny, mroczny obraz miasta<sup>141</sup>.

Wypadki ilustruje przytoczona przez Dunina pieśń *Straszny pożar w Łodzi w fabryce Winera*. Natomiast *Zbiór szlagierów filmowych*, wydany przez firmę „Nova Kantujo” zawiera utwór *Motor* z muzyką Kochanowskiego do słów Beka. Nie był to, co prawda, tekst filmowy, ale należał do lokalnych pieśni nazywanych „wyciskaczami łez”<sup>142</sup>.

Nie tylko place, ulice, parki, podwórka i mieszkania w trakcie zabaw rozbrzmiewały piosenkami. W okresie karnawału i ostatnich jego dni – zapustów – w fabrykach bawiono się w tzw. klocki. Była to forma żartobliwego szykanowania panien i kawalerów. Panny musiały pracować z przypiętą do ubrania watą, gałgankami lub kukiełkami symbolizującymi dzieci, uformowanymi z niedoprzędu bawelny. Mężczyzn „wyposażano” w świński ogon, ości od śledzia lub wypełniony watą flak od wędliny. Część druga zabawy to „sprzedawanie” polegające na obwożeniu tak przystrojonych panien i kawalerów po fabryce na wózkach do transportu niedoprzędu. Tym obrzędowym działaniom towarzyszyła pieśń: „panna do sprzedania, panna do sprzedania, kto ten towar kupi” albo „stare panny na śmieci”. Klocki urządzali tylko robotnicy, ale zabawę aprobował dozór fabryczny. Podobnym zwyczajem o wiejskiej proveniencji był „wykup bab”. Kobiety, które wyszły za mąż w minionym karnawale, organizowały poczęstunek dla reszty pracowników. Pierwotnej formie zwyczaju towarzyszyły zabiegi magiczne i muzyka. W mieście tradycje rodem ze wsi powoli zanikały, w okresie I wojny światowej ostatecznie zaprzestano ich praktykowania<sup>143</sup>.

Zrytualizowana forma społecznej presji wobec „niespełnionych” miłości wskazuje na znaczenie tego zjawiska wraz z erotyką i prokreacją w życiu robotników. Temat miłości, żarliwej, niespełnionej i tragicznej, był silnie obecny w pieśniach i jawi się do dzisiaj jako niezwykle znaczący w kulturze masowej<sup>144</sup>. Jak zauważył Karwacki: „Nawet z pobieżnej analizy repertuaru wynika, że masowy czytelnik lubił melodramaty, głównie kobiety preferowały ten rodzaj utworów, dla nich więc najczęściej dostawcy literatury popularnej pisali owe «ballady i romanse». [...] nie były to utwory o literackich wartościach, znaleźć jednak można w tego rodzaju wydawnictwach utwory o ciekawej poetyce i wzruszających treściach”<sup>145</sup>.

Tradycyjnym i popularnym wątkiem w repertuarze pieśni robotniczych była tragiczna miłość zakończona pochowaniem kochanków we wspólnym grobie. Ten motyw znany był

<sup>141</sup> Jak zauważył Karwacki: „Często inspiracją były głośne wydarzenia, bulwersujące opinię społeczną, i wtedy talent twórców przejawiał się w realistycznym opisie głośnej afery miłosnej czy zbrodniczej”. W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 120.

<sup>142</sup> Zob. antologia, s. 207; piosenka funkcjonowała jako utwór anonimowy.

<sup>143</sup> M. Pięstrzeniewicz, *Życie towarzyskie i kulturalne łodzian w latach 1870–1914*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku” 2009, nr 6, s. 51–52. Zob. także: K. Woźniak, *Tradycje kultury robotniczej*, „Osnowa” 1981, nr 1, s. 81–82; I. Lechowa, *Tradycyjne zwyczaje świąteczne w łódzkim środowisku robotniczym 1890–1939*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna” 1967, nr 11, s. 143.

<sup>144</sup> W.L. Karwacki, *Żywot robotnika w pieśni*, s. 341

<sup>145</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 141.

szczególnie w Niemczech i Francji, występował w całym folklorze europejskim. W środowisku robotniczym znana była popularna piosenka *Edwin i Wanda*, a motyw „wspólnego grobu” wykorzystał szczególnie autor piosenki *Janek i Helena* znajdującej się w zbiorach Janusza Dunina. Jej styl, słownictwo i kompozycja świadczą, że utwór o proletariackich kochankach musiał powstać w środowisku pierwszych imigrantów ze wsi do miasta, ale ludowa wersja wątku została odpowiednio przetworzona. W piosence ludowej dziewczyna topi się w rzece, ponieważ kobiecość łączona jest ze sferą akwaticzną, zaś bohater przebija się mieczem stanowiącym symbol falliczny, a zatem w tym obrazie dochodzi do zespolenia Erosa i Thanatosa. W miejskiej odsłonie samobójstwo dokonywane jest za pomocą rewolweru, co świadczy o wpływie kryminalnej powieści, wodewilu bądź operetki<sup>146</sup>.

Poniższy utwór o katafalku pochodzi z „kajetów z piosenkami”, zeszytików, w których zapisywane były odręcznie utwory. Tekst podany przez łódzką służącą został spisany przez Brynerównę w 1935 r.:

Zaszło słońko, a w kaplicy  
 Błękit światła aż się roi;  
 A w kaplicy Katafalek,  
 Na nim jasna trumna stoi.

A w tej trumnie na atłasie  
 Leży cud dziewczę złożone.  
 Ma blond włosy rozczesane,  
 Długie włosy pospuszczane.

Wiatr powiewa koronami,  
 U jej sukni falbanami  
 Zaigrał włos u jej czoła,  
 Gdyż to była noc majowa.

Przyszedł młodzian do kaplicy,  
 Ścisną białą dłoń dziewczycy,  
 Oparł głowę o katafel  
 A tłum ludzi na ulicy.

Już się krewni rozjeżdżali,  
 Od powozów aż się roi.  
 Zaszło słońko, a w kaplicy  
 Już katafalk próżny stoi.

Już ją do grobu wpuszczają  
 A młodzian stoi i płacze.  
 – Żegnam cię, o drogie dziewczę  
 – Już cię więcej nie zobaczę<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> Tamże, s. 111–113.

<sup>147</sup> Tamże, s. 114.

Epicka ballada miłosna w różnych przetworzeniach jest jednym z najmocniejszych wątków w tkaninie piosenek wielkomijskich i popularnych<sup>148</sup>. Można prześledzić powstanie jej splotów, od drewnianego ludowego warsztatu ręcznego po udoskonalony miejski w manufakturze, wreszcie po napędzany parą, a ostatecznie prądem, mechaniczny warsztat w fabryce. Metafora jest tu na tyle poręczna, że dobrze pokazuje przemiany ballady miłosnej. Od synkretyzmu wiejskiego, w którym odzywają się rycersko-szlacheckie realia w leksyce po miejską adaptację w nowych leksykalnych „okolicznościach”, oznaczających, że „wymienność treści osadzona jest na tym samym melodycznym nośniku”, wreszcie do miejskiego szlagiero-przeboju i swoistej standaryzacji, która świadczyłaby wręcz o „fabrycznej” produkcji piosenek z gotowych komponentów. A to już jest uniwersum kultury popularnej, którą Theodor Adorno poddał gruntownej krytyce, jako produkt rodzącego się przemysłu kulturowego<sup>149</sup>.

Za Adornem warto wyrazić osąd, że wszystkie piosenki popularne są takie same i nijak się mają do muzyki klasycznej i wysokoartystycznej, tzw. poważnej i konsumowanej przez elity, żadna taka realizacja nie jest sprowadzona do schematu: zwrotki + refren. Marcin Napiórkowski skomentował tę myśl Adorna w następujący, bliski antropologowi, sposób:

Naczelną zasadą kultury popularnej widzianej oczyma filozofa jest zatem złota zasada inżyniera Mamonia z *Rejsu*: „Mnie się podobają melodie, które już raz słyszałem. [...] No jakże może podobać mi się piosenka, którą pierwszy raz słyszę?”<sup>150</sup>.

Adorno pominął jednak fugę, obecną w twórczości wielki kompozytorów, np. Bacha. Jeśli istnieje wyjątek, to podważa regułę głoszącą, że zasada powtórzenia linii melodycznej jest charakterystyczna tylko dla utworów kultury popularnej. W *Dialektyce oświecenia* napisanej wspólnie z Maxem Horkheimerem, obydwa badacze analizują świeżo narodzony, lecz dobrze już rozwinięty w Stanach Zjednoczonych „przemysł kulturalny”, niezwykle sugestywny twór społeczeństwa konsumpcjonistycznego, jako odgórnie sterowanej maszyny tworzenia fałszywych potrzeb. Media produkują kicz, kształtują w ten sposób gusta odbiorców gotowych skonsumować kolejny bezwartościowy produkt. Standaryzacja, seryjna produkcja utworów emitowanych przez radio, czyni wszystkich odbiorców równoprawnymi słuchaczami. Adorno opowiedział się po stronie „kultury wysokiej” przeciw

<sup>148</sup> Tamże, s. 114–115.

<sup>149</sup> Adorno wyrażał się o repertuarze piosenkowym kultury popularnej z nieukrywaną niechęcią: „Cała struktura muzyki popularnej jest zestandaryzowana nawet pomimo podejmowanych prób zakamufłowania standaryzacji. Standaryzacja obejmuje cechy od najbardziej ogólnych po najbardziej szczegółowe. Najbardziej znana jest zasada, że refren składa się z 32 taktów i że ambitus jest ograniczony do oktawy i jednej [dodatkowej] nuty. Również główne typy przebojów są standaryzowane: nie tylko taneczne, których schematyczna ścisłość jest zrozumiała, ale również te „charakterystyczne”, takie jak piosenki matczyne, pieśni domowe, banalne i nonsensowne melodyjki, pseudorymowanki dziecięce czy lamentsy po utraconej dziewczynie [...]”. T. Adorno, *O muzyce popularnej*, przeł. J. Kasperski, „Res Facta Nova” 2015, nr 16 (25), s. 76–77, [http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer\\_25/RFN%2016%20Theodor%20W.%20Adorno.pdf](http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_25/RFN%2016%20Theodor%20W.%20Adorno.pdf) [dostęp: 25.04.2022].

