

 **ROCZNIK**

Muzeum

Górnośląski

Park

Etnograficzny

w Chorzowie

9 2021

ROCZNIK

Muzeum

Górnośląski

Park

Etnograficzny

w Chorzowie

9
2021

Rada naukowa

Prof. dr hab. Antoni Barciak
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Dr hab. Dionizjusz Czubala, prof. em. ATH
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Dr hab. Krzysztof Fokt
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Dr Jerzy Gorzelik, prof. UŚ
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Prof. zw. dr hab. Ewa Kosowska
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Doc. PaedDr. Jana Raclavská, Ph.D.
Ostravská univerzita w Ostrawie

Prof. zw. dr hab. Halina Rusek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Prof. dr hab. Jan Świąch
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Zespół redakcyjny

Redaktor naczelna
Agnieszka Przybyła-Dumin
kontakt: dumin@muzeumgpe-chorzow.pl

Redaktorzy tematyczni
Agata Krajewska
Barbara Papaj
Przemysław Badura
Krzysztof Bulla
Przemysław Nocuń

Redaktor statystyczna
Monika Miczka-Pajestka

Redaktor językowa
Iwona Guzik

Czasopismo recenzowane

Artykuły/Studia

9 *Helena Synowiec*

Gwara śląska w zbiorach pieśni Adolfa Dygacza

19 *Izabela Paszko*

Amatorskie pieśni okupacyjne w kontekście komunikacji nieformalnej w Zagłębiu Dąbrowskim – nowa perspektywa badawcza

46 *Agata Krajewska*

Pionierskie kierunki badawcze Adolfa Dygacza. Wybrane aspekty

66 *Angelika Szepiszczak*

Dusza z ciała wyleciała – inspiracja XV-wieczną pieśnią wykorzystaną w utworze *Lament* Wojciecha Kilara

76 *Magdalena Toboła-Feliks*

Paradny ubiór chłopski a kostium estradowy – formy rozbarskiego stroju ludowego w prezentacjach scenicznych zespołów regionalnych Górnego Śląska (studium przypadku)

93 *Marta Paszko*

Garnki, talerze i pancerfausty– rybnicka Huta „Silesia” i jej wyroby w kontekście wieloaspektowych badań regionu

Materiały/Koncepcje

111 *Dionizjusz Czubala*
Adolf Dygacz – wizjoner i inspirator

Recenzje/Opinie

117 *Dominik Nowakowski*
Recenzja publikacji: *Śląska fabryka fajek glinianych w Zborowskiem. Wyniki badań, studia, konteksty* pod red. Barbary Papaj

Articles/Studies

- 9** *Helena Synowiec*
Silesian Regional Dialect in the Adolf Dygacz's Collection of Songs
- 19** *Izabela Paszko*
Amateur Occupation-Period Songs in the Context of Informal Communication
in the Dąbrowa Basin – a New Research Perspective
- 46** *Agata Krajewska*
Adolf Dygacz's Pioneering Research Directions. Selected Aspects
- 66** *Angelika Szepiszczak*
Soul Flew Out of the Body – Inspiration by the 15th Century Song
Used in *Lament* by Wojciech Kilar
- 76** *Magdalena Toboła-Feliks*
Peasant Parade and Stage Costume – Forms of Folk Costume
in Stage Presentations of Regional Folk Music Groups of the Upper Silesia
- 93** *Marta Paszko*
Pots, Plates and Panzerfaust – “Silesia” Ironworks in Rybnik
and its products as a subject of multi-faceted regional research

Materials/Concepts

111 *Dionizjusz Czubala*
Adolf Dygacz – Visionary and Inspirer

Reviews/Opinions

117 *Dominik Nowakowski*
Publication review: *Silesian Clay Pipe Factory in Zborowskie. Research Outcome, Studies, Contexts* edited by Barbara Papaj

Szanowni Państwo, Drogie Czytelniczki i Czytelnicy!

Duch muzyki unosi się nad dziewiątym tomem „Rocznika Muzeum »Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie«”. Duch, o którym Aleksander Nawarecki pisał niegdyś w *Lajermianie*, że skojarzyć go można z oddychaniem: „porównanie z oddechem jest na miejscu, dotyczy bowiem fizjologii i czynności oddechowych, a zarazem ma symboliczną więź z wymiarem duchowym, z boską pneumą”. W istocie, słuchanie czy tworzenie muzyki jest nie tylko formą uprawiania sztuki, ale najbardziej naturalną – jak oddychanie właśnie – formą życiowej praktyki.

Tak z pewnością było w przypadku profesora Adolfa Dygacza, wybitnego muzykologa i folklorysty, głównego bohatera większości tekstów, które znajdują Państwo w niniejszym zbiorze. Helena Synowiec pokazała, jak w leksykalnej warstwie zebranych przez profesora pieśni ujawnia się kulturowy idiom regionu, Izabela Paszko odkryła w nich ślady doświadczenia okupacyjnego mieszkańców Zagłębia Dąbrowskiego, Agata Krajewska (pracownica Działu Nauki MGPE) wskazała na wielowymiarowy, interdyscyplinarny charakter dorobku Adolfa Dygacza i znalazła w nim wiele wartych zainteresowania badawczego (nieopisywanych szerzej dotąd) obszarów, zaś Dionizjusz Czubala przedstawił tego znakomitego etnomuzykologa jako wielkiego wizjonera i prekursora badań folklorów zawodowych z obszaru województwa śląskiego.

Niezwykle interesujące konteksty muzykologiczne (ale i kulturowe w ogóle) wprowadzają też artykuły Angeliki Szepiszczak i Magdaleny Toboły-Feliks. Pierwsza z autorek analizuje powinowactwa pomiędzy XV-wieczną pieśnią religijną *Dusza z ciała wyleciała* i *Lamentem*, późną kompozycją Wojciecha Kilara, druga natomiast, podążając wzdłuż granicy łączącej muzykologię z etnologią, opisuje sceniczne modyfikacje stroju ludowego.

Rozważania etnomuzykologiczne uzupełnia artykuł Marty Paszko, która oddaje głos garnkom, talerzom i panczerfaustom. Autorka, przywołując szerokie spektrum obiektów żeliwnych (od elementów dekoracyjnych i emaliowanych naczyń, przez sprzęty gospodarskie, aż po wyposażenie wojskowe), wprowadza nas w świat, w którym przedmioty rozumiane są jako osobliwe rezerwuary pamięci – kumulują w sobie nie tylko doświadczenia pojedynczych ludzi, ale też skomplikowane losy całych społeczności.

Tom kończy recenzja Dominika Nowakowskiego, omawiającego wydaną w 2020 roku przez Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” – i uhonorowaną wyróżnieniem w 41. konkursie na wydarzenie muzealne roku – monografię *Śląska fabryka fajek glinianych w Zborowskiem. Wyniki badań, studia, konteksty* pod redakcją Barbary Papaj. Książka w kompleksowy sposób prezentuje efekty kilkuletnich prac badawczych nad produkcją fajczarską w miejscowości Zborowskie w powiecie lublinieckim. Wydawnictwo to – wyjątkowe zarówno w planie merytorycznym, jak i edytorskim – jest jednym z nielicznych w Polsce i Europie tak wnikliwych opracowań tematu fajczarskiego.

Jestem pewien, że zabrane w dziewiątym tomie muzealnego rocznika teksty będą intrygującą lekturą nie tylko dla etnografów czy muzykologów, ale także dla wszystkich, którzy interesują się związkami pojedynczych życiorysów z historią lokalnych wspólnot. A jeśli czytanie ma – podobnie jak muzyka – coś wspólnego z oddychaniem, życzę Państwu wielu dobrych, głębokich oddechów w trakcie lektury tekstów zebranych w niniejszej publikacji.

dr Artur Madaliński

Dyrektor Muzeum

„Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Gwara śląska w zbiorach pieśni Adolfa Dygacza

Helena Synowiec

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Instytut Językoznawstwa

ORCID: 0000 0002 7220 4673

Bogate zbiory pieśni zebranych i opracowanych przez profesora Adolfa Dygacza dają możliwość spojrzenia na nie z różnych perspektyw – folklorysty, muzykologa, kulturoznawcy, językoznawcy (zarówno badacza języka folkloru, jak i dialektologa)¹. Badacze języka folkloru poszukują w pieśniach ludowych wyznaczników tzw. ludowego stylu artystycznego², dialektolodzy natomiast zwracają uwagę na nacechowanie pieśni gwarą tego regionu, z którego pochodzą³. W tym artykule przyjrzą się cechom gwarowym w tekstach pie-

■ 1 Por. H. Synowiec, *Znaczenie zbiorów pieśni Adolfa Dygacza dla badań językoznawczych*, „Studia Artystyczne” 2015, nr 3, s. 16–21.

2 Por. J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990; J. Bartmiński, *Ludowy styl artystyczny*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993; J. Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1993.

3 W tekście artykułu używam określenia *gwara śląska* jako synonimu terminu *dialekt śląski*, zdając sobie sprawę, że *dialekt* jest pojęciem szerszym niż *gwara*. Zgodnie z ustaleniami językoznawców *gwara* to odmiana ogólnonarodowego języka mówionego, którą porozumiewają się mieszkańcy niewielkiego terytorium danego regionu; *dialekt* zaś to zespół kilku lub kilkunastu gwar występujących w danym regionie. W skład dialektu śląskiego wchodzi kilkanaście wewnętrznie zróżnicowanych gwar, tworzących trzy zespoły: południowy, środkowy (Śląsk przemysłowy) i północno-zachodni. Upowszechniany ostatnio termin *etnolekt* uważam za nieadekwatny w stosunku do gwar śląskich. Odnosi się on bowiem do języków i dialektów słabo zbadanych, gwar zupełnie nieznanymi lub zanikających, co nie dotyczy gwar śląskich – wciąż żywych, dobrze zbadanych i opisanych przez dialektologów, por. artykuły ha-

śni zebranych przez profesora Dygacza w różnych subregionach Śląska⁴ (por. tytuły zbiorów w aneksie). Teksty te stanowią wartościowy materiał uzupełniający i egzemplifikujący opisy gwar śląskich, których dokonali dialektolodzy: Kazimierz Nitsch, Stanisław Bąk i Alfred Zaręba⁵; mogą być także wiarygodnym (choć niewystarczającym) źródłem do badań gwaroznawczych, a to z kilku względów.

Po pierwsze dlatego, że Adolf Dygacz odznaczał się dużą kompetencją gwarową i świadomością językową: znał gwarę śląską okolic Lublińca (mówił nią od dzieciństwa – urodził się i wychował w środowisku gwarowym Droniowic), potem poznał gwarę Śląska środkowego – przemysłowego (większość życia spędził bowiem w Katowicach); miał łatwość tzw. przeskoku kodowego („przechodzenia” z polszczyzny ogólnej na gwarę, zależnie od sytuacji), toteż nie sprawiało mu trudności nawiązywanie kontaktu z gwarowymi rozmówcami, rodowitymi Ślązakami.

Po drugie, profesor Dygacz miał bardzo rzetelny warsztat metodologiczny. Każdą pieśń (i jej warianty) opatrywał informacją, w jakiej miejscowości i w którym roku została zapisana, w kilku zbiorach podał –

słowo: *Gwara, Dialekt* [w:] *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1991; por. też: B. Walczak, *Zróżnicowanie językowe świata jako wartość kulturowa*, „*Język, Religia, Tożsamość*” 2016, nr 1 (13), s. 245–253 (tam bibliografia, m.in. A.F. Majewicz, *Języki regionalne, wymierające, martwe – do konserwacji*, [w:] *Cum reverentia amicitia... Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Bogdanowi Walczakowi*, red. J. Migdał, A. Piotrowska-Wojaczyk, t. 2, Poznań 2013); J. Wronicz, *Gwara, dialekt, język regionalny*, [w:] *Odmiany polszczyzny w szkole*, red. H. Synowiec przy współpracy M. Kubarek, Katowice 2013, s. 33–41; B. Cząstka-Szymon, *Wokół badań nad gwarą śląską w perspektywie historycznej*, „*Śląskie Miscellanea*” 2011, t. 24; *Z historii słownictwa i badań gwaroznawczych na Śląsku*, [w:] B. Cząstka-Szymon, J. Ludwig, H. Synowiec, *Mały słownik gwary Górnego Śląska*, Katowice 2000, s. XI–XVII.

4 Gwarowym tworzywem śląskich pieśni ludowych, w którym odzwierciedla się kultura regionu, zainteresował mnie sam prof. A. Dygacz jeszcze w latach moich studiów polonistycznych w Uniwersytecie Śląskim – w roku akademickim 1971/1972 uczestniczyłam w prowadzonych przez niego wykładach monograficznych, w których skupiał uwagę na leksykalno-semantycznej warstwie tekstów folkloru, przywołując m.in. gwarowe nazwy instrumentów muzycznych i grających na nich ludzi. Do problematyki tej powracał później podczas spotkań ze studentami polonistyki oraz słuchaczami studiów podyplomowych, w ramach prowadzonych przeze mnie zajęć z edukacji regionalnej w latach 1999–2004.

5 Por. K. Nitsch, *Dialekty polskie Śląska*, wyd. 1, Kraków 1909, wyd. 2, Kraków 1939; S. Bąk, *Mowa polska na Śląsku*, Wrocław – Kraków – Gdańsk 1974; S. Bąk, *Polszczyzna górnośląska w przedwojennej szkole średniej*, Wrocław 1983; S. Bąk, *Teksty gwarowe z polskiego Śląska*, z. 12, *Teksty z 12 wsi powiatu pszczyńskiego i rybnickiego*, Kraków 1939; A. Zaręba, *Atlas językowy Śląska*, t. 1–8, Kraków – Warszawa 1969–1996; A. Zaręba, *Śląskie teksty gwarowe (z mapką)*, Kraków 1961; A. Zaręba, *Szkice z dialektologii śląskiej*, Katowice 1988; A. Zaręba, *Śląsk w świetle geografii językowej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.

oprócz lokalizacji zapisu i roku jego sporządzenia – również szczegółowe dane o informatorach (imię, nazwisko, wiek lub rok urodzenia)⁶. Dzięki temu można ustalić nie tylko różnice między wersjami tej samej pieśni, lecz także swoiste właściwości mowy (wymowy) różnych przekazicieli, co pozwala wnioskować o zasięgu zjawisk gwarowych, o ich trwałości (lub zanikaniu)⁷ – wiele osób, których pieśni zanotował w latach 50.–60. XX wieku, urodziło się jeszcze w XIX wieku, a najmłodsi w roku zapisywania pieśni mieli kilkanaście lat.

Po trzecie, badacz nadał zbiorom pieśni charakter popularny – po to, by służyły szerokiemu gronu odbiorców. Dlatego w zapisie starał się odzwierciedlić cechy wymowy gwarowej za pomocą znaków ogólnie przyjętego polskiego alfabetu. Nie stosował transkrypcji fonetycznej ani dodatkowych znaków spoza alfabetu polskiego⁸. W trosce o komunikatywność tekstów profesor Dygacz z pomocą żony Janiny wyposażył każdy zbiór w słownik wyrazów gwarowych lub w przypisy objaśniające znaczenie dialektyzmów, a także w komentarze kulturowo-językowe, jeśli desygnat danej nazwy wyszedł z użycia⁹.

W tekstach pieśni odzwierciedla się wewnętrzne zróżnicowanie dialektalne Śląska (dawniej i dziś)¹⁰. Powiedzenie „Co wieś, to inna pieśń” można zatem odnieść nie tylko do melicznego tworzywa utworów, ale też do tworzywa werbalnego. W obrębie dialektu na mniejszych obszarach, na przykład w sąsiadujących ze sobą miejscowościach, gdzie pieśni zostały zapisane, spotykamy odmienny sposób wymawiania głosek i ich połączeń, wskazujący między innymi na zróżnicowanie gwar Śląska przemysłowego i Opolskiego, por. *głamboki/głymboki*; *ptoszek/ptołszek*; *łokiynko/okiynko*; *w lejsie/w lesie*; *poniejsiel/poniesie*.

W pieśniach wyraźnie ujawniają się różnice fonetyczne, na przykład zapisy wskazujące na mazurzącą wymowę informatorów w Lublinieckiem, na Opolszczyźnie, w niektórych miejscowościach Śląska przemysłowego.

■ 6 Takie dane znajdujemy w zbiorach *Pieśni ludowych miasta Katowic* i *Pieśniach ludowych Śląska Opolskiego*.

7 Nie można jednakże tekstów pieśni traktować jako źródła wiedzy o wszystkich właściwościach dialektu śląskiego.

8 W wydanych w 2019 r. *Pieśniach znad Odry* w opracowaniu Krzysztofa Kleszcza wprowadzono znak *ũ* (*u* z nadpisanym nad nim *o*), np. *wiũneczek*, na oznaczenie podwyższenia artykulacyjnego głoski *o* przed spółgłoskami *n*, *m*, *r*, *l*, *ł*. Labializację w nagłosie i śródgłosie zaznaczono za pomocą znaku *u* przed *o*, np. *do uOdry* [do Odry].

9 Dodajmy, że jeden ze zbiorów – *Pieśni opolskie* – został poprzedzony wstępem, w którym wyodrębniono uwagi językowe i charakterystykę gwar śląskich, opracowaną przez ich badacza prof. Alfreda Zarębę.

10 Por. charakterystykę dialektu śląskiego i jego zróżnicowanie omówione we wstępie do *Małego słownika gwary Górnego Śląska*, autorstwa B. Cząstki-Szymon, J. Ludwiga, H. Synowiec; por. też: J. Miodek, *Śląska ojczyzna polszczyzna*, Katowice 1991; zob. też: przypis 5.

słowego (np. *kolybecka*, *siykiyrecka*, *kacyca*, *zytko*, *dysc*), ale – w pieśniach z tych samych miejscowości – spotykamy też postaci niezmazurzone, na przykład *godzineczka*, *ożenił się*, *poszeł*¹¹. Może to świadczyć o wariantowości wymowy informatorów, związanej i ze stanem emocjonalnym, i z tempem wymawiania; nie można jednak wykluczyć, że dana pieśń została przejęta w wersji oryginalnej z innego (niemazurzącego) terenu Śląska lub informator pochodził spoza Śląska. Profesor Dygacz był tego świadom, niejednokrotnie wspominał o tym w wywiadach oraz artykułach, a we wstępie do *Pieśni ludowych miasta Katowic* zaznaczył, że:

[...] niekonsekwencja używania gwary przez informatorów ludowych zależała od takich czynników, jak wiek, zawód, warunki rodzinne i środowiskowe, wykształcenie, odczytanie [...], przede wszystkim zaś pochodzenie przekazicieli, którzy byli bądź zasiedziałyymi mieszkańcami Katowic z dziada pradziada, bądź przybyli tu na falach długoletnich ruchów ludnościowych z różnych okolic Śląska lub innych regionów Polski¹².