<sup>150</sup> M. Napiórkowski, *Dlaczego filozofowie nie nuca szlagierów*, <https://wiesz.pl/2017/10/01/dlaczego-filozofowie-nie-nuca-szlagierow/> [dostęp: 25.04.2022].

zestandaryzowanym gustom, a rozrywkę ukazał jako przedłużenie pracy, ponieważ opiera się na tej samej „mechanizacji”, rytmizacji, ograniczonej kombinatoryce na niewielkiej liczbie modułów, co praca przy taśmie fabrycznej czy mechanicznych krosnach. Na czym polega owo przedłużenie pracy w rozrywce? Na rozciągnięciu istic Fordowskiej logiki pracy na czas wolny, który, jak komentuje Napiórkowski, jest tak samo odpodmiotowiony, jak i pozbawiający podmiotowości<sup>151</sup>.

Fabryka standaryzuje robotników, narzucając ich ciałom mechaniczne czynności. Opór robotników wyraża się poprzez utwory o nieskomplikowanej i powtarzalnej linii melodycznej i treści opartej na zwrotkach i refrenie – rewolucyjne pieśni są wyśpiewywane poprzez walczące z opresją „my”. Nie chodzi zatem o powtarzalność frazy muzycznej, która paradoksalnie zwrócona jest przeciwko „powtarzalnej” opresji, lecz o wywrotową treść pieśni wiodącą śpiewających do aktów wyzwolenia. Powtarzalność ma zatem owe akty ugruntowywać. Co zatem jawi się jako treść piosenki o indywidualnym charakterze? Zapewne obraz miasta, jego topografia i toponimia, lokalny słownik nazw i imion oraz jedyne w swoim rodzaju wydarzenia, jak walki uliczne, egzekucje itp., które mają charakter wykroczenia przeciw obowiązującemu porządkowi lub stanowią społeczny paroksyzm.

## 6. Czasoprzestrzenie wielkomijskich pieśni

### 6.1. Pieśń w miejskiej przestrzeni

Zacznę ten rozdział od cytatu z tekstu Marty Piestrzeniewicz. Wprawił mnie w konfuzję, ponieważ zawarła w nim diagnoza zawiera tezę o kulturalnej martwocie panującej w przemysłowej Łodzi:

Przez prawie cały wiek XIX życie towarzyskie łodzian paraliżowane było martwotą i marazmem. Wynikało to po części ze specyficznych warunków, w jakich funkcjonować musiało miasto, po części zaś z nietypowej struktury społecznej i zawodowej jego mieszkańców. Łódź była ośrodkiem przemysłowym, największy odsetek stanowili tu robotnicy – ok. 70% ogółu społeczeństwa, inteligencja, na której w dużej mierze spoczywał obowiązek szeroko pojętej działalności na polu kultury, to zaledwie 5% mieszkańców wykazujących w tym względzie (aż do schyłku XIX w.) bierność i obojętność. Przez długi czas o życiu społecznym i politycznym miasta decydowała burżuazja, licząca 15–20% ogółu społeczeństwa, tworząca potencjał ekonomiczny miasta. Społeczeństwo XIX-wiecznej Łodzi stanowiło ponadto swoisty tygiel kultur i narodowości. Czy było w nim miejsce na wspólną zabawę i kontakty towarzyskie ponad podziałami? [...] Zazwyczaj przedstawiciele poszczególnych narodowości bawili się i spędzali czas wolny we własnym gronie<sup>152</sup>.

Czy „martwota i marazm” to oznaki braku międzykulturowego kontaktu i form go umożliwiających? A może autorka nie dotarła do źródeł lub takowe się nie ostały, zatem tak surowy osąd nie powinien być rozciągany na praktyki kulturowe wewnątrz tworzących

<sup>151</sup> Tamże.

<sup>152</sup> M. Piestrzeniewicz, *Życie towarzyskie i kulturalne łodzian...*, s. 46.

Łódź poszczególnych etnicznych społeczności. Szeroki i synkretyczny repertuar pieśni robotniczych świadczy raczej o żywotności folkloru. Opisy łódzkich karnawałów<sup>153</sup> przemawiają za tezą, że istniały momenty w życiu miasta, kiedy wspólnie się bawiono, chociaż z pewnością nie można mówić o integracji odmiennych etnicznie społeczności, szczególnie żydowskiej. Aczkolwiek nie da się pominąć tych jej członków, którzy się zasymilowali z polską społecznością, jak rodzina Tuwimów. Akces do polskości dotyczył wielu rodzin żydowskich i niemieckich, a po rewolucji bolszewickiej także białych Rosjan.

W przestrzeni miasta rozbrzmiewały przede wszystkim pieśni o znanej robotnikom i warstwom plebejskim treści, odwołujące się, jak zauważył Krzysztof Woźniak, do lokalnego kontekstu:

zdarzeń, miejsc i postaci w jakiejś mierze bliskich. Dlatego z zainteresowaniem słuchano: pieśni o Kornackiej, Łaniusze, Antku z Bałut, Mańce z Górniaka, o łódzkim pogotowiu ratunkowym, dorożkarzach, maglarkach, kominiarzach. Popularne były też piosenki humorystyczne, ośmieszające np. paskarzy, dorobkiewiczów, pijaków, przesadę w stroju i makijażu. To miejskie dekorum nie byłoby pełne bez przedstawiania w piosenkach „herosów” przedmieść Łodzi, zwłaszcza z otoczonych czarną legendą Bałut. 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 nieznanne w folklorze wiejskim<sup>154</sup>.

Obraz miasta w wielkomijskim folklorze robotniczym jest wystarczająco bogaty i żywy, by wyodrębnić w nim także międzykulturowe wpływy charakterystyczne dla łódzkiego etnicznego tygla. Wystarczy się oprzeć na zbiorze 70 autentycznych „łódzkich” śpiewanych utworów z lat 1900–1939, który znajduje się w drugiej części trzypięciotomowego

<sup>153</sup> Piesterzewicz opisuje formy zabaw i balów łódzkiej burżuazji: „Przez cały wiek XIX niesłabnącą popularnością cieszyły się bale, maskarady, bazyry i rauty organizowane przez elitę miasta oraz licznie działające, zwłaszcza u schyłku XIX w., stowarzyszenia [...]. Organizowano je najczęściej na rzecz Łódzkiego Pogotowia Ratunkowego, Łódzkiego Towarzystwa Dobroczynności oraz w celu wspomoczenia ochronek dla dzieci i szpitali. Organizatorami były przeważnie rodziny przemysłowo-kupieckie oraz inteligencje. Czynny udział w pracach organizacyjnych brały zwłaszcza kobiety, często panny z bogatych domów, które zajmowały się m.in. sprzedażą biletów, prowadzeniem kwesty, obsługiwaniem bufetu oraz loterii fantowej. Maskarady wnosły do życia pewną tajemniczość, uwalniały od sztywnych manier i konwenansów. Niezwykłość tego typu zabaw doceniali zwłaszcza Niemcy i Polacy, rzadziej Żydzi. W środowisku żydowskim, od 1900 r., popularnością cieszyły się bowiem »bazyry dobroczynne« urządzane każdego roku w dniach 14–16 grudnia. Brali w nich udział najbardziej wpływowi żydowscy przemysłowcy: Poznkańscy, Rosenblatowie itd. W czasie bazaru odbywały się koncerty, konkursy, występy znanych artystów, pokazy żywych obrazów oraz kiermasze. Organizowane były one najczęściej przez wielką burżuazję przemysłową, panie mogły wówczas zaprezentować się w najwytworniejszych kreacjach i biżuterii. Zwykle urządzano je we własnym środowisku, osobno bawili się chrześcijanie, osobno wyznawcy religii mojżeszowej, choć zdarzało się, że – w szczególnie szczytnym celu – organizowano tego typu zabawy wspólnie. Działo się tak zwłaszcza przy zabawach organizowanych na rzecz pogotowia ratunkowego oraz biednych”. Tamże, s. 60.

<sup>154</sup> K. Woźniak, „*Hauzeracy ida*”. *Piosenka na łódzki podwórku*, „Zeszyty Wiejskie” 2016, z. XXII, s. 215.

*Śpiewnika łódzkiego*, noszącej tytuł *Z podwórek i ulic* oraz w tomie *Folklor robotniczej Łodzi* – można w nim dostrzec na przykład wpływy niemieckiej leksyki w polskich pieśniach robotniczych i miejskich, znamienne też, że dominuje w nich topografia dzielnic wieloetnicznych<sup>155</sup>.

Dzielnica najczęściej wymienianą w piosenkach są Bałuty, miejsce życia zarówno dużej społeczności żydowskiej, jak i polskiej, wśród której przeważał proletariat (głównie tkaczy), ale ważną grupę stanowili też rzemieślnicy i kupcy. Z dala od centrum miasta i ośrodków władzy Bałuty jawiły się Łodzianom jako sieć kwartałów oznaczonych przestępczością, bijatykami i awanturami mieszkańców, stąd czarna legenda tej dzielnicy. „Na Szopena ulicy” miała miejsce zbrodnia dokonana przez Zajdlową. Ballada o dzieciobójczyni stała się znana w całej Łodzi i miała nawet kilka wariantów: *W bałuckiej cichej dzielnicy*, *Moc było zbrodni na świecie* oraz *Na jednym cmentarzu*. To o tej dzielnicy śpiewało się z sentymentem i miłością, pomimo krążących o niej powiedzonek, z których jedno zrobiło karierę w całej Polsce: „Bez noża nie podchodź do bałuciorza”. „Czar” otaczający dzielnicę przeniknął do wielu piosenek, wystarczy przywołać tu utwór *Bałuty*<sup>156</sup>.

Z ulic najczęściej w piosenkach pojawia się Piotrkowska (Pietryna), główna, położona na handlowym trakcie łączącym północ i południe kraju, arteria handlowa. Centralna ulica dwukierunkowa, która w przeciwieństwie do rynku czy placu, po którym krążą nieustannie te same wartości, odwołuje się raczej do idei nowoczesności i kapitalizmu, zjawisk oznaczających postęp i nieustanny przepływ energii społecznej i nowych koncepcji. Bieńkowska i Umińska-Tytoń wskazały cztery piosenki, w których pojawia się nazwa ulicy:

„Gdy idzie Piotrkowską – ach mój Boże drogi – nie patrzcie się ludzie na koślawe nogi...”, „Chcesz się wstawić tak beztrzesko, / to wal brachu na Piotrkowską...”, „A potem Zborowską wywozi Piotrkowską...”, „jeżdżę po Pietrynie, w tyjary, na zabawę”.

W piosenkach znajdziemy także inne ulice i miejsca, których ukonkretnienie nadaje indywidualny rys przestrzeni miasta i pozwala ją identyfikować:

„Róg Franciszkańskiej na Bałuty, / tam, gdzie z kwiatami stoi klomb, / tam jest hurtowy skład na buty pod firmą Pomeranc i Gold”, „[...] wtem wchodzi tajniak z dwoma latami [...], na Kopernika mnie posyłają...”, „Na Karolewskiej stoi kawiarnia, / numer trzytnasty nad drzwiami, / a w tej kawiarni muzyczka grała...”, „Lutomierska numer czwarty, / tam się hukła nie na żarty, / a kapela co niedziela / rozwesela gości moc”<sup>157</sup>.

Łódzcy robotnicy, zwani zwyczajowo robociarzami lub robociarskim ludem, zyskali swoistą odrębność językową dzięki zapożyczeniom z języka niemieckiego, a właściwie jego łódzkiej odmiany. Jak wskazują badaczki, wiele piosenek używa określeń zawodów włókienniczych pochodzących od nazw maszyn lub też form bardziej idiomatycznych powiązanych z sygnaturami fabryk (czyli ich nazwami od nazwisk właścicieli-fabrykantów):

<sup>155</sup> Zob. D. Bieńkowska E. Umińska-Tytoń, *Językowa kreacja miasta...*, s. 46.

<sup>156</sup> Zob. antologia, s. 245–246.

<sup>157</sup> D. Bieńkowska E. Umińska-Tytoń, *Językowa kreacja miasta...*, s. 48.

**gremple**, właśc. *gręple* ‘pracownicy gręplarni w fabryce włókienniczej; walec lub szczotka do czesania bawełny, wełny i lnu: flajery ‘pracownicy jednego z działów fabryki włókienniczej’, ang. *fleyer* ‘maszyna przędzalnicza’; **webery** ‘tkacze’, niem. *weber* ‘tkacz’; **auskiera** ‘pomocnica w przędalni’, niem. *auskehren* ‘wymiatać, zamiatać’; **andryjer** ‘przekręcacz; pomocnik w przędzalni wózkowej’, niem. *Andreher*; [...] (Grohman, Geyer, Allart): „Szajblerowskie, grohmanowskie, / psy robocze alartowskie, / fabryczne to motowidło, no i gajerowskie bydło [...] od Gayera nasza wiara, / andryjery i auskiery, / gremple, webery i flajery [...] Żydzie, jeszcze jedna kwarta, / stawiają ci od Alarta...”<sup>158</sup>.

Wymieniane są także inne zawody: **dorożkarz** – „Jestem dorożkarz łódzki z łódzką fantazją, / czapkę mam z kieraty i długą kierezyją...” (5), bardzo często nazywany **dryndziarz** – „Dryndziarz mówi – źle się wiedzie, / wiorstę jadę, sucho już” (7); **szewc** – „Ja szewski chłopak jestem...”; **strażak** – „za strażakiem znów kucharka” (24); **kominiarz** – „ach kominiarz jestem znany...”; **fryzjer** – „Najpierw mieszkał fryzjer młody, / co strzygł wasy i golił brody”. Specyficznym określeniem jest mordercza praca w fabryce, podczas której łódzki robotnik: „wypruwa kieszki i bebechy”; „przy maszynie stoi cień, / suchotnicza twarz, ręce mdleją aż. [...] Raz rozległ się straszny krzyk, / wstrzymano więc motor w mig, / w trybach leżał trup, robotniczy grób”. Rytm owej pracy wyznaczają fabryczne świstawki i syreny, tworząc jedyną w swoim rodzaju fonosferę: „W fabryce pracowała już od najmłodszych lat, / w fabryce tej poznała życie i cały świat. / Co dzień o piątej rano ryk syren budził ją / melodią rozśpiewaną, / pieśnią, co płynie z mgłą”, „do fabryki już gwizdają, / trzeba rano wstać”, „bo a jutro znów na czwartą, / sama robota nas goni, / no i Geyer we dzwon dzwoni...”, „Tam gdzie ruch fabryczny wre, / tam, gdzie pył twe płuca żre, / gdzie transmisji pas pędzi przez cały czas. [...] / A motor huczy...”, „idę sobie do fabryki / i puszczam maszynę. [...] Puszczam jedną, puszczam drugą / i puszczam niteczki...”, „a praca trwa, a majster gna, / pracować trza...”. O fabrykantach i majstrach nie śpiewa się wiele i „dobrze”, raczej przysługują im inwektywy: „nasz fabrykant, psu brat, / majster jęgo szpicel, / traktują nas obaj / jako pieski – hycel”<sup>159</sup>.

Teksty piosenek opowiadają o typowo łódzkich bohaterach – cwaniakach, chuliganach, złodziejach, prostytutkach i alfonsach, wszelkich typach spod ciemnej gwiazdy. Cwaniak najbardziej ceni sobie wolność, życie bez trosk, szeroki gest, zabawę na całego: jazdy dorożką, kino i flaszkę. Ten łódzki typ ma własny styl bycia:

Pamiętam, gdy szesnaście latek miałem,  
W bałuckiej gdzieś dzielnicy się chowałem.  
Choć miałem tylko szesnaście lat,  
Gdy się dało kraść, rabowałem,  
A jak trzeba było mordowałem,  
Już jestem znany na cały świat.  
Bo ja jestem Antoś morowy  
I mnie każdy zna,  
Na karku zawsze mam głowę,  
To zaleta ma.

<sup>158</sup> Tamże, s. 48–49.

<sup>159</sup> Tamże, s. 49.

Ja lubię popić, kobietki także mam,  
 A kiedy trzeba, pod żebro majchrem dam.  
 Biednym nie biorę nigdy, jak frajery.  
 Wszak jest na świecie bogaczy do cholery,  
 U mnie już idzie na galop,  
 Ja jestem Antoś morowy cwany chłop.  
 Więzienne kraty, cóż to dla mnie znaczy  
 Wyglądam z celi, na świat wstrętny patrzę,  
 Ze wszystkimi jestem za pan brat.  
 Grunt, że mam co zakurzyć i jedzenie,  
 Co miesiąc list i z Felkom mam widzenie.  
 A gdy wyjdę, znów hulam na ten świat.  
 Lecz kiedy umrę, to proszę was ze łzami,  
 Na grobie mym złotymi literami  
 Napiszcie: „on umarł nędznie, choć mógł żyć”<sup>160</sup>.

Miasto istnieje w pieśni poprzez niepowtarzalne toponimy i łodzianizmy, zaś pieśń funkcjonuje w mieście w jego konkretnych czasoprzestrzeniach.

## 6.2. Ulica i plac

Ulica i plac to miejsce rozpowszechniania pieśni. Można sobie wyobrazić piosenkę śpiewaną przez jedną osobę, jak rozbrzmiewa w zaułku i plac wypełniony morzem głów wprawiających pieśnią okoliczną przestrzeń w podniosłe wibracje. Ulica uczyła robotników pieśni patriotycznych i rewolucyjnych. Pamiętniki i raporty policyjne pełne są wzmianek o pieśniach, jakie toczyły się po ulicach razem z robotniczymi masami z siłą powodzi, którą mogła powstrzymać tylko zapora z dwuszeregu strzelców lub kozacki klin rozpedzony w galopadzie.

To na ulicy sprzedawano zbiorki z piosenkami, wymieniano się tekstami, zapamiętywano tekst recytowany z dala od wścibskiego stójkowego. Wałęsały się po niej, nucone pod nosem, pierwsze szlagiery – forpoczta kultury masowej. Ulica bywała bardzo dobrą nauczycielką, niejednokrotnie służyła jako przechodnia sala koncertowa. Co innego podwórka. To swojskie miejsca tylko dla ich mieszkańców, wyraźnie wydzielona przestrzeń egzystencjalna, którą określają także stosunki sąsiedzkie. Pieśni śpiewane na podwórkach wywoływały wspólnotowe reakcje ludzi tworzących tę samą przestrzeń mieszkalną, w przeciwieństwie do ulicy, na której dominowali anonimowi przechodnie.

## 6.3. Szyunki

Marta Piestrzeniewicz w artykule dotyczącym życia kulturalnego i towarzyskiego w XIX-wiecznej Łodzi nie doceniła należycie knajpianego życia i nie przyznała szynkom większej kulturalnej funkcji. Dokonała podziału tych miejsc rozrywki i konsumpcji ze względu na klientelę. Wskazała je także jako miejsca tworzenia społecznych więzi, o czym świadczył robotniczy obyczaj wykupnego, który musiał być spełniony przez każdą nową osobę zatrudnioną w fabryce<sup>161</sup>.

<sup>160</sup> Tamże, s. 49–52.

<sup>161</sup> Wedle Piestrzeniewicz: „Zwyczajowo przyjęło się, że te znajdujące się w pobliżu fabryki, odwiedzane były głównie przez robotników w niej pracujących. Nie tylko jednak robotnicza ludność miasta spędzała czas

A jednak szynki i knajpy służyły robotniczym masom, jak to stwierdził Karwacki, jako rebusy i na krótki czas wyzwalały ludzkie ciało z fabrycznego kieratu. Oczywiście, nie bez konsekwencji wywoływanych przez alkohol. Zabawiano się setnie i kwitło towarzyskie życie, słuchano muzykantów i śpiewaków<sup>162</sup>. W *Opisie miasta Łodzi* z 1853 r. Oskar Flatt zamieścił wzmiankę o takim śpiewaku i jego repertuarze:

Jak po wielu innych miastach, tak i w Łodzi wśród grona istot żyjących ze wsparcia ogółu jest jedna typowa, charakterystyczna, uprzywilejowana. Jest to niewidomy Witkowski, znany więcej pod popularną nazwą Twardowskiego. Z wiernymi skrzypkami w rękę obchodzi on swoje gospody i pewien jest chętnego wszędzie przyjęcia i hojniejszego wsparcia; boć też to wydatna postać na tle codziennego życia Łodzi. Witkowski to typ czysto nasz krajowy – on nie przedzierzgnął się pod niemieckim wpływem, rozpowiada on szeroko o swojej przeszłości, a podania ludowe, mianowicie też o panu Twardowskim, wymownego w śpiewach jego znajdują rapsode<sup>163</sup>.