W zapisie pieśni odzwierciedlenie znalazł ponadto zróżnicowany sposób wymawiania dawnego *a* pochylonego jak *o* lub *oł* (*joł* ‘ja’, *wojołki* ‘żołnierze’ [wojaki]) czy samogłoski oznaczonej literą *ę* przez rdzennych mieszkańców poszczególnych subregionów Śląska, między innymi w gwarach gliwickich i na Opolszczyźnie występuje szeroka wymowa *ę* jak *am*, na przykład: *gamba*, *gambuśka*, *ganstwina*, *dambowy*, *pójdam*, *muszam*; *gansi* (w okolicach Gliwic), *bandzie*, *bandziemy*, *banda* (obok: *bana* – w Paliwodzie k. Opola). W niektórych miejscowościach Opolszczyzny i okolicach Gliwic badacz odnotował w tekstach formy *musza*, *ciela*, a więc wskazujące na zanik nosowości w wygłosie (nie: *muszam*, ale: *musza*) w szerokiej wymowie głoski oznaczonej literą *ę* – tak jak w pieśniach katowickich, świętochłowickich oraz lublinieckich. W tekstach pochodzących z różnych dzielnic Katowic (Murcki, Podlesie, Ochojec) obserwujemy nie gwarową, ale ogólnopolską, potoczną wymowę wygłosowego *ę* (*ide*, *wrócce*), choć spodziewalibyśmy się tam gwarowej realizacji typu *ida*, *wrócca* jak w pieśniach zapisanych w Załęskiej Hałdzie (np. *Jak jo ida z karczmy do dom*). Nie zawsze konsekwentnie pojawia się w tekstach labializacja, to jest poprzedzanie samogłoski *o* na początku wyrazu dźwiękiem *ł* (np. *łobraził sie* ‘obraził się’, *łoczy/łocy* ‘oczy’).

■ 11 Mazurzenie, czyli wymawianie spółgłosek *ż*, *sz*, *cz*, *dź*, jak *z*, *s*, *c*, *dz*, jest cechą pogranicza śląsko-małopolskiego i Śląska północnego; dziś rzadziej występuje w wymowie młodszego pokolenia.

12 A. Dygacz, *Zasady wyboru i opracowania źródeł*, [w:] *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja*, Katowice 1987, s. 11.

W pieśniach dochowały się także ślady archaicznej wymowy głosek i połączeń głoskowych, między innymi żywy do dziś u najstarszego pokolenia Ślązaków sposób artykułowania połączeń przedrostka i przyimka *z-* w wyrażeniach typu: *słóżyć* ‘ułożyć, złożyć’, na przykład *a nogi do tańca słóżyć nie poradzi, swodzić chłopców* ‘zwodzić, uwodzić’, *śmiatać* ‘zmiatać’, *śnim, śniego* ‘z nim, z niego’, sposób wymowy grup spółgłoskowych w wyrazach: *strzoda, na postrzodku, strzybny, piestrzonek, wyjzdrzała, źdrzadło* (ze wstawnymi spółgłoskami *t, d*, które niegdyś rozdzielały grupy *zrz, srz*, jak w wyrazie *zrzadło*)¹³.

Nie we wszystkich pieśniach i nie zawsze konsekwentnie zaznaczono w zapisie taką archaiczną cechę, jaką jest wymawianie połączeń *rzy, szy*, jak *rzi, szy*, por. na przykład w *Pieśniach znad Odry: popaczi*, [*popatrzi*], *warzi, krzikopa, przikopa, zatrzimej sie*, a w *Pieśniach katowickich – wydarzi sie, darzyć sie, przyjadą*.

Do archaicznych form fleksyjnych, poświadczonych w pieśniach okolic Lublińca i Opola, należą postaci narzędnika liczby mnogiej z końcówką *-oma*, na przykład *z dłużnikoma*, (brzęczą) *talaroma, z siyrotoma*; pojawia się ponadto forma dawnej liczby podwójnej *dwie leci* ‘dwa lata’; powszechnie występują żywe w śląszczyźnie aorystyczne formy czasu przeszłego i trybu przypuszczającego zakończone na *-ch*, na przykład *byłech, urosłach, jechołbych, jo bych dała*.

W zbiorach pieśni z różnych subregionów można spotkać dopełniaczowe formy rodzaju żeńskiego z dawną końcówką *-e* po spółgłosce miękkiej, na przykład *ze studnie, ziemie, krwi*.

Interesującym polem obserwacji są występujące w pieśniach formacje słowotwórcze, wśród nich zdrobnienia i spieszczenia – jako wyznacznik stylistyczny utworów ludowych¹⁴. Ich bogaty repertuar pozwala przyjrzeć się doborowi formantów o funkcji deminutywno-hipokorystycznej, por. odrzeczownikowe zdrobnienia utworzone za pomocą kilkunastu przyrostków: *-ek, -ik* (jak w języku ogólnym), ale też *-iś: koniś; -isia: głowisia, krowisia; -usia: gymbusia; -inka: trowinka, gorzolinka, niedzielinka, jaskólinka, krowinka; -iczka: ziemiczka, służbiczka, mamuliczka, niedzieliczka, śmierciczka; -ulka: mamulka, gembulka; -uszka: ceruszka; -oszek, -aszek: wilcoszek, chleboszek, młodzienaszek; -iczek: taticzek*.

■ 13 W *Pieśniach znad Odry* i zbiorze pieśni opolskich znajduje ponadto potwierdzenie charakterystyczny sposób wymawiania spółgłosek miękkich *ś, ź* w formach wyrazowych typu *w lesie, poniesie, wlezie*, por. zapisy: *w lejsie, poniejsie, wlejsie*, świadczące o wyodrębnieniu (antycypacji) miękkości tych głosek w postaci *j*. Taka artykulacja występuje w zachodnich gwarach Opolszczyzny i w okolicach Gliwic.

14 Strukturalno-poetycką funkcję pełnią tam zdrobnienia utworzone od wyrazów, których w języku ogólnym się nie zdrabnia, np. *śmierciczka, niedzielinka*, por. J. Bartmiński, *Ludowy styl...*, s. 217.

Ponieważ teksty pochodzą z różnych miejscowości, można próbować zarysować obszar występowania poszczególnych formacji hipokorystycznych, na przykład *myśliweczek* (Lublinieckie), *myśliwieczek*, *myśliwcycek*, *gajowcycek* (Opolskie), *myśliwczyk*, *myśliweczek* (Katowickie)¹⁵.

Wśród przymiotników dominują zdrobnienia z przyrostkiem *-uški*, por. przykłady odnotowane z pieśni: *bieluški*, *czerwieniški*, *maluške* (też przysłówki *po malušku*), *ślodziuskie* i zaimek *wszyściuskie*. Ponadto występują derywaty z częstym w dialekcie śląskim przyrostkiem *-liwy*, na przykład: *urodliwy*, *uczynliwy*, *zgodliwy* (i pochodny przysówek odprzymiotnikowy *zgodliwie*), oraz *-aty*, na przykład: *plakaty kamiyn*, *siodłato gynś*, *ganś* (gęś); przymiotniki odprzysłówkowe: *latosi*, *latoški* 'tegoroczny' (dziś używane jedynie przez najstarsze pokolenie Ślązaków).

W tekstach reprezentowane są przymiotniki dzierżawcze i oznaczające przynależność, tworzone od rzeczowników osobowych i imion oraz od nazw miejscowości, na przykład *Jędra Bartkowy*, *Kuba sąsiadowy*, *matka chłopowa* 'teściowa', *młynarzowa cera*, *kaczmarzo cera*, *mamulcyne krowy*, a także *katowski* 'katowicki' *staw*, *powiat*, *katowskie więzienie*, *szopieńsko dziolcha*, *żandowski młyn*, *piotrowski kościół* – z dawnym krótszym tematem słowotwórczym rzeczownika i dodaniem przyrostka *-ski*.

Wśród rzeczowników wiele jest w pieśniach przykładów nazw wykonawców czynności: *rybierz* 'rybak, wędkarz', *żniwierz*, *znorka* 'żniwiarka', *grabiorci* 'kobiety suszące siano', *kaczmarz*, *kośnik*, *wandrus*, *cieszyciel*, *elwer* 'bezrobotny'; rzadziej zaś pojawiają się nazwy mieszkańców (np. *żandowiok*, *siołkowionka*). W wyrazach pochodnych typu: *wykućlić* 'wytargać za włosy', *sebuć* 'zdjąć buty', *wieczerzać* 'jeść wieczerzę (kolację)', *złonaczyć* w różnych znaczeniach: 'wykonać jakąś czynność, przygotować, naprawić, zrobić', *zwiekować* 'dożyć sędziwego wieku', obserwujemy skondensowanie treści znaczeniowej.

Teksty ze zbiorów profesora Dygacza przykuwają uwagę bogactwem leksyki gwarowej. To właśnie w niej odbija się dawna kultura materialna i duchowa, swoistość gospodarcza subregionów (np. rolniczego – w tekstach lublinieckich i nadodrzańskich; przemysłowego – w tekstach katowickich i świętochłowickich). Archaiczne tworzywo słownikowe skłania do dociekań semantycznych i etymologicznych, por. *radośnik* 'chrzciny' – radoowano się z włączenia nowo narodzonego dziecka do wspólnoty chrześcijańskiej; *smowy*, *zmowy*, *zmówiny* – *łojcowie* (rodzice) i *młodzi smawiali się* (umawiali się) co do terminu i organizowania uroczystości weselnej. Te i inne wyrazy (np. *iść w kumotry/być za potka* 'być chrzestnym, chrzestną') – dziś już rzadkie w wypowiedziach użytkowników gwa-

■ 15 Por. H. Synowiec, *Wizerunek myśliwego w pieśniach ludowych*, [w:] *Wokół kultury myśliwskiej. Szkice o tradycjach łowieckich ziemi pszczyńskiej*, red. J. Uchyła-Zroski, R. Solik, Pszczyzna 2008, s. 85–95.

ry – ożywają w pieśniach. Leksykę gwarową (tak jak potoczną) cechuje antropocentryzm. Koncentruje się ona wokół codziennych czynności i cech ludzi, środowiska społecznego i przyrodniczego (flory i fauny), w którym żyją, rytmu przyrody (pór roku).

W gwarowym tworzywie leksykalnym pieśni ze zbiorów Adolfa Dygacza da się wyodrębnić kilka kręgów tematycznych skupionych wokół człowieka i jego spraw. Są to:

- wyrazy i wyrażenia określające ludzi, ich cechy fizyczne i charakterologiczne; nazywające ich stany emocjonalne i przeżycia, na przykład *srogi* ‘wielki’, *szwarny* (synek) ‘ładny, przystojny’, *chudobny* ‘biedny’, *robotny* ‘pracowity’, *niewydarny* ‘niezdarny’, *faleszny* ‘fałszywy’, *markotny* ‘smutny’, *dufać sobie/se* ‘pyszczyć się’, *łękować się* ‘bać się’, *gańbić/gańbować się* ‘wstydząć się’, *mieć jankor* ‘odczuwać żal, rozpacz’;
- nazwy nosicieli cech (często nacechowane ekspresywnie), na przykład *grubelok*, *grubeloczek* ‘człowiek złośliwy, też: ordynarny’, *gramuła* ‘człowiek niezdarny, ociężały’, *bezkurcyjo* ‘ktoś wzbudzający niechęć, też przezwisko’; *fifidło*, *fifidrok* ‘ktoś niestosownie ubrany lub zwracający uwagę niestosownym zachowaniem, zachowujący się niepoważnie’. Wśród ekspresywizmów nie pojawiają się wulgaryzmy; słowa *pieron*, *pieroński* (używane przez Ślązaków jako przekleństwo, ale zależnie od kontekstu – mające też odcień żartobliwy) występują w pieśniach w postaci eufemistycznej: *piernik*, *pierzin*, *siaroński*, *pierziński*;
- wyrazy i wyrażenia związane:
 - z relacjami pokrewieństwa: *starzik*, *starka*, *cera*, *mamulka*, *mamuliczka*, *tatulek*, *faterek*, *bracik*, *stryk*, *niewiasta* ‘synowa’;
 - z przejawami kontaktów między ludźmi, na przykład *być komuś rod*, *kamracić się*, *pohatrusić się*, *wadzić się*, *przoć komu*, *dać se dzióbka*;
 - z funkcjami społecznymi i zawodowymi: oprócz dialektyzmów do dziś używanych, na przykład *mulorz*, *farorz*, *masorz*, występują też takie, które wskutek przemian gospodarczych wyszły z użycia, na przykład *mietlorz*, *siągorz* ‘drwal’ (por. *siąg* ‘stos drewna’, *smolorz/węglorz* ‘wypalacz węgla drzewnego, też: wyrabiający smołę’, *haderlok*, *szmaciorz* ‘zbierający surowce wtórne’, *hasiorki* ‘kobiety, zbierające odpady węglowe na hałdach’, *grabiorci* ‘kobiety suszące siano’, *łodziarz*, *mataczkacz* (od słowa *mataczka* ‘tratwa’) ‘flisak’;
- wyrazy związane z życiem domowym, między innymi nazwy sprzętów, naczyń, na przykład *kolybka*, *żeleźniok* ‘piecyk żeliwny do dogrzewania mieszkania w zimie’; *bonclok* ‘gliniany garnek z polewą, służący do kiszienia żuru i ogórków, przechowywania smalcu’; nazwy otoczenia domu, na przykład *zegródka* ‘ogródek’, *sodek* ‘mały sad’, *goje* ‘drzewa’, *gumno* ‘część stodoły’;

- wyrazy nazywające elementy krajobrazu Śląska przemysłowego dawnego i współczesnego (np. *familok*, *hołda*, *biydaszyby*, *hucisko* ‘miejsce po dawnej hucie’) oraz Śląska rolniczego (wsie lublinieckie, nadodrzańskie), na przykład *dymbina*, *pustnica* ‘miejsce słabo porośnięte trawą’, *kampa/kympa* ‘góra lub pagórek’, *ziemdolisko*, *kapuścisko* ‘miejsce na polu po wykopanych ziemniakach, zebranej kapuście’.

Dla badaczy dialektu tworzywo leksykalne pieśni stanowi cenne źródło informacji o zasięgu używania niektórych słów oraz o ich zakresie znaczeniowym, por. między innymi nazwy części garderoby – stroju ludowego: *kabot*, *kabotek*, *kapudrołk*, *kapudroczek*, *jelenioki*, *mazelonka*, *kierolina* ‘obszerna spódnica’, *fortuszek/zopaska*, *purpurka* ‘bawełniana chustka w kolorze czerwonym’. Orientuje również w zasięgu chronologicznym niektórych nazw, na przykład jednostek miar: *wyrtel*, *wiertelik*, *achtlik*, *myndel/mondel* (15 sztuk jajec), *korzec*, *furmański* ‘kieliszek do gorzołki o pojemności $\frac{1}{10}$ litra, używany przez furmanów dla rozgrzewki’; *kwarytka* (butelka o poj. $\frac{1}{4}$ litra), *cyntelka*; środków płatniczych, na przykład *talary*, *czeski/ceski*, *fyniki* [fenigi].

Warto przyjrzeć się również warstwie słownictwa zapożyczonego. Okazuje się, że germanizmy – przystosowane do gwarowego systemu gramatycznego – pojawiają się głównie w pieśniach górniczych, co jest uwarunkowane ich tematem, między innymi opisami pracy w kopalni (stąd nazwy narzędzi górniczych, czynności, funkcji), na przykład *fedrować*, *szychta*, *hajer*, *sztajger*, *bergmon*, *grubiorz*. Czechizmy, na przykład *strom* ‘drzewo’, *hawierz* ‘górnik’, *dać pozór* ‘uważać’, sporadycznie występują w pieśniach opolskich, lublinieckich i rybnickich. Wiele jest tam natomiast archaizmów, na przykład *kierz* ‘krzak’ *lico*, *licko* ‘twarz’, *jary* ‘wiosenny’, *gielnik*, *gielniczek* ‘kromka chleba’, *pecyn*, *pecynek* ‘bochen, bochenek chleba’, *miesiąček* ‘księżyc’, *wojok* ‘żołnierz’, *nadobny* ‘ładny’, *chendogi*, *chandogi* ‘schłudny’, *sromota* ‘wstyd, poniżenie’, *dzierżyć* ‘trzymać’, *podwiel* ‘dopóki’. Poświadczają one opinie wybitnych językoznawców – badaczy śląszczyzny o archaiczności dialektu śląskiego¹⁶.

Teksty z Dygaczowych zbiorów uzmysławiają, że gwary to zjawisko żywe i dynamiczne. Przykładowo: młodemu pokoleniu Ślązaków mało są dziś znane zwroty frazeologiczne typu: *wziąć kogo w rzecz/w rzec* ‘obmówić kogoś’ (*rzecz* niegdyś znaczyło ‘mowa’), *łazić po próżnicy* ‘bez celu, nadaremnie’; oraz przysłowia, na przykład „Kto długo lygo, chłyb go od-

■ 16 Por. m.in. K. Nitsch, *Dialekty polskie...*; A. Zareba, *Śląsk w świetle geografii...*; S. Bąk, *Mowa polska...*; por. też: S. Rospond, *Dzieje polszczyzny śląskiej*, Katowice 1959; A. Kowalska, *Z badań nad dziejami języka polskiego na Górnym Śląsku*, Katowice 2002; J. Miodek, *Śląska ojczyzna...*; *Wonio – w śląskich gwarach i staropolszczyźnie*, [w:] J. Miodek, *O śląskiej ojczyźnie polszczyźnie w „Śląsku”*, Katowice 2020.

biygo”¹⁷; wreszcie formuły życzeń i powinszowań, które pojawiają się w pieśniach kolędników, por. na przykład:

Do tego domu wstępujemy,
szczęścia zdrowia winszujemy.
Na ten nowy roczek,
co nam dał Pón Bóczek.