Oprócz szynków i knajp, miejscem upowszechniania pieśni w robotniczym środowisku były ogródki wystawiane na ulice w okresie letnim przy knajpach i kawiarniach szczególnie w Warszawie. Być może w Łodzi wysunięte w ulicę ogródki i tzw. bawarie pełniły podobną rolę<sup>164</sup>.

#### 6.4. Podwórka

Te mieszkalne studnie bardziej nadawały się na sale koncertowe niż ulice. Przewijali się przez nie przeróżni muzycy i śpiewacy. Prym wiodła muza żebrząca, której Wiktor Gomułicki poświęcił obyczajowy szkic. Wyodrębnił w nim sześć typów dziadów-pieśniarzy przemierzających podwórka Warszawy. W przypadku Łodzi nie dysponujemy podobnymi typologiami, ale rodzaje śpiewaków wyróżnione przez Gomułickiego można potraktować jako materiał ilustracyjny:

Do najpopularniejszych należała żebraczka, która wyśpiewywała tradycyjne piosenki dziadowskie, jak np.: „Najświętsza Panienska / Po świecie chodziła, / Swojego synaczka

---

w takich lokalach, popularne były one także wśród zamożnych łodzian. Dla tej grupy jednak przeznaczone były szynki mieszczące się w centrum miasta. Tu właśnie toczyło się życie towarzyskie, godzinami rozmawiano o bieżących wydarzeniach społecznych i politycznych, niekiedy przy kufłu piwa załatwiano interesy i zawierano transakcje handlowe. Lokalizacja szynków w mieście odpowiadała rozmieszczeniu klienteli. Te dla robotników mieściły się w pobliżu fabryk, dla pozostałych usługi świadczyły szynki otwierane w pobliżu kościołów i rynków. Wyglądem nie różniły się one od siebie. Na wyposażenie składało się zazwyczaj kilkanaście krzeseł, stoliki kryte ceratą, bufet zwany szynkwasem oraz kręgielnie i bilard. Obsługę zapewniali mężczyźni w wieku 30–40 lat, najczęściej narodowości niemieckiej. Życie towarzyskie toczyło się tam przez cały tydzień. Najgwarniej i najtłoczniej bywało w dni wolne i popołudniami. Robotnicy uroczysto obchodzili w nich tzw. wkupne. Zwyczaj przyjęty w większości łódzkich fabryk, który obligował każdego nowo zatrudnionego pracownika do przepicia, wraz z kolegami, pierwszej wypłaty. Zaniechanie tego zwyczaju groziło poważnymi sankcjami, nawet utratą pracy”. M. Piestrzeniewicz, *Życie towarzyskie i kulturalne łodzian...*, s. 46–47.

<sup>162</sup> W.L. Karwacki, *Żywoć robotnika w pieśni*, s. 298.

<sup>163</sup> O. Flatt, *Opis miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym*, Warszawa 1980 [reprint wydania z 1853 r.], s. 114.

<sup>164</sup> Zob. W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 104–105.

/ Za rączkę wodziła”. Po niej zjawiał się na podwórzu dziad, który wykonywał „okropnym głosem, okropną pieśń »o nietrwałości szczęścia ludzkiego«, w której podawane były szczegółowe wskazówki „gdzie człowiek we frasunku poszukiwać ma ratunku”. Na podwórka przybywali także żebracy pozujący na światowców: w zniszczonych surdutach, cylindrach i z czarnym szalem wokół szyi. Śpiewali oni pieśni „dziwaczne. Niby-operowe, niby-cmentarne”, których niewątpliwie sami byli twórcami<sup>165</sup>.

O ile pierwszeństwo głosu miały pieśni żebraków, najwcześniejszymi instrumentami muzycznymi, które rozbrzmiewały w podwórkach, były harfy. W pierwszej połowie XIX w. po Warszawie krążyły dziesiątki harfiarek, a ich palce wygrywały tony popularnych piosenek. Następne półwiecze należało do katarynek, ale muzyka harfiarek nadal rozbrzmiewała w podwórkach, nieco w cieniu i nie z taką intensywnością. Katarynki cieszyły się szczególnym mirem, a setki kataryniarzy zarabiała na życie, umilając trudy dnia mieszkańcom. Gomulicki wspominał czasy, gdy kataryniarzami byli Włosi, wędrujący po całej Europie, ochoczo przyjmowani w miastach przez publiczność zachwyconą „płynącą z wnętrza katarynki melodią”. Niebawem zastąpili ich „wyrobnicy”, którzy lepiej nadawali się do kręcenia kół maszyn niż do grania melodii, które wymagały maestrii i czułości<sup>166</sup>.

Katarynkę skonstruował w XVIII w. Giovanni Barberi i to jemu Europa zawdzięcza istotną zmianę w krajobrazie dźwiękowym miast. Ewelina Grygier, analizując materiały prasowe, dotarła do dwóch opisów muzycznych występów na łódzkich podwórkach, z końca XIX w. i z międzywojnia:

„[...] zjawia 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”. Jakie to konkretnie były utwory? O tym autor tekstu milczy. Także niespełna trzydzieści lat później niewymienione zostały żadne tytuły: „[...] zaroilo się na podwórku [...]. Katarynka piszczy, gwizdże, porykuje najnowsze szlagiery sprzed dwu laty, bęben na plecach brzmi niczym furman na Karolewskiej Szosie [...]”<sup>167</sup>.

<sup>165</sup> W. Gomulicki, *Przy słońcu i przy gazie*, Warszawa 1888, s. 174, 180–181, cyt. za: W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 100. Ewelina Grygier poszerzyła kategorie podwórkowych muzykantów i wskazała na różne formy muzyczne i dźwiękowe kształtujące fono/audio/sferę podwórek: „Wśród nich wyróżnić możemy między innymi muzyków miejskich (trębaczy, piszczków), kupców (okrzyki sprzedawców i domokrażców), dziadów wędrownych (lirników), stróżów nocnych, żaków, a także tych wszystkich, którzy, pracując z dźwiękiem, pełnili jednocześnie inne funkcje społeczne, byli zębołomami, akrobatami, czy pucybutami. Repertuar wymienionych wyżej grup był zróżnicowany, od krótkich instrumentalnych sygnałów (stróże, muzycy miejscy), do długich utworów wokalnych bądź wokalnie-instrumentalnych wykonywanych przez wędrownych dziadów. Dobrze zbadane i udokumentowane są utwory wykonywane niegdyś przez dziadów wędrownych, którzy łączyli świat realny z nadprzyrodzonym (dziad jako symboliczne uosobienie przodków, wędrowca, a nawet samego Boga) oraz miejski z wiejskim (dziad lirnik występował zarówno pod kościołami, na jarmarkach, jak i zachodził do wsi)”. E. Grygier, *Rozwój fonografii i procesy globalizacyjne a repertuar i wydawnictwa płytowe muzyków ulicy*, „Muzyka” 2020, nr 3, s. 97–98.

<sup>166</sup> Tamże, s. 52–53. Zob. także W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 100.

<sup>167</sup> E. Grygier, *Rozwój fonografii...*, s. 98. Autorka przywołuje tu fragmenty dwóch tekstów prasowych: *Ze świata Tonów*, „Dziennik Łódzki” 1891, nr 215, s. 1; Faun, „Na podwórzu”... *Monografia łódzkiego podwórka. (Szkic z natury)*, „Łódzkie Echo Wieczorne” 1925, nr 224, s. 6.

Katarynki pełniły ważną rolę, pomimo braku wykształcenia muzycznego ich właścicieli. W ten sposób upowszechniano muzykę i pieśni w szerokich kręgach społecznych. Jako dostarczycielki radości i wzruszeń wpłynęły mocno na zróżnicowanie i wzbogacenie repertuaru pieśniowego robotników o melodie operowe, operetkowe i wodewilowe, które niewątpliwie oddziaływały na samorodną twórczość pieśniową proletariatu. Grygier przywołała w tym kontekście J.W. Reissa i jego analizy świadczące o tym, że arie operowe Gaetano Donizettiego śpiewano jako pieśni patriotyczne i rewolucyjne. Melodię marsza weselnego Donizettiego z opery *Łucja z Lammermooru* Ludwik Mierosławski połączył w 1848 r. z własnym tekstem *Marsza rewolucyjnego*. Robotnicy Warszawy i Krakowa chętnie śpiewali ten utwór. Upowszechniali go uczestnicy powstania 1863 r. Wielokrotnie przedrukowywany w zbiorach poezji robotniczej, śpiewany podczas wydarzeń rewolucji 1905 r., na stałe wszedł do repertuaru także łódzkich pieśni rewolucyjnych. Także dzięki katarynkom melodia marsza stała się powszechnie znana wśród robotniczych mas<sup>168</sup>.

Zebrzący dziadowie, harfiarki i kataryniarze to niejedyni wykonawcy pieśni na podwórkach. Często zjawiali się także inni soliści i całe zespoły orkiestrowe. Niekiedy w studniach podwórek odbywały się swoiste festiwale muzyczne<sup>169</sup>.

W Łodzi, w fonosferze języka potocznego, do 1939 r. dość żywotny był *Lodzerdeutsch*, łódzka odmiana niemieczyny. Do jej wykształcenia doprowadziły procesy akulturacji i integracji. Wydaje się, że to wielokulturowe miasto powinno wytworzyć swoisty amalgamat leksyki w obrębie folkloru pieśniowego. Tak się jednak, wedle Krzysztofa Woźniaka, nie stało. Polski folklor robotniczy okazał się wyjątkowo odporny na wpływy społeczności żydowskiej i niemieckiej, a etnografom nie udało się ich odnotować w obszarze repertuaru podwórkowego<sup>170</sup>. Polskie pieśni robotnicze spełniały przede wszystkim rolę identyfikacji klasowej i narodowej.

Nie mogę się do końca zgodzić z tym rozpoznaniem, biorąc pod uwagę badania Bieńkowskiej i Umińskiej-Tytoń, które wyraźnie odnotowują przenikanie do robotniczych piosenek niemieckiej leksyki, szczególnie dotyczącej fachowego słownictwa fabrycznego i nazw zawodów. Nie dotarłem do badań ukazujących niemieckie wpływy muzyczne<sup>171</sup>, czy

<sup>168</sup> Tamże.

<sup>169</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 101. Zob. także: W.L. Karwacki, *Kultura i obyczaje robotników*, s. 781–782.

<sup>170</sup> K. Woźniak, „*Huzeracy idą*”..., s. 210.

<sup>171</sup> Jak zauważył Krzysztof Woźniak: „Przypisywane Niemcom szczególne zamięłowanie 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 uroczystości. 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 wokalnie-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 wokalnejszej ekspresji była łódzkim Żydom obca. Dużym powodzeniem w tym środowisku cieszył się natomiast lekki repertuar wodewilowy, grany przy pełnej widowni na deskach teatru”. Tamże.

też żydowskie, przenikające do robotniczych piosenek z repertuaru melodii i pieśni klezmerów, które mogłoby obalić tezę o odporności polskiej melodyki pieśni robotniczych na inne wpływy. Jak stwierdził Krzysztof Woźniak:

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 budżetu<sup>172</sup>.

Tym niemniej zwyczaj śpiewania na podwórkach solistów, jak i zespołów dotyczył również niemieckiej i żydowskiej społeczności Łodzi. Współczesne badania nad literaturą w jidysz i w języku niemieckim, rozmaite publikacje wspomnieniowe wskazują na równoległe do kultury polskiej praktyki muzykowania i śpiewania na podwórkach. Dlatego też w antologii zamieszczono tekst wspomnieniowy o niemieckich muzykantach podwórkowych w Łodzi autorstwa Alfreda Rennera oraz tekst Mojżesza Puławera o żydowskich kataryniarzach. Aktualny stan badań jest nieco bardziej zaawansowany niż w momencie, gdy powstawał cytowany wyżej tekst Woźniaka. Zwróćmy ponadto uwagę, że hauzerakami jednak, a nie z polską „muzykantami”, nazywano podwórkowe kapele, czyli zespoły instrumentalno-wokalne, w skład których wchodziło kilku muzykantów, od czterech do siedmiu, z reguły samouków.

Instrumenty strunowe, dęte, klawiszowe i perkusyjne tworzyły jedyny w swoim rodzaju efekt miniorkiestry podwórkowej. Gitara, banjo, skrzypce, klarnet, trąbka, kontrabas, bęben to instrumentarium miejskiego folkloru. O popularności danego składu przesądzał bardziej lokalny repertuar tekstowy niż jakość muzyki, która odgrywała wyraźnie drugoplanową rolę. Woźniak podkreślił w tym kontekście również fakt tworzenia tekstów do znanych już melodii. Oprócz podwórek, imienin, okazjami do występów kapel były majówki. Ich członkowie rekrutowali się zazwyczaj ze środowiska robotniczego, składy nie miały nazw własnych, ale identyfikowane były zwykle przez nazwisko lub przydomek, dzisiaj powiedzielibyśmy – frontmena, zatem muzyka bądź wokalisty. Woźniak wskazał dwie najbardziej popularne kapele podwórkowe z lat 30. XX w., prowadzone przez Zygmunta Kurnatowskiego i Erwina Rychtera, oraz określił charakter ich działalności:

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,

<sup>172</sup> Tamże, s. 211.

przyciągnąć słuchacza zaciekawionego 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<sup>173</sup>.

O występach muzykantów na podwórkach traktują dwie poniżej przytoczone wspomnieniowe opowieści: Jerzego Bolskiego, zamieszczona w łódzkim „Expressie Wieczornym Ilustrowanym”<sup>174</sup> i Alfreda Rennera, łódzkiego Niemca, z jego książki *Deutsche Schicksalswege in Lodz*<sup>175</sup>. Oto opowieść Bolskiego:

Dwóch skrzypków, gruby trębacz i bęben, tańczący w takt muzyki podwórka fabrycznego miasta. Albo: dziewczynka i ślepy staruszek z siwą brodą gra na harmonii, a ona patrzy w każde okno, czy czasem nie zleci szeleszczący papierek. Albo jeszcze inaczej: najpierw gra katarynka, potem kataryniarz obwieszca wszystkim lokatorom domu głośnym krzykiem, że przedstawienie się rozpoczyna, po czym dwaj jego pomocnicy – kuglarze rozkładają dywan i fikają koziołki, chodzą na rękach, połykają ogień i przechodzą na inne podwórze, by znów pokazać to samo innym lokatorom. Czasem lubimy tę kakafonię głodnych muzyków, a czasem denerwuje nas, jak zgrzyt żelaza po szkle. Z piwnicy tylko wyzierają oczy dziecka, które nigdy nie było w sali filharmonii, nie widziało Abendrotha ani Kusewickiego, więc słucha banalnej melodii z natężoną uwagą, by potem cały dzień nucić pod nosem raz uchwyconą melodię. Na pierwszym piętrze nikt do okna nie dochodzi. Dzieci przed południem są w szkole. Starsi nie mają czasu. Trzeba szykować obiad i froterować podłogi. Zresztą mają pianino, mogą w każdej chwili zagrać, co im się podoba. Na [drugim]<sup>176</sup> piętrze też nikt nie słucha, przez okno [wygląda] rozczochrana głowa służącej, która w jednym ręku trzyma garnek, a drugą ręką miesza coś na talerzu. Prócz służącej muzyka podwórka nikogo nie obchodzi. Na trzecim piętrze też nikt nie słucha. Może czasem rzuci jakąś ręką kolorowy papierek, ale to tylko przez litość... Można byłoby żyć i bez tego. Za to na poddaszu, gdzie słychać tylko urywane dźwięki połamanej katarynki – tłoczą się w małym oknie główki dziecięce i klaskają z uciechy w dłonie. I radują się muzyce podwórka, i po każdej skończonej zwrotce czekają z zapartym oddechem, czy kataryniarz się nie obrazi, że mu nic nie rzucano: pójdzie na inne podwórze. A w niektórych bramach domów wisi napis: „Handlarzom i muzykantom wstęp wzbroniony”.

Wspomnienie Alfreda Rennera, osadzone mocno w kontekście niemieckiej społeczności Łodzi, opatrzone tytułem *Podwórkowi muzykanci* i zamieszczone w niniejszej antologii, dotyczy z kolei muzykantów, odwiedzających kolonię niemieckich tkaczy na Żubardziu<sup>177</sup>.

<sup>173</sup> Tamże, s. 212.

<sup>174</sup> Pierwodruk: „Express Wieczorny Ilustrowany” 1923, nr 113. Jerzy Bolski (właśc. Bernard Feferman, 1903–ok. 1941) – dziennikarz, poeta, powieściopisarz, stały współpracownik koncernu prasowego „Republika”. Posługiwał się także pseudonimem „Julian Żabiński”. Na łamach „Expressu Wieczornego Ilustrowanego” w cyklu „Moje miniatury” ukazywały się jego felietony, w których podejmował w różne tematy bliskie łodzianom. Felietony Bolskiego stanowią cenną kronikę życia codziennego międzywojennej Łodzi.

<sup>175</sup> A. Renner, *Deutsche Schicksalswege in Lodz* [Niemieckie ścieżki przeznaczenia w Łodzi], Berlin 1983.

<sup>176</sup> W oryginale „na trzecim”.

<sup>177</sup> Zob. antologia, s. 259–261.

Wypada zatem nie zgodzić się z Krzysztofem Woźniakiem, że miejski folklor kapel podwórkowych, z niemiecka nazywanych „hauzerakami”, zakorzeniony był tylko w polskim środowisku robotniczym i plebejskim. Istnieli również muzykanci i pieśniarze niemieccy i żydowscy. Także w jidysz wydawano zbiorki popularnych pieśni i piosenek<sup>178</sup>. Być może to właśnie w obszarze miejskiego folkloru i w środowisku muzykantów dochodziło do swoistej wymiany międzykulturowej i znali oni także repertuar żydowski i niemiecki. W zależności od odbiorcy i miejsca mogły być śpiewane piosenki polskie czy niemieckie. Ale to zaledwie hipoteza, ponieważ nie dysponujemy odpowiednimi źródłami, które pozwalałyby ją zweryfikować.

### 6.5. Majówki w parkach i na terenach zamiejskich

W mieście kominów węglowy popiół osadzał się dosłownie na wszystkim. Wraz z nadejściem wiosny i deszczowej aury polepszała się jakość powietrza. Majowe niedziele (pracowano 6 dni w tygodniu) były doskonałą okazją, żeby spędzić rodzinnie czas w otoczeniu zieleni, z dala od fabryk i zatłoczonych ulic. Łódź wzbogaciła się w XIX w. o kilka założeń parkowych. Miasto otaczały lasy, chociażby Łągiewnicki, Zdrowie, Brus, Tuszyn, Gałkówek, Grotniki, zatem spędzać rodzinnie majówki można było w znacznie przyjemniejszych miejscach i z dala od kominów. Z końcem kwietnia, gdy tylko zrobiło się cieplej i pąki na drzewach rozwijały się w liście, łodzianie rozpoczynali „zielony karnawał”. W opresyjnym systemie władzy carsko-fabrykanckiej karnawał, z jego tradycją odwracania porządku i atmosferą pierwotnego chaosu, mógł zawsze wyłonić nowy porządek, chociaż na moment znieść alienację, dać poczucie wspólnoty w bezpiecznej zabawie, której gniewny pochód uliczny był przeciwieństwem. Jeśli karnawał był wentylem bezpieczeństwa, ustanawiając „my”, chaotyczną wspólnotę zabawy i odpoczynku od harówki w fabryce, marsz protestacyjny urealniał „my” w zbiorowym podmiocie świadomym klasowego i narodowego położenia.