Zdrowia Wam życzymy,
na bezrok przyjdziemy,
niech wom na te Nowe Lato,
wszystko darzy sie bogato¹⁸.

Spostrzeżenia, którymi podzieliłam się w artykule, skłaniają do sformułowania postulatów, by bogate zbiory pieśni Adolfa Dygacza częściej niż dotąd wykorzystywać w edukacji szkolnej i akademickiej na Śląsku. Pozwalają one bowiem rekonstruować obraz regionu śląskiego, odkrywać wielorakie funkcje gwary (poznawczą, kulturową i kulturotwórczą oraz estetyczną), a także utrwalone w słowach i formach gwarowych ślady przeszłości. Doceniając wysiłek, jaki profesor Dygacz włożył w zgromadzenie i opracowanie imponującego materiału folklorystycznego, trzeba kontynuować jego dzieło – profesjonalnie przygotować do druku liczne teksty, które pozostały w rękopisach. W przygotowaniu tym nieodzowna jest współpraca wydawców nie tylko z muzykologami, etnologami i folklorystami, ale też – ze względu na gwarowe tworzywo tekstów – z dialektologami badającymi gwary śląskie.

Aneks

Wykaz zbiorów pieśni Adolfa Dygacza:

A. Dygacz, *Pieśni katowickie. Wybór źródeł i opracowanie*, Katowice 1996.

A. Dygacz, *Pieśni górnicze*, Katowice 1995.

A. Dygacz, *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja*, Katowice 1987.

A. Dygacz, *Pieśni powstańcze*, Katowice 1997.

A. Dygacz, *Pieśni znad Odry*, wybór J. Dygacz, oprac. K. Kleszcz, Opole 2019.

A. Dygacz, *Rozśpiewany Śląsk*, Chorzów [b.r.].

A. Dygacz, *Śląskie pieśni ludowe*, Katowice 1995.

A. Dygacz, *Śpiewnik opolski*, Katowice 1956.

■ 17 Por. *Cztery pory roku w przysłowiach ze zbiorów prof. Adolfa Dygacza*, zebrał A. Dygacz, red. A. Tarkowska, Katowice 2000.

18 Por. A. Dygacz, *Pieśni ludowe miasta Katowic...*, s. 48.

A. Dygacz, *Śpiewnik pieśni lublinieckich. Wybór źródeł i opracowanie*, Katowice 1999.

A. Dygacz, *Święta Barbara w pieśniach*, Ruda Śląska 2004.

A. Dygacz, *Świętochłowice w pieśni ludowej*, Chorzów 2002.

A. Dygacz, J. Ligęza, *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*, Kraków 1954.

J. Dygacz (wybór), *Pieśni dla dzieci ze zbiorów prof. A. Dygacza*, Koszęcin 2011.

Summary

Silesian Regional Dialect in the Adolf Dygacz's Collection of Songs

The idea of the following paper is to show that Adolf Dygacz's song collections coming from different parts of Silesia provide precious data for dialectological studies. The characteristic features of the dialect that could be traced in the lyrics are discussed here. Special attention was paid to differences concerning phonetics in particular that appear in the lyrics and influence the dialect. Furthermore, the study also presents how the specific culture of the region as well as its past are described by means of the special vocabulary.

It is postulated that the song collections were used in the school and academic education. It is also suggested that numerous lyrics of the songs that have not been published yet were prepared for publication. Scholars specializing not only in folklore studies and ethnology but also in dialectology should participate in the whole process.

Keywords: Adolf Dygacz, folk songs, Silesian dialect, dialect features

Amatorskie pieśni okupacyjne w kontekście komunikacji nieformalnej w Zagłębiu Dąbrowskim – nowa perspektywa badawcza

Izabela Paszko

Ludwig-Maximilian Universität München
Institut für Zeitgeschichte München – Berlin

Polacy prócz takich wieczorków [towarzyskich zebrań znajomych – I.P.] urządzali niekiedy koncerty, których zespoły składały się z bardziej uzdolnionej młodzieży lub byłych profesorów szkoły muzycznej.

Koncerty te odbywały się w prywatnych mieszkaniach i przeważnie w kółku znajomych. Odrywały nas one od ponurej rzeczywistości i bardzo podnosiły na duchu. Takie koncerty odbywały się w tajemnicy, gdyż władze niemieckie nie pozwalały na zbieranie się Polaków¹.

Taki krótki opis nielegalnych spotkań mających miejsce na terenie Dąbrowy Górniczej podczas okupacji niemieckiej zamieściła mieszkanka zagłębiowskiego miasta w swoich wspomnieniach spisanych dwa lata po zakończeniu wojny. Nieformalne spotkania nie tylko podtrzymywały więzi towarzyskie i „normalizowały” rzeczywistość, służyły także do wymiany informacji. Rozmowom na tematy, za których publiczne dyskutowanie groził areszt, towarzyszyły patriotyczne aranżacje muzyczne, co również wiązało się z ryzykiem poniesienia kary. Po wkroczeniu wojsk niemieckich na teren Zagłębia Dąbrowskiego okupant metodycznie i skrupulatnie wprowadzał regulacje, których celem była delegalizacja źródeł informacji redagowanych w języku polskim, przy jednoczesnym upowszechnianiu

■ 1 Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Rkp. 6445, Małgorzata B., *Pamiętnik z czasów okupacji niemieckiej*, s. 18. Wszystkie cytaty pochodzące z powojennych wspomnień zachowują oryginalną pisownię.

języka niemieckiego i kanałów informacyjnych kontrolowanych przez nowe władze². Już 13 października 1939 roku w „Dzienniku Urzędowym miasta Sosnowca” pojawiło się rozporządzenie dotyczące wprowadzenia kar za rozpowszechnianie nieprawdziwych wiadomości³. Niniejsza dyspozycja, podpisana 3 października 1939 roku przez szefa Administracji Cywilnej Odcinka Górny Śląsk Otto Fitznera, stanowiła środek zaradczy mający przeciwdziałać społecznym niepokojom oraz krążącym w regionie plotkom, mówiącym o postępie wojsk rosyjskich w kierunku zachodnim⁴.

W kolejnych latach wojny i okupacji niemieckiej zwalczanie propagandy szeptanej czy tzw. „szkodnictwa narodowego” na terenie rejencji katowickiej stanowiło istotny aspekt pracy niemieckiej policji i wymiaru sprawiedliwości⁵. Powołując się na ogólny bilans spraw, które trafiły na wokandę katowickiego sądu specjalnego w latach 1939–1945, oskarżenia prokuratorskie dotyczące szkodnictwa narodowego, wypowiedzi antypaństwowych i przestępstwa radiowego (tj. nielegalnego słuchania i rozgłaszania zagranicznych audycji radiowych oraz posiadania aparatów radiowych) stanowiły pokaźną grupę w rozpatrywanych przez sąd sprawach⁶. W raportach policji niemieckiej oraz w powojennych wspomnieniach można odnaleźć informacje dotyczące sprzeciwu wobec rygoru posługiwania się językiem niemieckim zarówno w miejscach publicznych, jak i prywatnych⁷. W istocie język stanowił jedną z form cywilnego oporu

■ 2 Walka z powszechnym użyciem języka polskiego na zaanektowanych terenach nie zawsze przynosiła oczekiwane rezultaty. W obliczu dominującej nieznamości języka niemieckiego na terenie Zagłębia Dąbrowskiego władze zdecydowały się wydawać polskojęzyczne czasopismo publikujące informacje na temat sytuacji na froncie, spraw administracyjnych czy sądowych.

3 Śląska Biblioteka Cyfrowa [dalej: ŚBC], „Amtsblatt der Stadt Sosnowitz” 1939, nr 5, s. 30.

4 Ibidem. Uzupełnienie prezydenta Sosnowca dr. Schneidera.

5 Dowodem aktywności na tym polu są akta procesowe w zespole Sąd Specjalny w Katowicach (niem. *Sondergericht Kattowitz*) dotyczące „wrogich wypowiedzi”, „rozpowszechniania fałszywych informacji”, „szeptanej propagandy”, „rozpowszechniania wiadomości z zagranicznych audycji radiowych”. Sporą grupę akt stanowią dokumenty dotyczące oskarżeń o rozpowszechnianie „propagandy antyludowej” (niem. *Volksschädliche Propaganda*): Archiwum Państwowe w Katowicach [dalej: APK], Inwentarz zespołu akt nr 134: *Sondergericht Kattowitz 1939–1945*, sygn. 12/485/0/15.6.5/1001/III.

6 W statystyce sporządzonej przez Konrada Graczyka zarzuty polityczne (obejmujące m.in. tzw. przestępstwo radiowe czy rozpowszechnianie informacji uzyskanych poprzez słuchanie zagranicznych audycji) stanowią 30% ogółu oskarżeń, co daje tej kategorii drugie miejsce (po przestępstwach kryminalnych – 45%) w zestawieniu: K. Graczyk, *Sondergericht Kattowitz – Sąd Specjalny w Katowicach 1939–1945*, Warszawa 2020, s. 287–289.

7 Z *Raportu o sytuacji na Ziemiach Zachodnich Nr 4 (do 1 III 1943)* w sekcji dotyczącej Śląska: „Rozmowy robotników przy pracy, w pociągach itp. toczą się wyłącznie niemal po polsku. Jest to zjawisko tak powszechne, że Niemcy nie próbują

wobec powszechnych represji i narzuconego terroru oraz manifestował wolność i próby jej zachowania w prywatnej przestrzeni, która pozostawała w większym stopniu poza kontrolą władzy⁸.

Niniejszy artykuł rozpatruje amatorskie pieśni z czasów okupacji w kontekście komunikacji nieformalnej i rozpowszechniania informacji. Głównym źródłem badawczym jest zbiór utworów pochodzących z terenu Zagłębia Dąbrowskiego, zebranych przez prof. dr. hab. Adolfa Dygacza⁹. Należy mieć na uwadze, iż w przypadku folkloru słownego, a zwłaszcza o tematyce oficjalnie zakazanej przez władze, można napotkać trudności związane z określeniem genealogii zachowanych materiałów. Sam Adolf Dygacz podjął się skatalogowania i opracowania zebranego materiału, czego efektem była praca habilitacyjna dotycząca górniczych pieśni Zagłębia Dąbrowskiego¹⁰. Główny przedmiot zainteresowań badawczych uczonego obejmował utwory grup zawodowych pracujących w zagłębiowskim przemyśle ciężkim. Zebrane utwory opisujące okres wojenny można traktować jako interesujący samorodek, wykwit lokalnej działalności, który nie doczekał się rozbudowanego opracowania naukowego. Zespół tzw. „pieśni okupacyjnych” liczy nieco ponad 40 utworów, których proveniencja nie zawsze jest określona¹¹. W niniejszym artykule autorka skupia się na wybranych utworach, mających formę narracyjną.

Warunki komunikacyjne w Zagłębiu Dąbrowskim

Zagłębie Dąbrowskie, z uwagi na swoje uwarunkowania geologiczne oraz dogodną lokalizację, miało odgrywać istotną rolę w niemieckiej go-

nawet mu przeciwdziałać”: Archiwum Akt Nowych [dalej: AAN], Delegatura Rządu na Kraj, sygn. 202 III 139, t. 1; *Raporty z ziem wcielonych do III Rzeszy (1942–1944)*, red. Z. Mazur, Poznań 2004, s. 93.

8 Tematem życia prywatnego w kontekście warszawskiego getta i jego mieszkańców zajmował się Carlos Haas, zob. C. Haas, *Transformation of the 'private'. Proximity and distance in the spatial confinement of the ghettos in occupied Poland, 1939–1942*, [w:] *Private life and privacy in Nazi Germany*, red. E. Harvey, J. Hürter, M. Umbach, A. Wirsching, Cambridge 2019, s. 331–352.

9 Adolf Dygacz prowadził intensywne badania terenowe w latach 1950–1955 w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, prowadzonej pod patronatem Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie. Nie był to jednak jedyny okres zbieraczej działalności Dygacza – uczonego kontynuował ją jeszcze przez kolejne dwa dziesięciolecia.

10 Zob. A. Dygacz, *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim. Studium folklorystyczne*, przedmowa J. Krzyżanowski, Katowice 1975.

11 Informacja o liczbie pieśni z Zagłębia Dąbrowskiego została zaczerpnięta z notatek znalezionych w dokumentach prof. Dygacza: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” [dalej: AMGPE], Zbiory etnograficzne prof. dr. hab. Adolfa Dygacza [dalej: ZEAD], sygn. 116, s. 148–149.

spodarce wojennej oraz planach związanych z przesiedleniem ludności¹². Pomimo ekonomicznych korzyści płynących z lokalnych złóż mineralnych i siły roboczej wschodnie tereny przyszłej rejencji katowickiej narażały na problemy związane ze strukturą społeczną. Po zajęciu obszaru Zagłębia przez wojska niemieckie 4 września 1939 roku władzę zaczął sprawować zarząd wojskowy, a teren ten administrował krakowski zarząd cywilny. Z uwagi na dominujący odsetek społeczności polskiej oraz duży udział społeczności żydowskiej, przy jednocześnie niewielkim odsetku mieszkańców pochodzenia niemieckiego, nadprezydent prowincji górnośląskiej Josef Wagner wyrażał sprzeciw wobec pomysłu zaanektowania terenów wschodnich do Rzeszy. Swoje stanowisko argumentował potencjalnymi problemami związanymi z narodowościową polityką państwa, której implementacja na tak ukształtowanym demograficznie terenie mogłaby zrodzić problemy na tle etnicznym. Potrzeby militarno-ekonomiczne związane z pozyskaniem zasobów na prowadzenie wojny oraz forsowanie „niemieckiej proveniencji” uprzemysłowionego regionu przemawiały za włączeniem wschodnich ziem do Rzeszy¹³. Ostatecznie argumenty dotyczące przemysłowego zaplecza Zagłębia i jego roli w wykonaniu planu 4-letniego, przedstawione m.in. przez Hermana Göringa, przyczyniły się do wydania 8 października 1939 roku dekrety, na mocy którego została utworzona rejencja katowicka, wchodząca w skład prowincji śląskiej (od 1941 roku prowincji górnośląskiej)¹⁴. Samo Zagłębie, znajdujące się we wschodniej części prowincji, należało do tzw. *Ostoberschlesien* (niem. Wschodni Górny Śląsk), powstałego w wyniku sztucznego połączenia odmiennych kulturowo, historycznie i ekonomicznie terenów¹⁵. Najbardziej

■ 12 W niniejszym artykule autorka przyjmuje za obszar Zagłębia Dąbrowskiego dzisiejsze powiaty: będziński, myszkowski, olkuski, zawierniański oraz dwa miasta na prawach powiatu: Sosnowiec i Dąbrówę Górniczą, zob. D. Skonieczna-Gawlik, *Tropem badaczy z Zagłębia Dąbrowskiego*, Katowice 2016, s. 28.

13 Tereny te, bogate w złoża mineralne, z dużym potencjałem przemysłu ciężkiego, były postrzegane przez Niemców jako niemieckie, tj. wybudowane przez niemieckich inwestorów w okresie XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej.

14 A. Namysło, „Zagłada Żydów Sosnowca” w kontekście ówczesnej i obecnej wiedzy na temat położenia Żydów w Zagłębiu Dąbrowskim w okresie II wojny światowej, [w:] N. Szternfinkiel, *Zagłada Żydów Sosnowca*, oprac. A. Namysło, [Wydanie Krytyczne Prac Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej], Warszawa 2017, s. 141.

15 Kwestia zakresu terytorialnego rejencji katowickiej przez pewien czas była powodem licznych dyskusji. Do ostatecznego uregulowania kwestii granic doszło w 2. poł. listopada 1939 r. W swoim ostatecznym kształcie rejencja katowicka obejmowała obszar 8924 km² i była zaludniona przez ok. 2,9 mln mieszkańców: R. Kaczmarek, *Górny Śląsk podczas II wojny światowej. Między utopią niemieckiej wspólnoty narodowej a rzeczywistością okupacji na terenach wcielonych do Trzeciej Rzeszy*, Katowice 2006, s. 104. *Ostoberschlesien* obejmował obszar przedwojennego województwa śląskiego oraz tereny należące do przedwojennych województw kieleckiego i małopolskiego: A. Namysło, *Zagłada Żydów Sosnowca...*, s. 141.

wysuniętą na wschód część *Ostoberschlesien* nazywano *Oststreifen* (niem. wschodni pas). Był to obszar, którego przeszłość kształtowały powiązania z Małopolską, Kielcami oraz poddaństwo wobec Imperium Rosyjskiego (fragmentarycznie, jako część Królestwa Polskiego).

Istotny wpływ na życie codzienne mieszkańców tego regionu miało odseparowanie wschodnich terenów od historycznego Górnego Śląska wprowadzoną 25 września 1939 roku granicą policyjną¹⁶. Dwa miesiące później, w efekcie ostatecznego uformowania kształtu rejencji katowickiej, 20 listopada 1939 roku wprowadzono granicę celną biegnącą między Zagłębiem Dąbrowskim a Generalnym Gubernatorstwem [dalej: GG]. Jej przekroczenie było możliwe po wylegitymowaniu się brązową przepustką (*Passierschein*)¹⁷. W ten sposób, przynajmniej administracyjnie, mieszkańcy Zagłębia zostali wręcz dosłownie odcięci od sąsiednich regionów, a co za tym idzie, ich dostęp do informacji drastycznie się zmniejszył. Sytuację wymuszonego „informacyjnego wyobcowania” wspomina pochodząca z Zagórza (obecnie dzielnica Sosnowca) anonimowa autorka powojennych wspomnień:

Łaknęliśmy wiadomości całe sześć lat. Odcięci byliśmy od świata, pomijając to, że ktoś od czasu do czasu wysłuchał gdzieś radio i wiadomości te podawane były z ust do ust. Były wprawdzie gazety w języku polskim, po przeczytaniu której jedni wpadali w szal z wściekłości, że takie fałsze piszą, innych, tych było mniej, ogarniała apatia. Dla zaoszczędzenia nerwów lepiej było nie czytać. Za inne wiadomości drogo się płaciło, nierzadko życiem¹⁸.

Sankcje przewidziane za roznoszenie „szkodliwej propagandy” zarządzane w październiku 1939 roku obejmowały karę grzywny lub pobyt w więzieniu, którego długość zależała od stopnia wykroczenia (najwyższy wymiar kary przewidywał 15 lat pozbawienia wolności)¹⁹. Treści wyro-

■ 16 Przekroczenie granicy umożliwiała specjalna zielona przepustka wydawana m.in. osobom pracującym po drugiej stronie granicy: R. Kaczmarek, *Górny Śląsk podczas II wojny światowej...*, s. 104.

17 I. Sroka, *Władze okupacyjne i sytuacja ludności polskiej*, [w:] *Sosnowiec. 100 lat dziejów miasta*, red. J. Walczak, Sosnowiec 2002, s. 181. Zob. też: R. Kaczmarek, *Górny Śląsk podczas II wojny światowej...*, s. 104. Pomimo wystosowania oficjalnych rozporządzeń definiujących administracyjny kształt Górnego Śląska kwestia granic i przyłączenia terenów wschodnich do Generalnego Gubernatorstwa wciąż była przedmiotem rozmów mieszkańców i krążących w regionie plotek. Raport policyjny z 20 stycznia 1940 r. z Sosnowca wspomina o powszechnej wśród społeczeństwa plotce, jakoby Sosnowiec miał stanowić część Protektoratu: APK, *Der Polizeipräsident in Sosnowitz* [Prezydent Policji w Sosnowcu; dalej: PPS] 1939–1945, sygn. 12/807/331 Allgemeiner Lagebericht z 41. Polizeirevier, Sosnowiec 20.01.1940 r., s. 15.

18 Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Rkp 6458, [b.a.], *Wspomnienia z czasów okupacji*, s. 20.

19 ŚBC, „Amtsblatt der Stadt Sosnowitz” 1939, nr 5, s. 30.

ków i opisy przestępstw rozpatrywane przez sąd specjalny w Katowicach podawano do wiadomości publicznej na łamach „Kattowitzer Zeitung” – dziennika pełniącego funkcję organu *Deutsche Partei*. O szkodliwości lektury tzw. „Katowicerki”, jak również innych wydawanych pod niemieckimi auspicjami gazet przestrzegały podziemne organizacje, nawołując jednocześnie do zachowania rozsądku i ostrożności w czerpaniu wiedzy z powszechnie dostępnych pism. Zawarte w nich informacje Polacy interpretowali na ogół zupełnie odwrotnie do intencji autora, doszukując się ukrytych znaczeń²⁰.

Powszechny głód informacji zaspokajano danymi pozyskanymi z nielegalnych źródeł, przede wszystkim drogą radiową. Już miesiąc po zajęciu terenów Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, 13 października 1939 roku, okupanci wprowadzili nakaz oddania radioodbiorników²¹. Z tego polecenia zwolnieni byli *volksdeutsche* i *reichsdeutsche*, których radia podlegały obowiązkowi rejestracji. Tym sposobem ludność polska wpisana na Niemiecką Listę Narodową (NLN) i posiadająca radioodbiornik była w stanie potajemnie odbierać zagraniczne audycje radiowe (przede wszystkim z Londynu)²². Powszechnym zjawiskiem było także ich potajemne słuchanie na nielegalnych, to jest nieoddanych bądź niezarejestrowanych, urządzeniach²³. Wiadomości przekazywano dalej z ust do ust wśród osób nie-

■ 20 Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Rkp. 6204, Edward Szczerba, *Pamiętniki (do historii gospodarczej)*, s. 10. Z uwagi na nieznaną znajomość języka niemieckiego niemieckojęzyczne komunikaty trafiały do wąskiego grona odbiorców. W raporcie z Będzina z 8 czerwca 1940 r. widnieje informacja o gromadzeniu się ludzi przy ulicznym głośniku („szczekacze”) zamontowanym przy punkcie zbiórki metali w Będzinie, aby wysłuchać wiadomości nadawanych w języku niemieckim. Autor raportu zaznacza, że dominującą grupą słuchaczy byli Żydzi: APK, PPS 1939–1945, sygn. 12/807/331, *Vertraulicher Lagebericht*, Bendzin 8.06.1940, s. 161.

21 *Verordnungsblatt des Grenzschutz-Abschnittskommandos 3, Chef der Zivilverwaltung nr 16 – Verordnung betr. Anmeldung und Abgabe von Rundfunkempfangsanlagen*, [za:] A. Konieczny, *Pod rządami...*, s. 98. Polacy byli zobowiązani do oddania władzom policyjnym radioodbiorników i ich części do 25 października. Za niepodporządkowanie się zakazowi groziła kara aresztu lub więzienia do lat 15: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz [dalej: GStA PK], XVII. HA, Rep. 201 e, Ost 4 Reg. Kattowitz/5, *Verordnung betr. Anmeldung und Abgabe von Rundfunkempfangsanlagen*, 13.10.1939, s. 1.

22 Zdarzały się również przypadki instalowania nielegalnych radioodbiorników w zakładach pracy. Michał Domagała w spisanych po wojnie wspomnieniach informuje, iż w kopalni „Paryż” w Dąbrowie Górniczej grupa elektromechaników zainstalowała radio: Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Rkp 7369, Michał Domagała, [b.t.], s. 29–30.

23 W zbiorze akt sądu specjalnego w Katowicach znajduje się wiele spraw dotyczących „przestępstwa radiowego”, m.in. sprawa pewnej Polki z Sosnowca. Początkowo radioodbiornik był schowany w piwnicy, ale w marcu 1940 r. został przeniesiony do mieszkania, gdzie kobieta regularnie słuchała doniesień z frontu: APK, *Sondergericht Kattowitz*, sygn. 12/134/908, akt oskarżenia z 7.05.1940 r., s. 16–17.

posiadających odbiorników lub drukowano w formie ulotek²⁴. Okazji do dzielenia się informacjami nastrożwały długie kolejki po żywność, podróże tramwajem czy nieformalne spotkania towarzyskie (opisane w cytowanym na początku niniejszego artykułu fragmencie wspomnień)²⁵.

Równie szybko do zakaz radiowy wprowadzono restrykcje dotyczące publikacji polskojęzycznych wydawnictw. Rozporządzenie Urzędu Polityki Rasowej przy NSDAP z 25 listopada 1939 roku delegalizowało wydawanie polskojęzycznych czasopism i książek na terenach przyłączonych do Rzeszy. W obliczu dominującego użycia języka polskiego przy marginalnej znajomości języka niemieckiego przez mieszkańców zajętych terytoriów niniejszy zakaz nie został jednak utrzymany. W celu zwalczania wrogiej propagandy i dotarcia do szerszego grona odbiorców Niemcy byli ostatecznie zmuszeni do wydawania gazet i komunikatów w języku polskim. Do początku 1940 roku lokalne dzienniki rozporządzeń były wydawane w wersjach dwujęzycznych²⁶. W sierpniu 1942 roku ukazał

■ 24 K. Popiołek, *Śląsk w oczach gestapo*, Katowice, 1948, s. 29. Krótko po rozpoczęciu okupacji na Śląsku zainicjowano wydawanie nielegalnej gazety „Wiadomości Radiowe”, będącej kontynuacją „Naszych Spraw”. Słuchanie zagranicznych audycji radiowych było powszechnym zjawiskiem. O jego skali świadczy raport Sekcji Ziem Zachodnich z 2. poł. 1943 r.: „Co najmniej 80–90% ludności słucha audycji radiowych alianckich, polskich, lub tajnych stacji niemieckich. Słuchają ich zresztą i Niemcy, nawet członkowie partii. Polacy oporni, którzy nie mają prawa posiadania radioodbiorników, otrzymują wiadomości radiowe z 24-godzinnym opóźnieniem, informowanie ustnie przez Polaków wpisanych na NLN lub nawet przez Niemców. Słucha się Londynu po polsku i niemiecku, audycji Świt, Kościuszki i radiostacji szwajcarskich, tajnych niemieckich Siegfried i Atlantik-Senderoku”: *Raport o sytuacji na Ziemach Zachodnich, Nr 8 (do 31 X 1943)*, [w:] *Raporty z ziem wcielonych do III Rzeszy (1942–1944)*, red. Z. Mazur, Poznań 2004, s. 354.

25 O kolejkach po ziemniaki czy wypłacane świadczenia jako miejscach rozprzerstreniania się szeptanej propagandy informowano w *Lagebericht* z 44. Policijnego regionu w Czeladzi z 20 maja 1940 r.: APK, PPS 1939–1945, *Lagebericht* styczeń 1940 – lipiec 1940, sygn. 12/807/331, *Lagebericht* 44. *Polizeirevier Czeladź* 20.05.1940, s. 140. Interesującym przykładem dyskusowania politycznych wiadomości w przestrzeni publicznej jest sprawa handlarzy na targu warzywnym w Sosnowcu, o której dowiadujemy się z donosu do prezydenta policji w Sosnowcu: APK, PPS 1939–1945, *Zažalenia, doniesienia ludności 1940–44*, sygn. 12/807/71, *Bittgesuch*, s. 13. W zachowanym liście donosiciel zbiorowy skarży się, że handlarze reprezentują komunistyczne poglądy, którymi podburzają ludzi. Ponadto „politykują całymi dniami” i negują prawdziwość komunikatów publikowanych w niemieckich gazetach.

26 Pierwszy ogólny dziennik rozporządzeń („Verordnungsblatt für die Besetzten Gebiete in Polen. Dziennik Rozporządzeń dla Obszarów Okupowanych w Polsce”) był wydawany w Berlinie, ale już w 2. poł. października 1939 r. jego miejsce zajęły lokalne wersje ukazujące się m.in. w Sosnowcu („Verordnungsblatt des Oberbürgermeisters der Stadt Sosnowitz. Dziennik Zarządzeń Prezydenta Miasta Sosnowca”, od numeru 3. zmienił tytuł na „Amtsblatt des Stadt Sosnowitz. Dziennik Urzędowy miasta Sosnowca”) czy w Dąbrowie Górniczej („Amtsblatt der Stadt Dombrowa Górnicza. Dziennik Urzędowy Miasta Dąbrowa Górnicza”): J. Jarowiecki, *O prasie podziemnej*

się pierwszy numer „Dziennika Ogłoszeń Dla Ludności Polskiej Powiatu: Bendsburg, Bielitz, Blachstädt, Ilkenau, Krenau, Saybusch, Sosnowitz i Warthenau”, który, jak informował wydawca Richard Czechowski, miał być dla czytelnika „doradcą, wskaźnikiem i wodzem”, chroniącym „przed szkodami, na które jest się narażonym przez nieświadomość”²⁷. W rzeczywistości publikowane na łamach „Dziennika Ogłoszeń” treści niewiele różniły się od propagandowych artykułów wydawanych w GG czy w III Rzeszy. Pomimo oczywistej funkcji propagandowej oraz wątpliwej wiarytelności publikowanych w „Dzienniku” artykułów cieszył się on sporym zainteresowaniem, co tłumaczono brakiem polskojęzycznych wydawnictw²⁸. Warto pamiętać, iż okupacyjne realia, a także niemieckie zakazy dotyczące polskich wydawnictw diametralnie zmieniły „sytuację informacyjną” mieszkańców całej Polski, gdzie przed wojną wydawano ponad 2500 tytułów prasowych, z czego blisko 200 w formie dzienników, a ponad 400 tygodników²⁹.

Niedługo po wybuchu wojny przystąpiono do organizowania konspiracyjnych wydawnictw. Na terenie Śląska i Zagłębia istniały nielegalne drukarnie, w których powstawały konspiracyjne pisma o lokalnym charakterze, nierzadko powiązane z ugrupowaniami politycznymi³⁰. Ponadto

na Śląsku i w Zagłębiu w latach 1939–1945 – raz jeszcze/The underground press in Silesia and Zagłębie in 1939–1945: An addendum, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2012, t. 15, nr 2, s. 57–58.

27 ŚBC, „Dziennik Ogłoszeń Dla Ludności Polskiej” 1942, nr 1, s. 1.

28 J. Jarowiecki, *O prasie podziemnej...*, s. 61. Negatywny stosunek ludności polskiej odnośnie do wiarygodności treści publikowanych na łamach „Dziennika...” wspomina także Edward Szczerba: „Stosunek do tego pisma był niechętny, mimo to jednak czytano go z tej racji, że nie było innego”: Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Rkp 6204, Edward Szczerba, *Pamiętniki (do historii gospodarczej)*, s. 10.

29 *Mały rocznik statystyczny 1939*, s. 345.

30 Wśród tytułów nielegalnych gazet wydawanych na terenie Zagłębia można znaleźć m.in. „Trybunę Wolności” (wydawana przez Polską Partię Robotniczą), „Myśl Niepodległą” (wyd. AK), „Nasze Sprawy” (wyd. ZOB): L. Dobroszycki, *Centralny katalog polskiej prasy konspiracyjnej 1939–1945*, Warszawa 1962. Badacze prasy konspiracyjnej nie są zgodni odnośnie do precyzyjnych danych dotyczących liczby tytułów wydawanych w województwie śląskim, co może wynikać z efemerycznego charakteru tych pism. Lucjan Dobroszycki wspomina o dziewięciu tytułach wydawanych na Śląsku i ośmiu w Zagłębiu. Z kolei Seweryn Walkowiak wylicza 30 tytułów w województwie śląskim i 17 w Zagłębiu. Jerzy Jarowiecki mówi natomiast o łącznej liczbie 52 tytułów, wyszczególniając jednocześnie 40 tytułów powiązanych z obozem londyńskim (Armia Krajowa, Delegatura Rządu, PPS, SL i pomniejsze organizacje) i 12 z PPR: J. Jarowiecki, *O prasie podziemnej...*, s. 55. Warto zaznaczyć, że w strukturach Delegatury Rządu Na Kraj funkcjonował Departament Informacji i Prasy Delegatury Rządu wraz z Sekcją Zachodnią, której zadaniem była organizacja i nadzór nad wydawaniem prasy konspiracyjnej i jej obiegiem na terenach Zachodnich. Sekcja Zachodnia wydawała własne druki, m.in. miesięcznik „Zachodnia Straż Rzeczypospolitej” (1943–1944) czy „Biuletynu Zachodnie Informacje z Ziem Zachodnich i Powracających” („BE-Zet”) w latach 1941–1944: J. Jarowiecki, *O prasie podziemnej...*, s. 54.

drogą przemytu przez granicę z Generalnym Gubernatorstwem na Śląsk i Zagłębie docierały nielegalna prasa i broszury oraz polskojęzyczna prasa gadzinowa³¹. Adela Kowalska z Dąbrowy Górniczej wspomina, że choć do marca 1941 roku można było jeszcze nabyć „Gońca Krakowskiego”, to jednak w powszechnym obiegu dominująca była prasa niemieckojęzyczna³². O warunkach rozwoju prasy podziemnej, a raczej ich braku, informowano w raportach sporządzanych w Sekcji Zachodniej, będącej wyspecjalizowaną komórką Departamentu Informacji i Prasy Delegatury Rządu. W raporcie z sierpnia 1943 roku wspomina się o braku szczególniego zainteresowania wobec nielegalnej prasy i jednocześnie popularności audycji radiowych:

Prasa tajna niemal w ogóle tu nie istnieje. Trochę bibuły dochodzi tu z „Gen.Gub.” oczywiście w ilościach minimalnych, uwarunkowanych możliwościami przerzutu. Zresztą Śląsk na ogół traktuje prasę podziemną raczej niechętnie. Była ona powodem bardzo wielu wysp. Śląsk posiada dogodne warunki, jeśli chodzi o słuchanie radia, ludność jest dobrze poinformowana i w związku z tym nie odczuwa specjalnego głodu podziemnej literatury³³.

O ile kolportaż tajnej prasy na Śląsku był z wielu powodów utrudniony, to z całą pewnością nie był zupełnie niemożliwy. Prasa docierała zarówno z Krakowa, jak i Warszawy. W dużej mierze reprezentowała ona poglądy polityczne wydających ją organów, jednak wspólną dla wszystkich zasadniczą rolą nielegalnych wydawnictw było podnoszenie na duchu czytelników i ich aktywizacja do walki z okupantem. Jednym z zakazanych druków kolportowanych na terenach wschodnich była „Luźna Kartka” –

■ 31 Za prasę gadzinową uważa się polskojęzyczną prasę wydawaną przez okupanta podczas II wojny światowej (okupacja niemiecka i sowiecka) na terenach przez niego okupowanych, zob. *Gadzinowa prasa*, [a:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/gadzinowa-prasa;3903523.html>, dostęp: 23.09.2021.

32 Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Rkp 6212, Adela Kowalska, *Pamiętniki*, s. 14. Zakaz kolportażu na ziemiach przyłączonych do Rzeszy polskojęzycznych czasopism wydawanych w Generalnym Gubernatorstwie dotyczył także prasy gadzinowej. Ostatnie dwie strony wspomnianego przez Kowalską „Gońca Krakowskiego” (wyd. B dla prowincji) zawierały lokalne informacje z Zagłębia Dąbrowskiego i stały się przyczynkiem do powstania odrębnej gazety – „Dziennika Porannego”, dystrybuowanego na terenie zagłębiowskich miast. Gazeta ta ukazywała się od 3 stycznia 1940 r. do 12 grudnia 1941 r. i – jak podaje Jarowiecki – był to „jedyny dziennik w języku polskim kolportowany na obszarach polskich włączonych do III Rzeszy”: J. Jarowiecki, *O prasie podziemnej...*, s. 58–59.