„Zielony karnawał” rozpoczynał odpust w parafii św. Wojciecha na Chojnach. Cała, nie tylko robotnicza, Łódź udawała się tam 23 kwietnia. Anna Gronczewska zanotowała opowieść łodzianina, Kamila Nowickiego, który dobrze zapamiętał odpusty, urodził się bowiem i wychował na Chojnach. Na rogu ulicy Rzgowskiej i dzisiejszej Kosynierów Gdyńskich znajdował się plac, na którym rozkładało się wesołe miasteczko. Największą atrakcją był napędzany siłą ludzkich mięśni diabelski młyn: „W górnej części karuzeli znajdowało się coś w rodzaju bieżni. Stali na niej młodzi chłopcy i siłą nóg wprawiali diabelski młyn w ruch, a tym samym sprawiali wielką radość odważnym, którzy skorzystali z tej rozrywki”<sup>179</sup>. Na odcinku od ulicy Kurczaki wzdłuż Rzgowskiej ustawiano stragany z odpustowym towarem. Należały do niego nie tylko gipsowe figurki, dewocjonalia, obrazy święte z manufaktur częstochowskich, słodycze i zabawki, ale być może także zbiorki i druki ulotne z pieśniami robotniczymi. Zapewne obecni byli muzykanci.

<sup>178</sup> Znanie są tego rodzaju wydawnictwa warszawskie, np.: *90 geklibene judisze folks lider mit noten* [90 wybranych żydowskich pieśni z nutami], farlag M. Goldfarb, Warszawa 1926; A. Weiner, *Unzer gezang* [Nasze pieśni], farlag Socialistisze taszn-bibliotek, Warszawa 1930.

<sup>179</sup> A. Gronczewska, *Majówki w dawnej Łodzi. Pikniki, odpust i diabelski młyn*, <https://dzienniklodzki.pl/majowki-w-dawnej-lodzi-pikniki-odpust-i-diabelski-mlyn/ar/c15-14959730> [dostęp: 10.05.2020].

W XIX w. w Zielone Świątki odbywały się na Wodnym Rynku i w parku Źródlika wielkie zabawy ludowe z ustawionymi namiotami, karuzelami i specjalnymi podłogami do tańca. Grała orkiestra i katarynka. O jednej z takich zabaw w 1898 r. donosił warszawiakom stołeczny „Głos”:

Na placu widzimy po jednej stronie szereg huśtawek i unoszące się w powietrzu wśród tumanów kurzu dziewczęta, dzieci, młode mężatki i panny oraz asystujących im kawalerów, w cylindrach i bez cylindrów, w rękawiczkach i bez rękawiczek. Tuż obok, na tym samym placu stoją rzędy bud: czerwonych, zielonych, żółtych, a pomiędzy nimi wyróżnia się swoim ogromem i oryginalną budową elektryczna karuzela<sup>180</sup>.

Zabawę do nocy uświetniały tańce, które kończył pokaz sztucznych ogni. Podobnie, lecz na mniejszą skalę, bawiono się w innych łódzkich parkach: świętokrzyskim (dzisiaj park im. Sienkiewicza) i Wenecji (park im. Słowackiego). Wszystkim zabawom towarzyszyła muzyka do tańca, śpiew rodził się zapewne z rauszem, bo podczas tych ludycznych ekspresji nie żalowano alkoholu, co wzbudzało stanowczy sprzeciw Kuratorium Trzeźwości.

Kuratorium Trzeźwości pozostawało w mieście, gdy tłumy łodzian udawały się na majówkę do podłódzkich lasów. Tam można było śpiewać do woli, o ile rausz nie przerozdił się w formę dramatyczną albo nie doszło do bijatyki. Anna Gronczewska w swoim artykule zacytowała kilka wypowiedzi starszych łodzian o dawnych majówkach:

Kamil Nowicki pamięta, że mieszkańcy Chojen najczęściej wybierali się tramwajem do tuszyńskich lasów. Mieszkańcy centrum jechali pociągiem do Gałkówek. Kursowały nawet specjalne składki, które zapewniały bezpłatny powrót. Ci, którzy mieszkali na północy miasta, wybierali Łągiewniki, a łodzianie z Kozin i Karolewa – Manię, czyli dzisiejsze Zdrowie. Łodzianie lubili na majówkę jeździć do podłódzkich lasów, a więc do Wiskitna, Mileszek, Rzgowa czy lasu położonego na wschodnim końcu miasta, nazywanego Szelągiem. Znajdował się on w okolicy ul. Zagajnikowej (dziś al. Rydza Śmigłego), ul. Konstytucyjnej, ul. Rokicińskiej (obecnie Piłsudskiego).

– Od samego rana do Szeląga ciągnęły rodziny robotnicze z Widzewa, z dziećmi na rękach, nierzadko siedzącymi okrakiem na ojcowskich barkach – opowiadała uczestniczka konkursu na wspomnienia o robotniczym folklorze. – Rzadko w wózkach plecionych z wikliny, które dopiero wchodziły w użycie i były bardzo drogie.

Wielką atrakcją dla łodzian zawsze był odpust w kościele św. Antoniego w Łągiewnikach. Zjeżdżało się tam pół Łodzi. Problemu nie stanowiło nawet to, że większość musiała pokonać osmiokilometrowy odcinek drogi pieszo, by znaleźć się w łągiewnickim lesie. Nie wszystkich było stać na wynajęcie bryczki czy furmanki. Jednak nikt nie narzekał na spacer. Maszerowano grupami, przy dźwiękach akordeonu. W połowie drogi, przy zbiegu dzisiejszej ul. Łągiewnickiej i Kasztelańskiej, na wzgórzu pustelnicy, gdzie pochowano pięciu pustelników, robiono odpoczynek. Następnie wszyscy brali udział w odpustowej mszy świętej, a po niej zaczynała się zabawa. Ale jeszcze wcześniej kobiety wyjmowały z wiklinowych koszyków chusty, obrusy. Rozkładały na nich kiełbasy, salcesony, kaszanki, chleb. Panowie otwierali butelki. Wieczorem odbywała się zabawa taneczna. A potem wracano do domu. Często w bardzo wesołym nastroju... Majówki chętnie spędzano w Rudzie Pabianickiej, nad Stawami Stefańskiego. Ich wła-

<sup>180</sup> Cyt. za: tamże.

ścicielem był przedsiębiorca Aleksander Stefański. To on uporządkował brzegi stawu, otworzył przystań, wypożyczalnię łódek, kajaków, a w pobliżu restaurację.

– Jak byliśmy małe z koleżanką, jeszcze przed wojną, to biegałyśmy nad Stawy Stefańskiego – opowiada 92-letnia dziś Janina Krześlak, mieszkanka Rudy Pabianickiej.

– Stałyśmy i przez siatkę patrzyłyśmy, jak na rozstawionej tam estradzie tańczą panie z panami, gra orkiestra. Stefański mieszkał w willi w parku, koło stawów. Stawy Stefańskiego były przed wojną jednym z ulubionych miejsc wypoczynku łodzian. Dojeżdżali tu z Łodzi tramwajem, niemal nad samą wodę. [...] Co roku przy Stawach Stefańskiego rozbijały się też cygańskie tabory. [...]

– Ze śpiewem, przy dźwięku mandolin szliśmy na Manię lub do Łągiewnik – wspominał w latach siedemdziesiątych minionego wieku jeden z łodzian. – A pod wieczór całe towarzystwo, zapalając kolorowe lampiony, wracało do domu. Wtedy chłopcy odprowadzali swe partnerki, dziękując rodzicom. Z takiego towarzystwa tworzyły się pary małżeńskie<sup>181</sup>.

Niestety, powyższy fragment nie dostarcza nam wiedzy, co śpiewano i przy jakich utworach tańczono na łódzkich majówkach, chociaż śpiewano i tańczono z ochotą. Poniższy fragment artykułu z „Expressu Ilustrowanego” oddaje atmosferę eskapad i biwaków, które odbywały się w przestrzeniach zielonych miasta:

Łódź się w święta wyludnia!... Dokąd jechać w niedzielę? Każda dzielnica ma swoje ulubione miejsce rozrywkowe... Na Polesiu jest Luna-Park i plaża, na Chojnach stawy i łódki, widziewiaci jadą na wieś. Kto wie, gdzie jest w Łodzi Bałtyk?...

Łódź, 31 maja [19]36 r.

Gdy majowe słońce w niedzielny poranek przygrzeje, Łódź cała szykuje się do wymarszu. Rozpoczyna się prawdziwa pielgrzymka narodów i skromnie licząc, przyjęć można za pewnik, że połowa ludności miasta wyrusza ze swych siedzib na zieloną trawkę, wylegiwać się w promieniach majowego słońca. Pogodnych niedziel dotychczas było stosunkowo niewiele, ale zbliżają się dwa dni Zielonych Świąt. A Zielone Świąta tradycja już każe spędzić na murawie, na wesołych piasach i beztrudnej zabawie.

Gdzie zatem Łódź spędza święta, dokąd wędrują te liczne rzesze, opuszczające dom wczesnym rankiem, mężczyźni z gitarą, mandoliną, harmonią, kobiety z tobołkami i koszami żywności, dzieci pętające się przy spódnicach matek, wesołe radośnie beztrudko? Na smutek jest czas przez cały roboczy tydzień. Niedziele i święta do nas należą. A zatem w kieszeń „matka” gorzały, jak mniejsza rodzina to i ćwiartka wystarczy, taka zwykła, z niebieską kartką, „zagrychę” szykuje żona, i dalejże na „świeży luft”, gdzie się można wyciągnąć do woli, marynarkę zdjąć, buty zzuć i wylegiwać się, wylegiwać, wylegiwać...

Kompanii do kieliszka też nigdy nie zabraknie, zagrać można w „trzy karty”, można się przejechać na karuzeli, nałowiwszy w biegu „kółek”, aż panna Mania otworzy usta ze zdumienia, można postrzelać na strzelnicy, huścić się albo dla odmiany, po kilku „większych zakrapianych”, posprzeczać się z najlepszym przyjacielem, potarmosić, ale grunt, żeby humor był, a humoru właśnie nie brak.

W jednej grupie gra pan Antoś na harmonii, tutaj znów pan Franciszek smętne piosenki przy gitarze „zaiwania”, aż się na płacz zbiera, tam znów dwie dziewuchy, wzięwszy się w pół, tańczą na murawie...

<sup>181</sup> Tamże.

Dokąd zatem Łodzianie wędrują na święta?... Okazuje się, że miejsc takich jest dużo. Każda dzielnica, ba, niemal każdy komisariat ma swój „rezerwat zieleni i wesołości”, ulubione miejsca spacerów i niedzielnego wypoczynku<sup>182</sup>.