33 *Raport o sytuacji na Ziemiach Zachodnich (nr 6) do 15 sierpnia 1943*, [w:] *Raporty z ziem wcielonych do III Rzeszy (1942–1944)*, red. Z. Mazur, A. Pietrowicz, M. Rutowska, Poznań 2004, s. 208–209.

suplement do „Zachodniej Straży Rzeczypospolitej” (1943–1944), którego satyryczne treści komentowały bieżące wydarzenia³⁴. „Luźna Kartka” była redagowana przez Zbyszko Bednorza od września 1943 roku, a publikowane na jej łamach żarty i pieśni były włączane do obiegu kursujących po regionie utworów satyrycznych³⁵. Jak głosiło hasło, które pojawiło się na „Luźnej Kartce” w styczniu 1944 roku: „Dobry żart jest jak lekka żołnierska piosenka, krzepi ducha i dodaje siły w marszu”³⁶.

Amatorskie pieśni w obliczu nowej rzeczywistości

Amatorskie pieśni okupacyjne, podobnie jak dowcipy, należą do twórczości satyrycznej, pełniącej przede wszystkim rolę emocjonalnego wentyla i manifestacji wolności w obliczu wszechogarniającej kontroli ze strony okupanta. Kazimierz Wyka, baczny obserwator okresu wojny w GG, na opisanie zmian zachodzących w nowej, okupacyjnej rzeczywistości stosuje określenie „życia na niby”, które odbywa się „w ramach oficjalnie istniejącej społeczności”³⁷. Dopiero uczestnictwo w nieformalnych sferach życia i znanych sobie kręgach towarzyskich umożliwia „życie naprawdę”³⁸. Komunikacja werbalna oferowała większą swobodę, choć także podlegała bacznej kontroli okupanta, o czym świadczą zachowane raporty policyjne i sprawozdania Służby Bezpieczeństwa SS³⁹. Swoje obserwacje spisywali nie tylko oficjalni funkcjonariusze, lecz także osoby rekrutowane wśród lokalnej społeczności, znające miejscowe realia i mające w nie lepszy wgląd niż niezaznajomieni z terenem Niemcy⁴⁰. Powszechna

■ 34 J. Jarowiecki, *O prasie podziemnej...*, s. 54.

35 Niemały wkład w rozpowszechnianie piosenek konspiracyjnych miała tajna prasa centralna. Szczególne zasługi w tej kwestii uczynił na tym polu podziemny dziennik „Demokrata” redagowany przez Grzegorza „Grzegorza” Załęskiego oraz związany z dziennikiem „Moskit” – pismo o wybitnie satyrycznym charakterze, skupiające pisarzy, poetów i satyryków.

36 Biblioteka Narodowa (Polona), „Luźna Kartka”, 1944 (styczeń).

37 K. Wyka, *Życie na niby*, Kraków 2011, s. 144.

38 Ibidem, s. 144.

39 Zob. M. Sikora, *Służba Bezpieczeństwa (Sicherheitsdienst) SS jako instrument pomiaru opinii publicznej w III Rzeszy. Wstępne ustalenia z perspektywy prowincji górnośląskiej*, [w:] *Polska pod okupacją 1939–1945*, t. 1, red. M. Gałęzowski, S. Kalbarczyk, A. Namysło, S. Piątkowski, M. Sikora, T. Toborek, J. Wróbel, Warszawa 2019, s. 212–243; M. Sikora, S. Rosenbaum, *Sprawozdanie Podsumowujące Delegatury Służby Bezpieczeństwa Reichsführera SS w Katowicach dla Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Rzeszy w Berlinie na temat sytuacji etniczno-językowej w prowincji górnośląskiej za okres od września 1939 do grudnia 1942 roku jako przykład działań analitycznych aparatu bezpieczeństwa III Rzeszy*, [w:] *Polska pod Okupacją 1939–1945*, t. 3, Warszawa 2019, s. 262–283; K. Popiołek, *Śląsk w oczach gestapo*, Katowice 1948.

40 Najliczniejszą grupą informatorów na usługach Służby Bezpieczeństwa SS byli tzw. VManni (niem. *Vertrauensmann*, VM). Mirosław Sikora szacuje, że na terenie Górnośląska w latach 1943–1944 działało ok. 800 VMannów. Brak natomiast

nieufność była potęgowana nie tylko obecnością narzuconej, obcej administracji, ale przede wszystkim napływem ludności niemieckiej (z Rzeszy, ale także z Wołynia i Besarabii), *volksdeutsche*ów ze Śląska oraz lokalnych i podejrzanych tzw. „Volksdeutscheów chlebowych”⁴¹. Rozmowy na tematy zakazane przez władze przeprowadzano z największą ostrożnością i obawą o faktyczne intencje rozmówcy. Anonimowa autorka powojennych wspomnień spisanych w 1947 roku wskazuje na poczucie wyobcowania nie tylko względem „zewnętrznej rzeczywistości”, ale również tej będącej poza zasięgiem władz:

Za znajomego nie można było gwarantować, kim jest. [...] Tak, że chcąc zachować jak największą ostrożność nie można było [rozmawiać – I.P.] na tematy polityczne, które jakże mogły nas nie obchodzić. Dużo samozaparcia trzeba było, aby przemóc chęć zdobycia wiadomości, które jednak mogły zaprowadzić nas do murów więziennych⁴².

Cytowany opis mieszkanki Zagórza skłania do postawienia pytania dotyczącego okoliczności wykonywania amatorskich pieśni okupacyjnych oraz formy ich dystrybucji. Z całą pewnością do rozpowszechniania folkloru ustnego, do którego należały piosenki i żarty, przyczyniały się występy ulicznych muzykantów. Trudno jednak oszacować skalę tego zjawiska w porównaniu do Warszawy, gdzie wykonywanie satyrycznych treści było dla wielu osób sposobem zarabiania na życie. Jak opisuje to Eugeniusz Hull:

Pieśni, piosenki, kuplety, wykonywane w pociągach, po wsiach, od pustach, jarmarkach, wyrażały w swojej nieskomplikowanej treści tęsknotę za niepodległością, budowały optymizm, ale także były aktem odwagi, stanowiły bowiem samoistny, aktywny przejaw antyniemieckich postaw Polaków, podlegających represjom i prześladowaniom⁴³.

W Zagłębiu Dąbrowskim i na Górnym Śląsku obieg ustny najżywiej działał w kręgach młodzieży i grupach zawodowych, m.in. wśród robot-

szczegółowych danych dotyczących Zagłębia. Sikora przypuszcza, że na terenie Sosnowca działało ok. 35 takich osób: M. Sikora, *Śłużba Bezpieczeństwa (Sicherheitsdienst) SS jako instrument...*, s. 237.

41 Polityka narodowościowa w Zagłębiu Dąbrowskim nie była tak silnie i intensywnie implementowana, jak to miało miejsce w przypadku Śląska. Wpis na Niemiecką Listę Narodowościową w tym regionie nie miał formy powszechnego przymusu, a osoby, które zdecydowały się na ten krok, często motywowały swoją decyzję potencjalnymi korzyściami płynącymi z przynależności do grupy niemieckiej.

42 Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Rkp. 6458, [b.a.], *Wspomnienia z czasów okupacji*, s. 24.

43 E. Hull, *Okupacyjny humor, dowcip, anegdota w dokumentacji Adama Chętnika*, „Rocznik Mazowiecki” 2006, nr 18, s. 145.

ników kopalń i hut⁴⁴. Z kolei Halina i Marian Gerlichowie wskazują młodych Ślązaków wcielonych do Wehrmachtu jako głównych kolporterów dowcipów antyhitlerowskich⁴⁵. Sam obieg informacji bądź satyrycznych treści miał wymiar nieformalny, oparty w dużej mierze na anonimowości twórców. Pieśni czy dowcipy drukowane na łamach podziemnych broszur były podpisane pseudonimami twórców, z których część została zidentyfikowana już po wojnie. Treści kursujące w powszechnym obiegu, które stanowią dominantę komunikacji nieformalnej, a będące współcześnie przedmiotem badań i naukowych dociekań dostarczają wielu pytań natury formalnej, na przykład o okoliczności powstania utworu. W przypadku pieśni z kolekcji Adolfa Dygacza trudno jest bliżej dookreślić zarówno wykonawców, jak i kontekst ich wykonywania⁴⁶. Problem sprawia także zachowanie utworów we fragmentarycznej formie – z niepełnym tekstem lub brakami w zakresie melodii, co szczególnie uwypukla się w przypadku pojedynczych zapisów⁴⁷.

Wyobraźnia zbiorowa a utwory nieformalne

Krążące wiersze, dowcipy czy piosenki zataczały coraz szersze kręgi w społeczeństwie, spajając ludność we „wspólnoty śmiechu” i jednocząc wokół podzielanych tematów żartów i dłuższych narracji, takich jak wspólne

■ 44 W raporcie Służby Bezpieczeństwa SS z sierpnia 1943 r. znajduje się następująca uwaga: „In den Geschäften und auf den Straßen besonders der östlichen Gemeinden wird fast nur noch polnisch gesprochen. In Myslowitz werde z.B. auf dem Markt mit einer Selbstverständlichkeit polnisch gesprochen, ohne das dagegen eingeschritten werde. Abends seien des öfters Gruppen Jugendlicher zu beobachten, die laut polnische Lieder singen und sich sonst sehr laut polnisch unterhalten würden” [W sklepach i na ulicach, zwłaszcza we wschodnich gminach, mówi się prawie wyłącznie po polsku. Na przykład w Mysłowicach na targowisku mówi się powszechnie po polsku, bez podejmowania przeciwko temu jakichkolwiek działań. Wieczorami można obserwować grupy młodych ludzi, którzy często śpiewają polskie piosenki i głośno rozmawiają po polsku (tłum. autorki)]: Instytut Pamięci Narodowej [dalej: IPN], *Sicherheitsdienst des Reichsführers SS. SD Leitabschnitt Kattowitz* [Służba Bezpieczeństwa Naczelnego Dowódcy Sztafet Ochronnych. Kierownictwo Okręgu Służby Bezpieczeństwa w Katowicach], GK 644/8 Katowice 1943, 1944, *Stimmungsbericht SD-Leitabschnitt Kattowitz*, 16.08.1943, s. 122.

45 H. Gerlich, M.G. Gerlich, *Ludowy humor antyhitlerowski na Śląsku w okresie II wojny światowej*, „Zaranie Śląskie” 1979, nr 2, s. 284.

46 Na podobny dylemat natrafił także Tadeusz Szewera podczas opracowywania antologii piosenek konspiracyjnych. Badacz podkreśla, że o ile niektóre piosenki pojawiły się w tajnych pismach i broszurach opatrzonych datą, to wspomniana data nie musiała pokrywać się z czasem powstania utworu: T. Szewera, *Niech wiatr ją poniesie. Antologia pieśni z lat 1939–1945*, Łódź 1975, s. 153.

47 Zob. A. Krajewska, *Historia pieśni pisana. Pieśni powstańcze w zbiorach Adolfa Dygacza*, „Literatura ludowa” 2021, nr 1, s. 48.

wróg i wspólny, okupacyjny los⁴⁸. Humor jednocył, ale przede wszystkim pozwalał zachować tożsamość, co w obliczu sytuacji granicznej (wojna) decydowało o podtrzymaniu względnie dobrego stanu emocjonalnego⁴⁹.

Pieśni i dowcipy można uznać za wykwit kolektywnego wysiłku kategoryzacji rzeczywistości za pomocą odwołań do powszechnie znanych symboli i znaczeń. Komunikacja nieformalna przebiega wówczas w sferze dwuznaczności, zaś jej dekodyzacja opiera się na podzielanych powszechnie kodach kulturowych. Wspólnotowy charakter konstruowania rzeczywistości oraz problematyka odczytywania znaczeń stanowiły oś teoretycznych rozważań nauk humanistycznych ostatnich dekad minionego wieku. Szczególne zasługi w określeniu teoretycznych podwalin pod dalsze rozważania dotyczące procesu kreacji rzeczywistości miała wspólna publikacja Petera Bergera i Thomasa Luckmanna pt. *Społeczne tworzenie rzeczywistości* wydana w 1966 roku. Badacze, wychodząc od teorii Alfreda Schutza i Wilhelma Diltheya, formułują tezę o społecznym konstruowaniu rzeczywistości oraz wiedzy⁵⁰. Równoległe rozważania na temat wspólnotowych uwarunkowań rzeczywistości prowadził Herbert Blumer, uznawany za głównego popularyzatora interakcjonizmu symbolicznego. W jego założeniach interakcje społeczne zachodzące w rzeczywistości są formą wymiany znaczeń pomiędzy jej uczestnikami⁵¹. To wspomniana kolektywna dynamika konstruuje rzeczywistość przede wszystkim w jej mentalnym wymiarze. Procesy w niej zachodzące mają miejsce nie tylko w sferze znaczeniowej, ale przede wszystkim językowej. Komunikacja determinuje rzeczywistość, a nie tylko stanowi jej część składową⁵². Pieśni, żarty i plotki, będące narzędziami komunikacji, odzwierciedlają rzeczywistość. W sposób hiperboliczny uzewnętrzniają stany emocjonalne towa-

■ 48 Zob. K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1985. W swoich wspomnieniach Stanisław O. ze Świętochłowic podkreśla rolę przekazów ustnych w dodawaniu otuchy podczas okupacji: „Dużą rolę w krzepieniu ducha odgrywało radio i piosenki. Gdy tylko człowiek czuł się bezpiecznie, w gromadzie zaraz wyrzywała się z piersi pieśń polską. Często też słuchano potajemnie wiadomości radiowych z Londynu (za słuchanie audycji zagranicznych groziło obóz koncentracyjny). Usłyszane wiadomości rozchodziły się błyskawicznie, budząc wszędzie otuchę i wywołując nadzieję rychłego zakończenia wojny i zwycięstwa nad zniemawidzonym wrogiem”: M. Mitera-Dobrowolska, *Śląsk chciał być polski. Wspomnienia młodzieży śląskiej z lat okupacji hitlerowskiej 1939–1945*, Katowice 1984, s. 202.

49 S. Belokowsky, *Laughing on the Inside: Humor as a Lens on Gulag Society*, „Journal of Social History” 2019, vol. 52, nr 4, s. 1283.

50 P. Berger, T. Luckman, *Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, London 1991, s. 16.

51 Ibidem, s. 13; J. Szacki, *Interakcjonizm symboliczny*, [@:] Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/interakcjonizm-symboliczny;3915066.html>, dostęp: 15.10.2020.

52 J.-L. Nancy, *The Inoperative Community*, [w:] *Theory and History of Literature*, red. i przekł. P. Connor, Minneapolis – Oxford 1991, LXXVI, s. 21.

rzyszące opisywanym zdarzeniom, jednocześnie redukując na poziomie językowym i upraszczając skomplikowane narracje⁵³. W przypadku pieśni okupacyjnych na poziomie funkcjonalnym dochodzi do przesunięcia ich roli z twórczej reprezentacji rzeczywistości do roli mediatora: środka służącego przekazaniu pewnej zakodowanej prawdy. Postać mediacyjna amatorskich narzędzi komunikacji wynika z ich pośredniczenia między „życiem na niby” a „życiem naprawdę”. Dekodowanie znaczeń zawartych w treści sprowadza się do wyodrębnienia części faktowej od artystycznej obudowy. Tym samym amatorskie pieśni mają nie tylko wartość o znaczeniu artystycznym, ale także w pewnym stopniu historycznym. Współczesny odbiorca może zatem odczytać je wielowarstwowo: jako odzwierciedlenie określonego porządku rzeczywistości, formę kategoryzacji świata oraz „faktyczną” płaszczyznę opisywanych wydarzeń. Ostatni wspomniany aspekt stanowi trzon edukacyjnej funkcji transmitowanych pieśni. Ustny przekaz był najbardziej powszechną formą dystrybucji informacji. Opowiadane żarty czy śpiewane pieśni nie tylko oddziaływały na emocje słuchaczy, ale także przekazywały pewną „naukę”, która pozwalała lepiej orientować się w okupacyjnej rzeczywistości.

Pomimo formalnych granic i odizolowania regionu okupacyjna satyra rozprzestrzeniała się na Śląsku i Zagłębiu stosunkowo szybko. Oprócz utworów rodzimego pochodzenia w obiegu krążyły treści z GG oraz z Rzeszy – przybyłe wraz z robotnikami przymusowymi zatrudnionymi w lokalnych zakładach przemysłowych i rolnictwie⁵⁴. Halina i Marian Gerlichowie dowodzą, że wiele dowcipów okupacyjnych należących do śląskiego folkloru antyhitlerowskiego nie ma swojej genezy w tym regionie, lecz zostało przejętych między innymi z wydawnictw centralnych i zaadaptowanych do lokalnych warunków⁵⁵. Podobne zjawisko dotyczy amatorskich pieśni okupacyjnych z Zagłębia Dąbrowskiego.

Amatorskie pieśni okupacyjne w większości przypadków charakteryzuje kontrafaktura. Jej zakres, zarówno pod względem formy, jak i zasięgu terytorialnego, jest dość szeroki: dotyczy nie tylko adaptacji melodii

■ 53 D. Peukert, *Inside Nazi Germany Conformity, Opposition and Racism in Everyday Life*, przeł. R. Deveson, Suffolk 1989, s. 53.

54 M. Starczewski, *Ruch oporu na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim w latach 1939–1945*, Katowice 1988, s. 207.

55 H. Gerlich, M.G. Gerlich, *Ludowy humor antyhitlerowski na Śląsku w okresie II wojny światowej*, „Zaranie Śląskie” 1979, nr 2, s. 280–281. Podobne wnioski wysnuł Adam Chętnik, regionalista zajmujący się w okresie okupacji rejestrowaniem folkloru ulicznego w Warszawie i jej okolicach, który źródła okupacyjnej satyry czy wręcz folkloru (w większości przypadków) upatruje w stolicy, skąd następnie piosenki, dowcipy i żarty rozchodziły się po całym kraj: E. Hull, *Okupacyjny humor...*, s. 145. Przykładami piosenek powstałych w Warszawie, a które zyskały popularność poza stolicą, są m.in. *Siekiera, motyka* Anny Jachniny oraz *Hitler Hachę wziął pod pachę*, które Adolf Dygacz odnotował także w Zagłębiu Dąbrowskim.

i słów, która mogła mieć lokalną bądź krajową proveniencję, ale także zakresu czasowego oraz zabarwienia emocjonalnego treści utworu.