Powyższe fragmenty, tak barwnie opisujące czas majówek, nie precyzują jednak, jaki repertuar pieśniowy towarzyszył zielonym eskapadom. Możemy się domyślać, że aktualizowała się raczej jego ludyczna część, nie bez melodii znanych z operetek, wodewili i kabaretów. Być może królowały piosenki miłosne i te najbardziej lokalne, określające miejską tożsamość.

### 6.6. Zabawy w mieszkaniach – imieniny

Piosenki robotnicze hucznie wybrzmiewały przy szczególnej okazji, jaką były imieniny. Te rodzaj świętowania ograniczał się do kręgu rodziny, znajomych i sąsiadów. Tam, gdzie pojawiali się muzycyści, zwyczaj śpiewu na cześć solenizantki/solenizanta świadczył o żywotności robotniczego folkloru. Wypowiedzi uczestników konkursu na folklor robotniczej Łodzi można potraktować jako „materiał z terenu” dobrze pokazujący obyczajowość imieninowych biesiad:

Kiedy solenizant miał znajomych, którzy grywali na instrumentach, albo sam należał do jakiegoś zespołu muzycznego, to wtedy świtkiem do dnia przychodziła cała orkiestra i grała solenizantowi pod oknem marsze tak długo, dopóki ich nie przyjął godnie. [...] Pamiętam, że w dniu imienin zjawiały się pod drzwiami imiennika lub imienniczki zespoły instrumentalne, przegrywając tak długo w korytarzach, aż wpuszczono ich do mieszkania i poczęstowano doprawianą „starką” – „cukrówką” zwaną „przepalanką”. Biesiadowano wtedy przy muzyce „szarpanej” – w takt dźwięku mandolin, gitar, bałala-jek, akordeonów, skrzypiec, od wczesnych godzin porannych, aż do późnego wieczora, gdyż była to jedyna rozrywka, która częściowo niwelowała monotonię rodziny robotniczej i rzemieślniczej.

[...] Poczęstunek muzykantów składał się przeważnie z wódki, kielbasy na zimno i gorąco, salcesonów, czarnego, kaszanki, leberki, śledzia marynowanego, ogórka, musztardy – ot robociarska feta. [...] Dawnymi czasy sprowadzano na imieniny harmonistę. W późniejszym okresie tańczono przy płytach gramofonowych<sup>183</sup>.

Repertuar wykonywany podczas imienin musiał być z pewnością dość popularny i obejmował różne utwory, od znanych szlagierów po piosenki zakorzenione w lokalnym kontekście.

### 6.7. Robotnicze instytucje śpiewacze

Kultura muzyczna w środowisku robotniczym nie kształtowała się zazwyczaj samorodnie i spontanicznie, podlegała różnym wpływom, co potwierdza synkretyzm repertuaru. W końcu XIX w. powstały świeckie towarzystwa muzyczne i śpiewacze, które także miały

<sup>182</sup> Iva., *Łódź się w święta wyludnia!*..., „Expres Wieczorny Ilustrowany” 1936, nr 151, 31 V, s. 7; formalnie cały pierwszy akapit tej publikacji (i cytatu) to jej barokowy tytuł.

<sup>183</sup> Wypowiedzi uczestników konkursu folklorystycznego, cytowane w: *Folklor robotniczej Łodzi...*, s. 138.

istotny wpływ na umasowienie pieśni. Towarzystwo śpiewacze „Lutnia” gromadziło raczej wykonawców ze środowisk inteligencko-mieszkańskich, ale pojawienie się instytucji oddziaływało stymulująco na różnorodność śpiewanych piosenek, a nowe pieśni przenikały do szerszych warstw społecznych w czasie występów. Chóry „Lutni” powstały w wielu miejscowościach. Jak zauważył Karwacki: „najbardziej znane melodie Moniuszki i Chopina dotarły do środowiska robotniczego i nie tylko wzbogaciły, lecz także podniosły poziom jego repertuaru pieśniowego. Wniosły nie tylko artystyczną melodię, ale także literacki tekst”<sup>184</sup>.

Analogiczną instytucją w łódzkim i warszawskim środowisku rzemieślniczym była „Lira”. Także kościelne chóry, których repertuar pieśni religijnych został wzbogacony o świeckie pieśni Stanisława Moniuszki, Wilhelma Troszla, Jana Galla i Zygmunta Noskowskiego. Tymi instytucjonalnymi ścieżkami nowe pieśni wędrowały do środowiska robotniczego. Popularyzowała je także Orkiestra Włościańska Karola Namysłowskiego, która odbywała liczne objazdy koncertowe po miastach Królestwa Polskiego. Powstały w końcu inicjatywy robotnicze, popularyzujące w swoim środowisku wartościową muzykę. Jak odnotował Karwacki, pierwsze przejawy zorganizowanego muzykowania robotników to orkiestry fabryczne. Najwcześniejsza powstała przy kopalni w Zagłębiu Dąbrowskim, później w Warszawie (m.in. przy fabryce „Temler i Szwede”) i w Łodzi (przy fabrykach K. Scheiblera, I.K. Poznańskiego, E. Leonhardta), a grywali w nich głównie robotnicy. Orkiestry utrzymywali fabrykanci. Radykalną zmianę przyniosła dopiero rewolucja 1905 r. Rodzące się wtedy związki zawodowe dobrze rozumiały, że ważna jest zmiana świadomości proletariatu, która powinna się także dokonać poprzez zaspokojenie jego kulturalnych potrzeb, dlatego usilnie wspierały inicjatywy upowszechniające śpiew chóralny i pomagały przy tworzeniu orkiestr. Urządzano wieczory muzyczne i koncerty. Majówki i zabawy związkowe zaczęły obfitować w występy artystyczne amatorów – śpiewaków czy muzyków<sup>185</sup>. W dniu 16 maja 1907 r. powstała pierwsza kulturalna instytucja robotnicza w Królestwie Polskim – Łódzkie Robotnicze Stowarzyszenie Śpiewacze „Echo”. Aż do wybuchu II wojny światowej ruch związkowy wydatnie wspierał działalność muzyczno-śpiewaczą robotników łódzkich. W 1917 r. pabianiccy robotnicy założyli „Orkiestrę Filharmonijną” jako spółdzielnię służącą społeczeństwu miasta w upowszechnianiu kultury muzycznej<sup>186</sup>.

W społeczności Żydów łódzkich także powstała instytucja kultywująca zbiorowy śpiew. W 1899 r. założono Żydowskie Towarzystwo Muzyczne i Literackie „Hazomir” [hebr. słownik]. Inicjatorem i jego prezesem w latach 1907–1912 był Chaim Hajkel Janowski (1867–1935), człowiek wielu talentów: kupiec, wiolonczelista, meloman, znawca śpiewu liturgicznego, działacz muzyczny i szachista<sup>187</sup>.

<sup>184</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 106.

<sup>185</sup> Tamże, s. 107.

<sup>186</sup> Tamże, s. 107–108. W dość skondensowanej formie rozwój łódzkich instytucji muzycznych, również tych, które miały wpływ na wzrastające bogactwo pieśni robotniczych, opisała Małgorzata Golicka-Jabłońska, zob. M. Golicka-Jabłońska, *W fabrycznym rytmie*, „Kronika Miasta Łodzi” 2011, nr 2 (54), s. 9–16.

<sup>187</sup> Zob. K. Radziszewska, „Hazomir”, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, red. K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Pietrych, K. Radziszewska, A. Warda, E. Wiatr, Łódź 2022, s. 124–125.

## 7. W cieniu techniki

Dzięki postępowi technicznemu pod koniec XIX w. powstały nowe formy upowszechniania muzyki, umożliwiające rozwój kultury masowej. Fonograf Edisona w latach 80. tego wieku uzyskał już zdolność odtwarzania muzyki. W 1890 r. niejaki Schnabel, rzekomy sekretarz Edisona, zaprezentował publiczności Królestwa Polskiego udoskonalony fonograf. Pokazy wynalazku przyjmowały różnorodną formę: u bogaczy w mieszkaniach prywatnych, na małych scenach lub w salach hotelowych. Mniej zamożni mogli posłuchać fonografu na koncertach za 50 kopiejek. Robotników nie było stać na takie sensacje. Za „specjalne przedstawienie” Schnabla zapłacił zarząd fabryki K. Scheiblera, ale emisji mogli posłuchać tylko fabryczni urzędnicy i majstrowie<sup>188</sup>. Przełom wieków to moment powstania kultury popularnej. Obrotni przedsiębiorcy, dzięki fonografowi, mogli urządzać na podwórkach koncerty już za 3 kopiejki. Utwory muzyczne i deklamacje wydobytujące się z urzędzenia stawały się konkurencją dla wędrownych śpiewaków i muzykantów. Ale z drugiej strony ich repertuar mógł się bogacić o nowe utwory. Pierwsze dekady następnego wieku to już okres technicznej rewolucji: gramofony, patefony, radio i wreszcie dziesiąta muza, kino, w latach 30. piosenka filmowa, która szybko przeniknęła do robotniczego środowiska<sup>189</sup>.

Zasadniczą zmianę w funkcjonowaniu zjawiska folkloru miejskiego, zatem i pieśni robotniczych, przyniosła II wojna światowa. To kulminacja i zarazem ostatni akord fenomenu, który tak mocno naznaczał przestrzeń miasta. Wojna w całej swojej ambiwalencji jest także katalizatorem technicznych przemian. Jak stwierdził Dunin:

Piosenka uliczna staje się przeżytkiem, nie potrafi konkurować z prasą, filmem i radiem. Utrzymuje się jednak przy życiu do czasu II wojny światowej. Wojna była okresem wielkiego i zapewne ostatniego jej renesansu. W społeczeństwie pozbawionym normalnego życia kulturalnego, odciętych od radia, znaczenie tej formy wyrazu wzrosło niepomniernie. Zaczęły ukazywać się zbiorki inspirowane zarówno przez nielegalne organizacje, jak i produkowane pokątnie ze ściśle merkantylnych powodów. Jednak specyficzne warunki polityczne, jakie istniały w okupowanej Łodzi, nie pozwoliły tej piosence ujawnić się wyraźnie. Odżyła ona zaraz po okupacji. Zbiorki zawierały piosenki okupacyjne, żołnierskie, pieśni o martyrologii. Pierwszym zapewne zbiorkiem powojennym, wydanym w 1945 roku w Łodzi, były *Zakazane piosenki* (Skład główny B. Grabowski, Pomorska 22, ss. 16). [...] Ambicją tego zbiorku było jedynie zebranie tekstów popularnych w czasie niedawnej wojny; znajdziemy tu piosenki popularne w czasie okupacji o serduszkach, co „... z czyjejś piersi się wyrwało...”, kuplety „Siekiera, motyka, bimbru szklanka” oraz „Oj bieda, bieda wszędzie. . .”<sup>190</sup>.

Kapele podwórkowe bynajmniej nie zniknęły. Widywałem je na łódzkiej Retkini w końcówce lat 80. Monetę zawijało się w papierek, kiedy tylko pogłos dęciaków i tamburynu docierał pod okna bloku. A potem wynurzali się z przejścia między dwoma czte-

<sup>188</sup> W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, s. 106.

<sup>189</sup> Tamże, s. 106.

<sup>190</sup> J. Dunin, *O piosence z robotniczego miasta*, s. 161–162.

ropiętrowymi ulami. Pograli bez śpiewu, ale co, nie pamiętam, pokręcili się, pozbiali papierki z monetami i powędrowali dalej.

Dzisiaj „folklor miejski” to dobrze zmontowane bity. Rap i hip-hop słychać z okien w śródmieściu, na Bałutach, we wszystkich dzielnicach. Dosadny *freestyle*, czasem wulgarny, czasem liryczny, na swój sposób opowiada o życiu na mieście i muzycznych gustach dzisiejszej „klasy ludowej” i średniej. Dawny miejski folklor podtrzymuje w Łodzi zespół „Harnam” i Bałucka Kapela Podwórkowa. W 2016 r. udało mi się, jako jednemu z kuratorów Festiwalu Czterech Kultur, namówić Jacka Bieleńskiego, folk-rockowego artystę, by z bałuciorzami z Kapeli stworzył wspólny miejski kawałek. Do „zrobienia” drugiego utworu namówiłem hip-hoperkę Lilu Aleksandrę Agaciak i kapelę Gęsty Kozuch Kurzu, powstałą w Łodzi na silnej fali fascynacji dawnym wiejskim muzykowaniem. Mniej więcej przed dekadą doszło do prawdziwej eksplozji kapel ludowych złożonych z młodej inteligencji, jeżdżąc za dawną nutą po wsiach i festiwalach, takich jak Wszystkie Mazurki Świata czy Śpiewaków i Kapel Ludowych w Kazimierzu. A z drugiej strony, mniej niż dekadę temu, krakowska Hańba przywróciła do łask z ducha robotniczy folk o buntowniczym sznycie, wydobywając z niego wciąż aktualny potencjał sprzeciwu wobec wyzysku i nacjonalizmu. Słuchałem koncertu kapeli na gali Nagrody Literackiej Tuwima, podczas Festiwalu Puls Literatury w Łodzi w 2018 r. Banjo, akordeon, kontrabas, waltornia, teksty Tuwima, Broniewskiego i te wyraźnie inspirowane chłopskim i robotniczym folklorem. Laureaci Paszportu Polityki różnieli w kaszkietach i kraciastych rurkach żyzne kawałki dla prekariatu lub świadomego swojego położenia robociarskiego ludu z sektora kultury. A jakże, ludowi się podobało.

## Bibliografia

- Adorno T., *O muzyce popularnej*, przeł. J. Kasperski, „Res Facta Nova” 2015, nr 16 (25), s. 75–98, [http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer\\_25/RFN%2016%20Theodor%20W.%20Adorno.pdf](http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_25/RFN%2016%20Theodor%20W.%20Adorno.pdf) [dostęp: 25.04.2022].
- Ajnenkiel E., *Polskie rewolucyjne pieśni robotnicze z lat 1875–1925*, „Prace Polonistyczne” 1948, seria 6, s. 243–282.
- Bartkiewicz Z., *Złe miasto*, Łódź 2001.
- Bartoszewski K., *Chorał*, [hasło w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, Cz. Hernas, t. 1, Warszawa 1984, s. 141.
- Białek P., *Hegłowska dialektyka Pana i Sługi*, „Principia” 2009, nr LI–LII, s. 121–132.
- Bieńkowska D., Umińska-Tytoń E., *Językowa kreacja miasta i jego mieszkańców w łódzkich tekstach folklorystycznych*, „Studia Językoznawcze” 2015, t. 14, s. 43–55.
- Brynerówna, H., *Pieśni łódzkich robotnic*, „Lud” 1934/1935, t. XXXIII, s. 38–64.
- Bujnicki T., *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*, Katowice 1978.
- Caillois R., *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.
- Cocchiaro G., *Dzieje folklorystyki w Europie*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1971.
- Dunin J., *Druk wielkomijski i folklor*, „Media. Kultura. Społeczeństwo” 2008 nr 1 (3), s. 11–21.

- Dunin J., *O piosence z robotniczego miasta*, „Prace Polonistyczne” 1966, seria 22, s. 140–166.
- Flatt O., *Opis miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym*, Warszawa 1980 [reprint wydania z 1853 r.].
- Folklor robotniczej Łodzi. Pokłosie konkursu*, red. B. Kopczyńska-Jaworska, J. Kucharska, J.P. Dekowski, Wrocław 1976.
- Golicka-Jabłońska M., *W fabrycznym rytmie*, „Kronika Miasta Łodzi” 2011, nr 2 (54), s. 9–17.
- Gołębiowska B., *Pieśni i piosenki rewolucyjne Łodzi – świadectwo czasów i postaw*, [w:] *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – publicystyka – ikonografia*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2005, s. 101–114.
- Grochowski P., *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2010.
- Grochowski P., *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*, Toruń 2016.
- Gronczewska A., *Majówki w dawnej Łodzi. Pikniki, odpust i diabelski młyn*, <https://dzienniklodzki.pl/majowki-w-dawnej-lodzi-pikniki-odpust-i-diabelski-mlyn/ar/c15-14959730> [dostęp: 10.05.2020].
- Grygier E., *Rozwój fonografii i procesy globalizacyjne a repertuar i wydawnictwa płytowe muzyków ulicy*, „Muzyka” 2020 nr 3, s. 95–122.
- Gusiew W., *Estetyka folkloru*, przeł. T. Zelichowski, Warszawa 1974.
- Hegel G.W., *Fenomenologia ducha*, przeł. A. Landman, Warszawa 2002.
- Hoggart R., *Spojrzenie na kulturę robotniczą Anglii*, przeł. A. Ambros, Warszawa 1976.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Jackowski A., *Pojęcie twórcy ludowego*, „Lud” 1980, nr 64, s. 5–24.
- Kabat E., *Słowo wstępne*, [w:] *Folklor robotniczej Łodzi. Pokłosie konkursu*, red. B. Kopczyńska-Jaworska, J. Kucharska, J.P. Dekowski, Wrocław 1976.
- Kaczyńska E., *Dzieje robotników przemysłowych w Polsce pod zaborami*, Warszawa 1970.
- Karwacki W.L., *Kultura i obyczaje robotników*, [w:] *Polska klasa robotnicza. Zarys dziejów*. T. I, cz. I. *Od przelomu XVIII i XIX w. do 1880 r.*, red. S. Kalabiński, Warszawa 1974, s. 707–885.
- Karwacki W.L., *Łódź w latach rewolucji 1905–1907*, Łódź 1975.
- Karwacki W.L., *Piosenka w środowisku robotniczym (Z dziejów kultury i obyczajów klasy robotniczej)*, [w:] *Polska klasa robotnicza. Studia historyczne*, red. S. Kalabiński, t. V, Warszawa 1973, s. 98–179.
- Karwacki W.L., *Walka o władzę w Łodzi 1918–1919*, Łódź 1962.
- Karwacki W.L., *Żywoć robotnika w pieśni*, [w:] *Polska klasa robotnicza. Studia historyczne*, red. S. Kalabiński, t. VIII, Warszawa 1978, s. 292–360.
- Krawczyk V., *Stan badań nad folklorem Łodzi i regionu*, „Prace Polonistyczne” 1974, seria 30, s. 223–233.
- Krawczyk V., *Tradycyjna pieśń ludowa w folklorze robotniczym Łodzi*, „Literatura Ludowa” 1973, nr 6, s. 17–21.
- Lewandowska B., *Miasto w tradycji muzycznej folkloru miejskiego*, „Journal of Urban Ethnology” 2010, vol. 10, s. 17–32.

- Lew-Starowicz Z., *W Łodzi prostytutki zaczęły nas na ulicy* [wywiad], [https://lodz.wyborcza.pl/lodz/56,125594,15326474,Lew\\_Starowicz\\_\\_W\\_Lodzi\\_prostytutki\\_zaczely\\_nas.html](https://lodz.wyborcza.pl/lodz/56,125594,15326474,Lew_Starowicz__W_Lodzi_prostytutki_zaczely_nas.html) [dostęp: 19.04.2022].
- Marzec W., *Rebelia i reakcja. Rewolucja plebejska 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Łódź–Kraków 2016.
- Napiórkowski J., *Dlaczego filozofowie nie nucą szlagierów*, <https://wiedz.pl/2017/10/01/dlaczego-filozofowie-nie-nuca-szlagierow/> [dostęp: 25.04.2022].
- Piesterziewicz M., *Życie towarzyskie i kulturalne łodzian w latach 1870–1914*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku” 2009, nr 6, s. 45–64.
- Pociej B., *Pieśń*, <http://meakultura.pl/arttykul/piesn-1116> [dostęp: 3.03.2022].
- Renner A., *Deutsche Schicksalswege in Lodz*, Berlin 1983.
- Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tenże, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s.114–134.
- Sulima R., *Dokument i literatura*, Warszawa 1980.
- Sulima R., *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Warszawa 1985.
- Szarecki A., *Od pieśni masowych do korporacyjnych hymnów. Muzyka, ciało i praca w kontekście transformacji systemów władzy*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2014, nr 2 (82), s. 134–148.
- Woźniak K., „*Huzeracy idą*”. *Piosenka na łódzki podwórku*, „Zeszyty Wiejskie” 2016, z. XXII, s. 209–220.
- Wspomnienia weteranów rewolucji 1905 i 1917*, red. Z. Spieralski, Łódź 1967.