Amatorskie pieśni powstałe w okresie okupacji niemieckiej poruszały podobne wątki tematyczne jak występujące w regionie żarty: okupacyjne życie codzienne, sylwetki dygnitarzy III Rzeszy oraz zapowiedzi końca wojny. Należy jednak zaznaczyć, że funkcją utworów muzycznych nie zawsze było wzbudzenie śmiechu czy wyszydzenie, lecz także utrwalenie bolesnych przeżyć i doznanych krzywd. W przypadku omawianych pieśni okupacyjnych temat wojennej codzienności można rozszerzyć o kolejne wątki poboczne, dotyczące uwięzienia (u Dygacza występuje osobna kategoria pieśni, nazwana „pieśniami z miejsc odosobnienia”⁵⁶), działalności partyzanckiej oraz sytuacji w kraju i na frontach. Ostatnia wspomniana kategoria, z perspektywy komunikacji nieformalnej, jest najbardziej interesująca. Pieśni nierzadko streszczały przebieg wydarzeń, nie unikając przy tym wartościowań i zabarwień emocjonalnych. Konstrukcyjnie ich forma była zamknięta, z wyraźnie zarysowaną strukturą tradycyjnego podziału na wprowadzenie (doprecyzowanie kontekstu sytuacyjnego, lokalizacji), rozwinięcie i zakończenie (wezwanie do walki, wyrażenie nadziei na koniec wojny i sprawiedliwość wobec oprawców)⁵⁷.

Amatorskie pieśni i ich rola

W kolekcji Adolfa Dygacza zebranej na obszarze Zagłębia Dąbrowskiego znajduje się około 40 pieśni dotyczących lat okupacji⁵⁸. Sam badacz w swoim przyczynkarskim artykule dotyczącym utworów z tego terenu, opublikowanym w „Ziemi Będzińskiej”, dokonał wstępnej klasyfikacji po-

■ 56 Zob. A. Dygacz, *Samodrodne pieśni okresu drugiej wojny światowej w Zagłębiu Dąbrowskim. Przegląd źródeł i zagadnień*, „Ziemia Będzińska: przeszłość, terażniejszość, kultura” 1972, r. 4, s. 185–237.

57 Przykładem ilustrującym fabularyzację pieśni jest utwór *Dnia pierwszego września*. Formę nawiązującą do podania ma m.in. ballada podwórzowa o Hansie Franku *Był sobie Franek raz na Wawelu* (inny tytuł: *Ballada podwórzowa o Franku Krwawym*). Nie jest ona narracją dotyczącą bieżących wydarzeń, lecz opowiadką o charakterze życzeniowym, przedstawiającą Franka jako współczesnego smoka wawelskiego terroryzującego Kraków. Wspomniana ballada pochodzi z terenów GG. Innym przykładem narracji czerpiącej z tradycji, tym razem bajki zwierzęcej, jest anonimowy utwór pt. *Wilk i świnia. Bajka Niekrasickiego*. Zob. P.P. Grzybowski, *Śmiech życia i śmierci. Od osobistych historii po edukację do pamięci o okupacji, gettach i obozach koncentracyjnych*, Bydgoszcz 2019, s. 183–185 (przykład 58).

58 Informacja na podstawie zapisków znalezionych przez autorkę w dokumentach Adolfa Dygacza. Należy pamiętać, iż wiele piosenek występowało w różnych wariantach, niektóre zostały spisane w Zagłębiu Dąbrowskim, lecz nie można z całą pewnością stwierdzić, iż piosenki występujące np. na Górnym Śląsku nie przedostały się na teren Zagłębia.

zyskanego materiału⁵⁹. Wyszczególnienie trzech grup tematycznych (pieśni walki zbrojnej, pieśni z miejsc odosobnienia oraz pieśni agitacyjne) wprowadza generalną klasyfikację, która dla rozważań nad komunikacją nieformalną okazuje się być niewystarczająca, zważywszy na efemeryczny charakter utworów, które wykraczają poza trójpodział zaproponowany przez Dygacza. Istotnym aspektem samorodnych pieśni jest ich oddolny kontekst powstania oraz wykonywania, co wiązało się z informatywną rolą utworów. Truizmem byłoby ciągle wspomnianie doniosłej roli pieśni czy dowcipów w krzepieniu i podnoszeniu ducha ludności i jednocześnie wyszydzeniu wroga, co w efekcie ugruntowało status okupacyjnej satyry jako formy ruchu oporu (bez broni)⁶⁰. Okupacyjna twórczość faktycznie stanowiła niematerialny oręż w walce z okupantem i podtrzymywała na duchu, co znajduje liczne potwierdzenia w bogatej literaturze przedmiotu⁶¹. Interesującym aspektem amatorskich pieśni jest ich warstwa informacyjna, która podobnie jak treść plotek czy dowcipów, wpływała na kształtowanie się wyobrażenia o rzeczywistości, pojęcia o minionych zdarzeniach. W tym kontekście z klasyfikacji profesora Dygacza warto wyodrębnić utwory o przeważających cechach narracyjnych, pośrednio informujących o zaistniałych, najczęściej krwawych, wydarzeniach. Pieśni okupacyjne otwiera wątek dotyczący wybuchu wojny oraz ofiarności obrońców Warszawy. Nawiązując do istniejących już w folklorze zabiegów stylistycznych, takich jak poetyckie obrazowanie czy apostrofa do Boga z prośbą o ratunek, utwory za pomocą nowych treści odnoszących się do aktualnych wydarzeń obrazują ich przebieg oraz stanowią odbicie nastrojów społecznych. Przykładem takiego utworu zanotowanego w Zagłębiu jest pieśń *Dnia pierwszego września*⁶²:

Dnia pierwszego września
roku pamiętnego
napadł wróg na Polskę
z kraju niemieckiego.
Najwięcej się zawziął
na naszą Warszawę,
kochana Warszawo,
tyś jest miasto krwawe.
Dawniej miałaś wygląd

■ 59 A. Dygacz, *Samorodne pieśni...*, s. 187.

60 Zob. J. Semelin, *Unarmed against Hitler: Civilian Resistance in Europe, 1939–1943*, trans. by S. Hoffmann, Westport, Connecticut 1993.

61 Zob. T. Hollender, *Wiersze satyry, fraszki*, Warszawa 1949; L. Bubel, *Warszawski dowcip w walce 1939–1944*, Warszawa 1994; S. Lipman, *Laughter in Hell: The Use of Humor during the Holocaust*, Lanham 1991; *Satyra w konspiracji 1939–1944*, red. G. Załęski, Warszawa 2011.

62 AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 57.

bogaty, wspaniały.
Dzisiaj tylko stosy
gruzów pozostały.
Kościoły zburzone,
domy popalone,
gdzie się mają podziac
ludzie wygłodzone?
Lecą bomby, lecą,
od wieczora do dnia, nie ma kropli wody
do gaszenia ognia.
Matka szuka dziecka,
głośno wzywa Boga,
błaga o ratunek
i przeklina wroga.
I tak nas wciąż męczą,
lata i tygodnie,
Pan Bóg skarże Szkopów
za ich wielkie zbrodnie.
Hitlerze, Hitlerze,
ty głupi Szwabinie,
my cię pogonimy
jak na jarmark świni⁶³.

Często pojawiającym się elementem pieśni okupacyjnych jest życzeniowa forma ostatniej strofy, mająca pozostawić słuchaczy z wiarą w rychłe zakończenie wojny i odrodzenie się państwa polskiego, potężniejszego niż przed wojną⁶⁴. Powszechne przekonanie o klęsce Niemiec utrzymywało się przez cały okres okupacji. Zapiski wyrażające nadzieję w szybki koniec wojny można odnaleźć w dziennikach i wspomnieniach spisanych przez mieszkańców nie tylko Śląska i Zagłębia, ale także innych terenów⁶⁵. Prze-

■ 63 AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 57.

64 Niemiecka policja w dziennych raportach również odnotowywała powszechną opinię o tymczasowym charakterze okupacji, zob. APK, PPS 1939–1945, sygn. 12/807/331, 42. *Polizeirevier Lagebericht Sosnowitz*, 6.1.1940. s. 4. Z czasem nadzieję na odzyskanie suwerenności wiązano z działaniami armii brytyjskiej i rosyjskiej.

65 W grudniu 1939 r. Emanuel Ringelblum zanotował, że na ulicach Warszawy można napotkać ogłoszenia wróżbitów i że rzekomo w stolicy pojawiają się różnego rodzaju wróżbici i chiromanci: E. Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego wrzesień 1939 – styczeń 1943*, przeł. A. Rutkowski, Warszawa 1983, wpis z 25 XII 1939, s. 55. Wróżby i przepowiadanie przyszłości towarzyszyło całemu okresowi okupacji, nasilając się zwłaszcza po klęsce Niemców pod Stalingradem: rozdział *Po klęsce. Wróżby i prorocstwa*, [w:] T. Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, Warszawa 1973. Plaga wróżbitów nawiedziła także Zagłębie Dąbrowskie. „Dziennik Poranny” z 6 listopada 1940 r. w krótkim artykule pt. *Kabalarstwo*, nawiązującym do żydowskiej ka-

widywano datę końca zmagania wojennych, wypatrywano znaków, odwoływano się do znanych przepowiedni i prorocत्व. Jak wspomina Stanisław Ruchta z Grodzca (obecnie dzielnica Będzina):

Pierwsze przepowiednie co do upadku Niemiec ukazały się z chwilą zakończenia działań wojennych w Polsce. Ja np. słyszałem, że Teresa Neumann (znana stygmatyczka) przepowiedziała 100 dniowy triumf Hitlera. Oprócz przepowiedni istniało morze powiedzonek zapowiadających rychły koniec wojny. Jedno z nich mówiło, że upragniony koniec wojny nastąpi już na święta Bożego Narodzenia, a gdy Boże Narodzenie nadeszło to mówiło się, „gdy kasztany zakwitną”, a potem „im słończko wyżej, tym Sikorski bliżej” itd.⁶⁶.

Krążące przepowiednie były zamiennikami informacji, których brak w pierwszych miesiącach okupacji spotęgował powszechny strach i niepewność. Szczególną popularnością cieszyła się przepowiednia z Tęgorborzy, której echa można znaleźć w ostatniej strofie pieśni *Posłuchajcie ludzie smutnej opowieści*:

Co ja wam tu śpiewam, w głowie się nie mieści,
ale to już koniec mojej opowieści.
Posłuchajcie ludzie, z nami łaska Boża.
Odbudujem Polskę od gór aż do morza⁶⁷.

Dla porównania ostatnia część przepowiedni z Tęgorborzy:

Powstanie Polska od morza do morza.
Czekajcie na to pół wieku.
Chronić nas będzie zawsze Łaska Boża,
Więc cierp i módl się, człowieku⁶⁸.

bały, przestrzegali mieszkańców Sosnowca przed naciągaczami, upatrując w nich osoby leniwe, czerpiące zyski z naiwności innych: „Jako siedzibę obrali oni sobie małe, niepozorne domki przy wąskich bocznych ulicach i tam ściągają żadnych wrażeń obywateli, którzy pragną odchylić rąbek tajemnicy przyszłości. Zwracamy uwagę, że są to zwykli szarlatani, którzy zarabiają w ten sposób na życie. Seans kosztuje wprawdzie tylko jedną markę, ale gdy reflektantów jest kilku dziennie, można z tego wyżyć z powodzeniem”: Biblioteka Narodowa, „Dziennik Poranny”, nr 210 z 6.11.1940, s. 5.

66 Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Rkp. 6505, Stanisław Ruchta, *Wspomnienia z czasów okupacji*, s. 12.

67 AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 62–63.

68 Datę powstania tego anonimowego utworu szacuje się na 1893 r., jednak pierwsza znana publikacja przepowiedni nastąpiła na łamach „Ilustrowanego Kurjera Codziennego” z 27 marca 1939 r. – treść przepowiedni była dyskutowana podczas spotkań towarzyskich oraz na bieżąco re-aktualizowana. Henryk Duda z Bę-

Życzeniowe myślenie pojawiające się w piosenkach odzwierciedla powszechne nadzieje oraz wiarę w dziejową sprawiedliwość – często znajdującą wyraz w zemście dokonanej na Niemcach po ich militarnej klęsce. Piosenki o takiej treści pojawiły się po porażce wojsk niemieckich na froncie wschodnim pod Stalingradem. Wiarę w zwycięstwo wojsk rosyjskich ilustruje piosenka *O ty, Hitlerze*:

O ty, Hitlerze,
ty mądra głowo,
wygnołeś wojsko
na jedno słowo.
Jak je wygnołeś,
tak znów powróci.
A twoja władze
Rusin przewróci.
A wy, Hitlerzy,
będziecie bici,
jedni po dupie,
drudzy po rzyci⁶⁹.

Wątek zemsty pojawia się najczęściej w pieśniach partyzanckich oraz żartobliwych utworach o niemieckich dygnitarzach. Przykładem pieśni z Zagłębia jest *Germany, Germany*:

Germany, Germany
coście porobili,
żeście mojego brata
na wojnie zabili?

dzina wspomina: „Opowiadano raz, że jakaś czarno ubrana kobieta, uderzona przez Niemca za to, że weszła do przedziału niemieckiego w wagonie, przepowiedziała mu śmierć na następnej stacji i przy okazji, szybki koniec wojny, która zakończy się, gdy czarny orzeł ze złamanymi skrzydłami przyleci ze wschodu do zburzonego gniazda. Było to po klęsce Niemców pod Stalingradem i po silnym bombardowaniu Berlina. Jednych podnosiły na duchu takie przepowiednie, inni potrzebowali bardziej dokładnych wiadomości, które wysłuchane przez radio lub przeczytane w tajnych gazetkach rozchodziły się szybko do wszystkich ludzi”: Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Rkp. 6518, Henryk Duda, *Pamiętnik z czasów okupacji*, s. 27. O prywatnym i uroczystym kontekście opowiadania przepowiedni podczas Wigilii w 1944 r. wspomina Józef Dobrakowski: „Po wieczerzy i kolędach przyszła pora na przepowiednie, legendy i wspomnienia. Ojciec, znany bazarz, mówił o przepowiedni Wernyhory z 1894 r., przewidującej upadek czarnego orła i krzyża splugawionego, przez które to symbole rozumieliśmy III Rzeszę i faszyzm”: J. Dobrakowski, *Małe epizody wielkiej wojny*, [w:] *Losy Polaków. Wybór wspomnień z czasów II wojny światowej*, wyb. i oprac. A.J. Omelaniuk, Wrocław 1995, s. 184.

69 AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 87.

Na wojnie zabili
hitlerowscy zbójnicy,
leży on tam w grobeczku
na polskiej granicy.
Hitlerzy, Hitlerzy,
jeszcze Bóg nad nami
oj, będziecie wy wisieć
do góry nogami⁷⁰.

Kontekst emocjonalnego ciężaru pieśni stanowi istotny aspekt ich analizy. Emocjonalne oddziaływanie miało wpływ na ich żywotność, bowiem za pomocą sugestywnych obrazów archiwizowały one minione wydarzenia. Do takich utworów, opisujących zaistniałe zdarzenia o skali regionalnej, należą: *Swaryszów, Swaryszów* oraz *Mnichowie, Mnichowie, cóż za wina w tobie?* Choć pieśni nie dotyczą zajęć mających miejsce w Zagłębiu Dąbrowskim, obie dotarły do tego regionu. Upamiętniają one pacyfikację ludności cywilnej za pomoc udzieloną partyzantom w miejscowościach w obecnym powiecie jędrzejowskim. Ballada o tragedii w Swaryszowie znana była nie tylko w Zagłębiu i regionie kieleckim, ale także w krakowskim i rzeszowskim⁷¹. Nawiązuje do pacyfikacji dokonanej 17 sierpnia 1944 roku, podczas której zamordowano 35 osób, a około 20 wywieziono do pracy w okolice Pińczowa:

Swaryszów, Swaryszów,
koło Sędziszowa,
stała się tam tragedia,
niech Pan Bóg zachowa.
Działo się to w sierpniu,
pod koniec miesiąca,
o godzinie wpół do piątej
przed zachodem słońca.
A w tym Swaryszowie
byli partyzanci,
tacy chłopcy jak należy,
sami ryzykanci.

■ 70 AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 56 (podał Franciszek Nowak, Będzin 1970). W podobnym tonie, zapowiadającym wymierzenie kary Niemcom, utrzymana jest piosenka *Pamiętajcie o tym Szwabcy*, zanotowana przez Dygacza w Zagłębiu. Utwór ten powstał w Warszawie i został wydrukowany w kwietniu 1943 r. w zbiorze *Pieśni zbrojne*: AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 61. Pieśń *Germany, Germany* powstała wskutek adaptacji wcześniejszego wiatku z apostrofą do winowajców i zapowiedzią kary, zob. pieśń *Polacy, Polacy*, AMGPE, ZEAD, sygn. 28, s. 17.

71 A. Dygacz, *Samorodne pieśni...*, s. 211.

Gdy dostali urlop
nieograniczony,
każdy wrócił z nich do domu,
mąż do własnej żony.
A gdy nasi chłopcy
spokojnie zasnęli,
to natenczas ich znienacka
Niemcy zajechali.
Jak ich zajechali,
tak ich okrążyli
i tak do samego rana
okrutnie męczyli.
Na drugi dzień rano
skowronki śpiewały,
a to wtenczas naszych chłopców
kule przeszywały.
Na trzeci dzień rano
każdy z rodzin bieży,
by pochować tych Polaków,
jak się przynależy.
Oj, żebyś pozbierał
krew każdego człeka,
toby była przez Swaryszów
popłynęła rzeka.
Partyzancie polski,
idź pod las krzelowski,
policz, ile tam kolegów
poległo z tej wioski.
Partyzancie polski,
tak samo się pomścij,
jak tym naszym partyzantom
pognij Szwabom kości⁷².

W wielu przypadkach samorodne pieśni okupacyjne korzystały z ludowego, muzycznego dorobku poprzednich pokoleń. Tak też było w przypadku pieśni o tragedii w Swaryszowie. Adolf Dygacz wykazuje, iż melodia pieśni była znana ruchowi partyzanckiemu, a tym razem posłużyła do upamiętnienia zdarzeń z okresu wojny⁷³.

Interesującym przypadkiem lokalnej adaptacji amatorskich pieśni jest utwór *Mnichowie, Mnichowie, cóż za wina w tobie?* opowiadający o krwa-

■ 72 AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 64. Adolf Dygacz zanotował tę piosenkę w Siewierzu w 1970 r.

73 A. Dygacz, *Samorodne pieśni...*, s. 212.

wym odwiecie żandarmerii i Wehrmachtu na mieszkańcach wsi za działalność przeciwko okupantowi. Dygacz zauważa, że w regionach kieleckim i łódzkim pieśń była wykonywana na starą melodię dziadowską, natomiast w Zagłębiu Dąbrowskim śpiewało się ją na melodię w typie krakowiaka⁷⁴.

Przytoczone przykłady pokazują, jak silne oddziaływanie miały bieżące wydarzenia na oddolną twórczość, która za pomocą dostępnych sobie form, takich jak pieśń czy dowcip, odzwierciedlała nastroje społeczne, a także kształtowała nowe. Plotki i pogłoski również wpisują się w kontekst nieformalnego obiegu treści, z tą jednak różnicą, że ich obecność w społeczności jest bardziej dynamiczna, a rola podniesiona do rangi zastępczego środka informacji⁷⁵. Z uwagi na brak dostatecznych wiadomości dotyczących obiegu amatorskich pieśni wśród społeczeństwa trudno dowieść wzajemnych relacji między samorodnymi utworami a plotkami. Efemeryczny charakter plotki destabilizował jej trwałą obecność, natomiast powszechny proces interpretacji i zniekształcania treści decydował o żywotności oryginalnej formy. W przypadku pieśni pewne przesunięcia w stosunku do treści utworu oraz melodii mogły mieć miejsce, jednak jej kształt pozostawał względnie trwały przez dłuższy niż w przypadku plotki czas⁷⁶. Niemniej wiele tematów utrzymujących się przez okres okupacji znalazło odzwierciedlenie zarówno w plotkach, jak i bardziej artystycznych środkach wyrazu. Do często poruszanych i dyskutowanych tematów należały terror narzucony przez okupanta, wprowadzone przez Niemców kary oraz tragiczny los współobywateli przymusowo wysiedlonych lub pozostających w więzieniach i obozach koncentracyjnych⁷⁷. Należy uznać, iż w większości przypadków utwory powstały we wspomnianych miejscach odosobnienia, trudno jest natomiast dowieść, czy funkcjonowały one także poza tym środowiskiem. Ze względu na informatywne funkcje tychże pieśni warto przywołać melodie zapisane przez Adolfa Dygacza w Zagłębiu Dąbrowskim.

■ 74 Ibidem, s. 210.

75 Wśród bogatej literatury poruszającej zagadnienie plotek i ich funkcji społecznych warto sięgnąć po klasyczne opracowania tematu: R.H. Knapp, *A Psychology of Rumor*, „Public Opinion Quarterly” 1944, vol. 8, nr 1, s. 22–37; G.W. Allport, L. Postman, *An Analysis of Rumor*, „Public Opinion Quarterly” 1946, vol. 10, nr 4, s. 501–517; T. Shibutani, *Improvvised News: A Sociological Study of Rumor*, Indianapolis 1977.

76 Jako przykład częściowej zmiany treści pieśni warto przywołać utwór *Germany, Germany*, w którym dochodzi do zmiany przedmiotu opisu, *dramatis personae*, w zależności od aktualnej sytuacji społeczno-politycznej. Forma *Moskalu, Moskalu* odnosiła się do polityki carskiej, natomiast apostrofa *Hörsingu, Hörsingu* była skierowana przeciw Otto Hörsingowi – niemieckiemu komisarzowi dla Górnego Śląska i w Prowincji Poznańskiej w latach 1919–1920: A. Dygacz, *Samorodne pieśni...*, s. 197.

77 Adolf Dygacz klasyfikuje tę grupę utworów jako „pieśni z miejsc odosobnienia”: ibidem, s. 212.

Wątek z miejsc zesłania zawiera pieśń *Jak my z Częstochowy bilety brały*, która w pamiętnikarski wręcz sposób relacjonuje podróż oraz pracę w niemieckim gospodarstwie rolnym:

Jak my z Częstochowy bilety brały,
to nasi rodzice nade mną płakali:
jedźcie, jedźcie, moje dzieci,
tułajcie się po tym świecie,
tylko poniewierać nie dawajcie się.
Jak my zajechały, w ten daleki kraj,
zaraz nas przywitał sam wielmożny pan;
jak się macie, moje panny,
u nas są zarobki marne,
wyście przyjechały z tak dalekich stron.
Jak my zajechały, już ciemno było,
chciały my oświecić, lekstryk nie było,
stare lampy oświecili, my walizki rozłożyły,
biedne my dziewczyny z polskiej krainy.
Ani nam godziny spocząć nie dali,
zaraz do roboty nas wyganiaли,
i tak bili, popychali i „verfluchte” nazywali,
biedne my dziewczyny z polskiej krainy.
Ani my niedzieli, żadnego święta,
brudnemy chodziły, jak te prosięta,
i tak bili, popychali, piorunami nazywali,
biedne my dziewczyny z polskiej krainy⁷⁸.

Ogólnopolską popularnością, a w związku z tym także skłonnością do odmian cieszyła się pieśń *U bauera piesek wyje* (znana także jako *Oj bieda, bieda wszędzie*), która doczekała się wielu tekstowych wariantów⁷⁹. Pieśń ta utrzymana jest w lekkim charakterze przyspiewki, kontrastując tym samym z poważnym wydźwiękiem tekstu.

U bauera piesek wyje,
Na śniadanie zjadł pomyje —
A na obiad kawał flaka,
Żeby szczekał na Polaka.

■ 78 AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 114. Niestety autorka nie dotarła do bliższych informacji dotyczących przywoływanej pieśni.

79 Tadeusz Szewera nie potrafi stwierdzić, czy utwór powstał na terenie Niemiec. Badacz wskazuje na niemiecką proveniencję melodii (natomiast A. Dygacz mówi o ogólnopolskim zasięgu melodii z Zagłębia Dąbrowskiego): T. Szewera, *Niech wiatr ją poniesie...*, s. 259.

Pierwszy tydzień margaryna
Drugi tydzień sacharyna —
A na trzeci nic nie dają,
Bo już sami nic nie mają.
Jedzie Hitler na rowerze,
Margarynę w puszcze wiezie —
A Niemiaszki się radują,
Że se chlebek posmarują.
Wtem lotnicy przylecieli,
margarynę diabli wzięli.
Bieda w Niemcach, bieda wszędzie,
dopóki ta wojna będzie⁸⁰.

Zupełnie inny wydźwięk mają pieśni poruszające tematykę pobytu w więzieniu i obozie koncentracyjnym oraz towarzyszących im emocji i przeżyć. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy utwory powstałe w tych miejscach zdołały je opuścić i funkcjonować w odmiennych warunkach. Jedną z nielicznych pieśni ludowych okresu okupacji, wspominającą o Oświęcimiu w kontekście istniejącego tam obozu, jest krótki utwór wywodzący się z folkloru krakowskiego, a zanotowany przez Dygacza w Zagłębiu⁸¹:

Ta moja rodzina
tak mi marnie ginie,
brata mi zabili,
siostra w Oświęcimie⁸².

Tekst utworu został zaadaptowany do aktualnej sytuacji, natomiast sama pieśń ma dłuższy rodowód wywodzący się z wątku powstańczego. W zbiorowej świadomości Oświęcim oznaczał miejsce, z którego nie ma już powrotu, budzące trwogę i współczucie.

Realistyczny obraz obozowej rzeczywistości wyłania się także z utworu *Obozy, obozy to kaźnia i głód* zanotowanego przez Dygacza w Kolonii Piwoń (obecnie dzielnica Siewierza) w 1970 roku:

■ 80 A. Dygacz, *Samorodne pieśni...*, s. 216. Tekst podała Antonina Sobczyk z Malinowic-Borów w 1956 r. Inna wersja pieśni, prawdopodobnie pochodząca z terenów Generalnego Gubernatorstwa, zanotowana przez Dygacza ma dodatkowe trzy strofy: AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 115.

81 A. Dygacz, *Wkład Zagłębia Dąbrowskiego w samorodną pieśń okresu powstań i plebiscytu na Śląsku (1919–1921). Przegląd materiałów i problematyki*, „Ziemia Będzińska. Przeszłość, Teraźniejszość, Kultura” 1970, r. 3, s. 130.

82 AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 122. Rozwinięciem tej pieśni jest utwór *Oświęcimski lagrze*, w którym występuje jeszcze jedna strofa poprzedzająca cytowany fragment: „Oświęcimski lagrze/przeziska marnego,/ciebie oczy wypłakują/świata caluśkiego”: AMGPE, ZEAD, sygn. 83, s. 78.

Obozy, obozy to kaźnia i głód,
to miejsce straszliwej tortury,
to miejsce sadyzmu i okrutnych mąk,
kto dostał się zbirom do rąk.
Kto słyszał te krzyki i pędzonych na śmierć
do komór gazowych strzałami,
ten wioskę opuszczał, uciekał co sił
i w leśnej gęstwinie się krył⁸³.

Pieśni poruszające temat przeżyć w obozach koncentracyjnych czy więzieniach stanowią istotne świadectwo tragedii minionego wieku oraz wkład w amatorskie pieśni opisujące doświadczenia niemieckiej okupacji. Ich teksty najczęściej odwoływały się do uczuć i stanów emocjonalnych więźniów, jednocześnie nawołując do wytrwania w imię honoru i ojczyzny⁸⁴.

Zakończenie

Amatorskie pieśni okupacyjne poruszały aktualne tematy, docierając tym samym do różnych odbiorców. Jak zostało to wcześniej wspomniane, ich główną rolą było podtrzymywanie ducha w społeczeństwie i nadziei na rychłe zwycięstwo oraz nawoływanie do walki z okupantem. Kolekcja Adolfa Dygacza przedstawia szerokie *spectrum* treści utworów krążących po Zagłębiu Dąbrowskim. Trudno jednoznacznie orzec, czy jest to zbiór kompletny, wyczerpujący zagadnienie pieśni okupacyjnych w tym regionie. Jako obszar graniczny i miejsce translokacji mieszkańców różnych terenów Polski i nie tylko, Zagłębie, choć znajdujące się na prowincji kraju, pozostawało w kręgu „informacyjnych wpływów” z Generalnego Gubernatorstwa, Śląska i Niemiec. Wiadomości, plotki, a także dowcipy i piosenki docierały tutaj m.in. z Warszawy, Krakowa i Kielc. Szczególną cechą pieśni jest ich wspólnotowy charakter, wpływający z performatywnej funkcji utworów. Śpiewano je w grupach lub dla grupy osób (w przypadku muzykantów zarabiających tym sposobem na życie). Poczucie wspólnoty tworzyło się w wyniku dzielenia tych samych wartości,

■ 83 AMGPE, ZEAD, sygn. 116, s. 82.

84 Interesującym wątkiem w pieśniach okupacyjnych (więziennych) jest gilotyna z katowickiego więzienia przy ulicy Mikołowskiej. Sam Adolf Dygacz wspomina swój prywatny stosunek do utworów mówiących o tym krwawym narzędziu egzekucji wielu Polaków; dla Dygacza, jako więźnia politycznego przetrzymwanego przez cztery lata w hitlerowskich więzieniach, „gilotyna rzucała złowrogi cień na życie przez wiele miesięcy”: AMGPE, ZEAD, A. Dygacz, *Samorodna pieśń więzienna o katowskiej gilotynie z okresu okupacji hitlerowskiej* [mps], sygn. 116, s. 34–35. Zob. pieśni: AMGPE, ZEAD, *W katowskim więzieniu stoi gilotyna*, sygn. 116, s. 38; AMGPE, ZEAD, *Katowskie więzienie smutne pomieszczenie*, sygn. 116, s. 37.

znajomości słów i melodii utworów, a także odwołania do bliskich wszystkim doświadczeń. Rzeczywistość kreowana w amatorskich piosenkach kontrastowała z tą propagowaną przez okupanta. Oddolna twórczość była wykwitem „życia naprawdę” Kazimierza Wyki, nad którym okupowane społeczeństwo miało kontrolę.

W kontekście badań w nurcie historii kulturowej (*cultural history*), z „oddolnej perspektywy” (*from below*), amatorskie pieśni stanowią interesujący materiał do badań, znacznie poszerzający zakres oraz problematykę studiów nad okupacyjną codziennością.

Krążące plotki, dowcipy czy pieśni były swoistym barometrem nastrojów społecznych, tak trudnych do uchwycenia w suchych, oficjalnych dokumentach stanowiących trzon materiału badawczego historyka. Postulat badań życia codziennego, propagowany m.in. przez Alfa Lüdtke⁸⁵ czy Detleva Peukerta⁸⁶, w połączeniu z interdyscyplinarną perspektywą badawczą, nie tylko pozwala na uchwycenie, w tym przypadku komunikacji nieformalnej w swojej dynamice, ale także uniwersalizuje oddolną twórczość. Tym samym badania nad muzycznym folklorem są nie tylko domeną środowisk ludowych, lecz z powodzeniem problematyzują współczesne fenomeny kultury.

■ 85 Zob. A. Lüdtke, *Alltagsgeschichte: zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt/Main 2000.

86 Zob. D. Peukert, *Alltag unterm Nationalsozialismus*, Berlin 1981.

Amateur Occupation-Period Songs in the Context of Informal Communication in the Dąbrowa Basin – a New Research Perspective

In this article, the author presents preliminary conclusions regarding the issues of informal communication in the Dąbrowa Basin during the Second World War. Particular attention was paid to amateur songs about life during the German occupation collected by Professor Adolf Dygacz. The characterized folklore material, in the perspective of research on the social history of the region, can be seen not only in the category of expression of grassroots creativity that contradicts the ancient maxim *inter arma silent Musae*, but above all in understanding amateur songs as attempts to interpret and categorize reality. In this context, songs and other informal forms of expression constitute a valuable, though often underestimated anthropological and historical source, providing a new perspective for conducting research in terms of cultural history.

Keywords: amateur songs, informal communication, Second World War, Dąbrowa Basin, cultural history

Pionierskie kierunki badawcze Adolfa Dygacza

Wybrane aspekty

Agata Krajewska
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Nauk o Kulturze
ORCID: 0000-0002-5662-0132

Obszerny dorobek naukowy Adolfa Dygacza – śląskiego „wizjonera folkloru zawodowego”¹ – za sprawą projektu digitalizacji² prowadzonego przez pracowników Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” zyskał w 2020 roku „drugie życie”. Jednym z głównych działań prowadzonych przez tę instytucję było (i jest nadal, gdyż przewiduje się kolejne etapy) udostępnienie etnomuzykologicznych zbiorów A. Dygacza w sieci. Jednak nie poprzestano wyłącznie na opracowaniu i ucyfrowieniu tychże zasobów. W ramach oddzielnego projektu ministerialnego³, prowadzonego równoległe z działaniami digitalizacyjnymi, przygotowano biograficzno-muzyczną wystawę czasową „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza” (której otwarcie nastąpiło w listopadzie 2020 roku). Tym samym rozpoczęto lokalną popularyzację spuścizny badacza, którą można określić „muzyczną perełką”, szczególnie istotną dla niematerialnego dziedzictwa kulturowego Górnego

■ 1 „Wizjonerem folkloru zawodowego” nazwał Adolfa Dygacza w filmie biograficznym towarzyszącym wystawie „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza” jego doktorant – Dionizjusz Czubała, zob. *Wirtualne oprowadzanie po wystawie „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza”*, [@:] www.youtube.com/watch?v=MIm1yANbH0g&feature=emb_title, dostęp: 21.12.2020.

2 Zdigitalizowane w ramach projektów materiały dostępne są w Cyfrowym Repozytorium Biblioteki Śląskiej oraz w Systemie Informacji Muzealnej (<https://zbiory.muzeumgpe-chorzow.pl>, dostęp: 21.12.2020).

3 Projekt MKiDN pn. „Wspieranie działań muzealnych 2020”.

Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego (większość archiwalnych zasobów pochodzi z tych regionów). Przygotowania do wystawy złożonej z dwóch części (pierwszej – związanej z życiem i działalnością naukowo-pedagogiczną A. Dygacza oraz drugiej – opisującej zebrane przez badacza pieśni) wymagały od jej twórców określenia priorytetów, czyli przyjęcia koncepcji ekspozycyjnej najciekawsze obszary badawcze folklorysty. Ze względu na specyfikę wydarzeń, takich jak wystawa – między innymi ograniczone możliwości w zakresie ilości tekstu na planszach wystawowych i w katalogu – sporo treści zredukowano, pozostawiając najistotniejsze minimum. Celem niniejszego tekstu jest zatem rozwinięcie tych kwestii, na które z przyczyn techniczno-organizacyjnych zabrakło miejsca w publikacji towarzyszącej wystawie, a dzięki którym dorobek A. Dygacza zyskuje jeszcze większą wartość merytoryczną (choć oczywiste jest, że przekazane przez Janinę Lipińską-Dygacz „domowe archiwum profesora” to bogactwo dokumentujące wieloletnie badania folklorystyczne, więc argumentów przemawiających „za” jego znaczeniem szukać nie trzeba).

Katalog wydany przez Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, autorstwa Krzysztofa Bulli i Agaty Krajewskiej⁴, otwiera biograficzna historia A. Dygacza, rozpoczynająca się genealogią rodu Dygaczów. Opisano również wydarzenia z dzieciństwa folklorysty, spędzonego w Droniowicach koło Lublińca, gdzie pierwszy raz zetknął się z pieśniami ludowymi i powstańczymi. Omówiono edukację uczonego i przerwy w kontynuowaniu nauki spowodowane epizodami wojennymi, a także karierę etnomuzykologiczną Dygacza zaczynającą się w czasie studiów. Scharakteryzowano jego szeroką działalność wydawniczą, naukową, w zakresie krytyki muzycznej oraz popularyzacji zebranych pieśni za pośrednictwem radia i telewizji. Podkreślono także rolę Adolfa Dygacza jako wyśmienitego pedagoga, co poparte zostało przychylnymi słowami wychowanków profesora, doktorantów i przyjaciół utrwalonymi w filmie biograficznym odtwarzanym na wystawie. Część muzyczną podzielono według klasyfikacji pieśni autorstwa Jana Stanisława Bystronia, uwzględniając modyfikacje Jana Sadownika⁵, gdyż tę systematykę, wzbogaconą o folklor grup zawodowych, stosował A. Dygacz. Wyróżniono zatem trzy duże działy: pieśni obrzędowych, zawodowych i powszechnych, zaznaczając szczególną rolę pieśni historycznych – powstańczych i plebiscytowych – a także pieśni o zawodzie, których zapis stanowił priorytet badawczy etnomuzykologa. Folklor ten, w szczególności hutniczy, był dla Dygacza

■ 4 K. Bulla, A. Krajewska, *Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza. Katalog wystawy*, Chorzów 2020 (www.researchgate.net/publication/347982078_Zycie_jako_piesn_Z_teki_profesora_Adolfa_Dygacza_Life_as_Song_From_the_portfolio_of_Professor_Adolf_Dygacz, dostęp: 4.01.2021).

5 Ibidem, s. 18.

inspirującym, odkrytym przezeń materiałem, pionierskim kierunkiem etnomuzykologicznym, powodem wielu podróży, dzięki którym udało się utrwalić zanikającą (a dziś niemalże nieistniejącą) kulturę muzyczną tej grupy zawodowej. Omawiając nowatorskie elementy w badaniach A. Dygacza, wspomnieć należy chociażby o opisie tańców zawodowych i obrzędowości górniczo-hutniczej, scharakteryzowaniu instrumentarium wytwarzanego w hutach szkła oraz dostrzeżeniu unikatowości folkloru Zagłębia Dąbrowskiego, które – dzięki nagraniom uczonego – również okazało się być regionem bogatym w folklor muzyczny.

Folklor hutniczy

O tradycjach hutników, ich życiu, zwyczajach, świętach i obrzędach wiemy dziś stosunkowo niewiele i z pewnością mniej niż o tradycjach górniczych. W przedszkolach i szkołach obchodzi się Dzień Górnika, a ulicami niektórych górnośląskich i zagłębiowskich miast nadal w grudniowy, barbórkowy poranek przechadza się grająca orkiestra górnicza. Z nieco mniejszym rozgłosem celebryje się hutniczy dzień 4 maja, któremu patronuje święty Florian, mający w swej pieczy także inne grupy zawodowe, którym towarzyszy praca z ogniem, między innymi strażaków. Hutnicze święto jest więc współdzielone.

Początkowo pieśń hutniczą wiązała z folklorem górniczym wspólna tematyka, a także postawy ideowe. Wiele utworów stanowiło współwłasność obydwu grup zawodowych, co Adolf Dygacz tłumaczył przede wszystkim nierozdzielnością przez lata produkcją górniczo-hutniczą, a co za tym idzie – wspólnotą środowiska, form towarzyskich i warunków społecznych. W twórczości hutników istniało wiele zapożyczeń, co uwidaczniało się szczególnie w pieśniach pracy, w których nierzadko „podmieniano” zawód na górniczy (bądź też odwrotnie – na hutniczy w muzycznym dorobku górniczym). Zawód hutnika mógł być „wpleciony” w pieśni ogólnozawodowe, opisywany w jednej zwrotce lub nawet w jednym jej wersie, szczególnie wtedy, gdy utwór dotyczył miłości i wyboru odpowiedniego kandydata na męża⁶. Wówczas zestawiano „wspaniałego” hutnika z innymi pracownikami:

Murarz mi z miasta przywiózł pierścionek,
 stolarz przesłicznych róż wianek,
 hutnik mi nie dał żadnego podarka,
 w hutniku serce mi bije.

■ 6 A. Dygacz, *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich*, „Opolski Rocznik Muzealny” 1966, t. 2, s. 282–284.

Murarza oczy jak dwa korale,
włos od piór kruczych czerwieński,
hutnika mi chwałą wszystkie dziewczyny,
hutniku tyś najpiękniejszy.

Murarza nie chcę, bo go nie lubię,
stolarz mi się nie podoba,
hutnika kocham całym serduszkim,
hutnika chce mieć za męża⁷.

„Hutnicze archiwum” obejmuje melodie zanotowane niemal w całej Polsce, w miejscowościach, w których czynne były ośrodki hutnictwa żelaza, metali kolorowych i nieżelaznych, takich jak: Wołczyn, Wołomin, Skierniewice, Lubartów, Kunice, Inowrocław i wiele innych. Wśród zapisanych utworów znajdują się pieśni obrzędowe, powszechne i zawodowe, a w ich obrębie historyczne, społeczne i rewolucyjne, o pracy i życiu rodzinnym, miłosne oraz żartobliwe i satyryczne.

Folklorysta, kolekcjonując muzyczny materiał, odwiedził kilkadziesiąt hut szkła, co umożliwiło mu dostrzeżenie wyjątkowej, dodatkowej działalności pracowników tychże zakładów – wytwarzania instrumentów szklanych. Popularność niektórych instrumentów konstruowanych przez tę grupę zawodową była tak duża, że stawały się one znakiem firmowym zakładów hutniczych i były utrwalane w tej formie na produktach żelaznych, czego przykładem może być symbol podwójnie zagiętej trąbki ustanowiony w Kucobach, a także znak dwóch skrzyżowanych rogów z odwróconą na zewnątrz czarą głosową na elementach pochodzących z huty w Nowej Kuźni. Instrumenty szklane tworzono w Polsce od początku XIX wieku. Należały do nich głąskordy, czyli instrumenty klawiszowe, w których struny, uderzane młoteczkami, zastępowane były sztabkami ze szkła. Charakterystycznym instrumentem hutniczym była także harmonijka szklana, zbudowana z półkolistych dzwonów szklanych strojonych na dźwięki o różnej wysokości, których ambitus sięgał czterech oktaw, uporządkowanych według wielkości i umieszczonych na wspólnej osi w drewnianej obudowie. Natomiast hutnictwo metalowe służyło z odlewnictwa dzwonów, którym zajmowali się ludwisarze⁸.

■ 7 *Murarz mi z miasta przywiózł pierścione*, [a:] https://sbc.org.pl/Content/357197/706.6_ORYG-Murarz%20mi%20z%20miasta%20przywi%C3%B3z%20C5%82%20pier%C5%9Bcionek.mp3?handler=html5_audio, dostęp: 22.12.2020 (podał Józef Czechowski, ur. w 1915 r., Sosnowiec 1962).

8 A. Dygacz, *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich*, „Opolski Rocznik Muzealny” 1966, t. 2, s. 272.

Z „hutniczych” wypraw terenowych A. Dygacza zachowały się szklane instrumenty, których skromna kolekcja zdobiła jego gabinet⁹, a aktualnie dostępna jest w Domu Pracy Twórczej im. Adolfa Dygacza, w zasobach Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny w Koszęcinie.



Ryc. 1. Szklane instrumenty muzyczne zebrane przez Adolfa Dygacza podczas badań terenowych (huta, w której zostały wytworzone, nie jest znana)

Źródło: archiwum Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny w Koszęcinie

Archiwum etnograficzne A. Dygacza zawiera około 250 pieśni hutniczych w różnych wariantach melodycznych i tekstowych. Z badań terenowych prowadzonych przez folklorystę wynika, że jej wykonawstwem interesowała się spora grupa ludzi, co nie było odnotowywane w literaturze ludoznawczej. Etnomuzykolog planował wydanie pod koniec 1964 roku obszernej monografii *Pieśni ludowe hutników polskich* uporządkowanej na wzór pracy habilitacyjnej o górnikach. Niestety ostatecznie hutnicze opracowanie nie ukazało się z powodu komplikacji wydawniczych¹⁰. W archiwum domowym A. Dygacza zachowały się jednak fragmenty publikacji przygotowywanej do druku wraz z konspektem i przedmową. Krótsze opracowania zostały przetłumaczone na język niemiecki i wydane w 1979 roku w Sztokholmie¹¹, a także w postaci artykułów, między innymi dla „Opolskiego Rocznika Muzealnego” (1966) i „Literatury Ludowej” (1972).

Spisane przez Adolfa Dygacza pieśni nawiązywały między innymi do starych zwyczajów hutników szkła zwanych *zaciąganiem*, *sznurowaniem* oraz wykonywanych z okazji *poświęcenia pieca* i *wyświęcenia majstra*¹². Obrzędy i zabawy tego typu były sposobnością do wspólnego, spontanicznego śpiewu w zakładach pracy oraz w środowisku domowym, rodzinnym.

Przy *zaciąganiu* robotnicy zamykali przejście wybranej osobie – dyrektorom, kierownikom działów, majstrom, gościom zwiedzającym hutę, współpracownikom obchodzącym uroczystości rodzinne – zamykając ją w pierścieniu masy szklanej lub wyciągając przed nią długą szklaną rurkę, którą kolejno dzielono na fragmenty długości słomek do picia i dawano w formie podarunku, co było aluzją do *wypitki*. *Sznurowanie* polegało na otoczeniu upatrzonyj osoby pasmem płynnej masy szklanej, z której symbolicznie uwięziona osoba, chcąc się uwolnić, musiała się wykupić poprzez podarowanie datku na poczęstunek. Według tradycji hutniczych, gdy budowano i uruchamiano nowy piec, ostatnią cegłę lub klin stawił zawsze kierownik lub właściciel huty. Z tej okazji urządzano *poświęcenie pieca*, które rzadko było uroczystością religijną. *Wyświęcanie majstra* było zazwyczaj humorystycznym wydarzeniem, odbywającym się po pozytywnie przebytnym egzaminie – próbie. Pracownika kierowano do warsztatu, gdzie po chwili przybywał orszak. Na taczce wieziono najstarszego hutnika w przebraniu biskupim w towarzystwie dwóch innych hutników, niosących kubeł z wodą i miotłę. Biskup kropił wodą warsztat i nowego, wkupującego się poczęstunkiem w hutniczą społeczność majstra¹³. Przy jedzeniu i picu śpiewano radosne przyśpiewki:

■ 10 Wywiad z Janiną Lipińską-Dygacz (żoną Adolfa Dygacza). Zapis: Katowice 2020.

11 A. Dygacz, *Volksmusikinstrumente der polnischen Glas-hüttenarbeiter*, [w:] *Studia instrumentorum musicae popularis VI*, Stockholm 1979.

12 A. Dygacz, *Z badań nad pieśnią...*, s. 287.

13 Ibidem, s. 287–288.

Ejże, jeno miгіem,
spieszcie się hutnicy,
będziemy zaciągać,
będziemy zaciągać,
gości przy donicy¹⁴

Będziemy zaciągać,
będziemy ich bawić,
by zechcieli piwa
po garncu postawić.

Pijma sklorze, my bratowie,
na nowego majstra zdrowie!¹⁵

Obrzędowe pieśni hutnicze towarzyszyły także wydarzeniom rodzinnym, takim jak narodziny i wesela, oraz obrzędowości dorocznej. Zachowane w archiwum A. Dygacza najobszerniejsze formy to *Hutniczy obrzęd weselny* składający się z 15 pieśni mających po kilkanaście, a niekiedy po kilkadziesiąt zwrotek oraz *Hutnicza szopka* (w zawartych w niej pieśniach kolędowych hutnik występował wśród innych rzemieślników: krawca, kuśnierza, piekarza, cyrulika, powroźnika, cieśli, stolarza, kowala i szewca¹⁶).

Sporą część pieśni hutniczych stanowią także utwory historyczne, społeczne i rewolucyjne. Podobnie jak w górniczych często poruszana jest w nich tematyka bezrobocia i niskiego wynagrodzenia, jakie otrzymywali pracownicy za swoją ciężką pracę. Pieśń *Zastanów się, ty hutniku*, powszechnie znana na Śląsku jako utwór wielkopostny *Zastanów się, o człowiecze*, realizowana początkowo na tę samą melodię, a później w dwóch nowych wariantach, odzwierciedla niełatwą codzienność i duże problemy finansowe tej grupy skutkujące trudnościami w utrzymaniu rodziny:

Zastanów się, ty hutniku,
nad swoją pracą,
jak ci dużo robić każą,
a mało płacą.

■ 14 Donica to prototyp pieca szklarskiego.

15 Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” [dalej: AMGPE]. Zbiory etnograficzne prof. dr. hab. Adolfa Dygacza [dalej: ZEAD], sygn. 118, s. 175–176.

16 AMGPE, ZEAD, sygn. 102C, s. 317

Żona z dziećmi z głodu mrą,
chodzić w czemu nie mają,
a panowie nasz zarobek
w kasach trzymają.

A gdy przyjdzie dzień wypłaty,
hutnik się smuci,
co za taki marny pieniądz
on sobie kupi.

Co żonka pożyczała,
to wszystko pozwracała,
żeby znów na drugi miesiąc
na bóg dostała¹⁷.

Odpowiedzią na kryzysy w hutach były strajki, podczas których emocje wyrażano pieśnią. Wiele tych utworów powstawało już po strajkowych wydarzeniach, co tylko dowodzi, jak mocno wspomnienia tamtych dni zakorzeniły się w umysłach społeczności hutniczej. Widoczne jest to między innymi w pieśniach z Piotrkowa, w którym odbywał się strajk załogi Huty „Hortensja” (1932), czy też z zawierciańskiego zakładu „Hulczyński” (1931). Powstały wówczas pieśni motywujące do walki:

Strawiliśmy życie całe
w ogniu hut i w ogniu bojów,
dziś pracować jedno chcemy
na powszedni chleb pojoju.

Chcemy dać Ojczyźnie miłej
szklane domy i pałace,
gdzieby w słońcu, w szczęściu, zdrowiu,
wszyscy mogli żyć Polacy¹⁸.

W naszym Zawierciu jest dużo fabryk,
lecz bezrobocie wciąż szerzy się,
ludzie głodują, pieniędzy nie ma,
a o robotę tak trudno jest.

17 AMGPE, ZEAD, [b.sygn., b.s.].

18 *Marsz hutników z Huty „Hortensja”*: AMGPE, ZEAD, [b.sygn., b.s.].

W hucie „Hulczyński” zastrajkowali,
czerwony sztandar rozwinął się,
obniżkę płacy zapowiedzieli,
a robotnicy jednoczą się.

Codziennie inna fabryka staje,
syryny głoszą już nowy strajk,
kapitałiści nie ustępują,
policja skupia oddziały swe.

Bratnie zakłady nawet z Sosnowca
ślą strajkującym żywność i chleb,
dziennikarz w prasie tak opisuje,
miastem umarłym Zawiercie jest¹⁹.

W hutniczych pieśniach zawodowych i powszechnych karci się leni-
stwo, pijaństwo i nieobowiązkowość pracowników oraz ich żon. Bardzo
często uwagi te nie są dokuczliwe, gdyż łagodzi je satyryczny, humory-
styczny język i dosadny żart. Natomiast w pieśniach rodzinnych pod-
kreśla się pozytywną codzienność, między innymi miłość, troskę, opiekę
nad dziećmi i sposób spędzania z nimi wolnego czasu. Nie eksponuje się
bogatego życia towarzyskiego. Jest ono skromniejsze niż w tekstach gór-
niczych, co oczywiście nie eliminuje wątków o wypoczynku przy kufelku
piwa. Hutnik po pracy zazwyczaj wraca do domu, gdzie czeka na niego
obiad i kochająca żona. Praca w hucie staje się również tradycją rodzinną.
Pracują w niej dziadek, ojciec, syn, a nowo narodzonego chłopca – na-
stępne hutnicze pokolenie – wita się, śpiewając *radośnika*²⁰.

Dygaczowe zbiory hutnicze dopełniają tańce wraz z opisami:
– *piszczelowy*, będący humorystyczną, dwumiarową formą tańczoną przez
mężczyzn, w której udaje się bójkę *piszczelem*, czyli żelazną rurą wyposażoną
w drewniany ustnik, służącą do nabierania płynnej masy szklanej²¹:

Tańcowo! sklorz ze sklorzem,
chachnął go w łeb piszczelem,
a ten drugi odpedziół,
coby mu sie nie stawioł²²;

■ 19 Pieśń z Huty „Hulczyński”: *W naszym Zawierciu jest dużo fabryk*, [@:] <http://simuz.pl/qr.php?qr=82C0C59A-1186-4670-A08A-DEEAC85E10CA&mode=m>, do-
stęp: 28.09.2021.

20 *Radośnik*, [@] <http://simuz.pl/qr.php?qr=9531638F-287A-4D3E-AE90-9A76A2D6490C&mode=m>, dostęp: 28.09.2021.

21 A. Dygacz, *Z badań nad pieśnią...*, s. 291.

22 Ibidem, s. 291.

– *kowal*, będący efektywnym tańcem utrzymanym w trójmiarze, na podobieństwo kujawiaka, nawiązującym do dawnych tradycji kuźników śląskich; choreografia *kowala* składała się z elementów, w których mężczyźni naśladowali kucie żelaza, a kobiety dęcie powietrza na ognisko²³.

Tańce górnicze i pieśń *ropiarska*

Podobne tańce zawodowe można odnaleźć w dorobku badawczym A. Dygacza również w folklorze górniczym. Na uwagę zasługuje tzw. *mazur barbórkowy*, zwany w skrócie *barbórkowym*, wykonywany przede wszystkim okazjonalnie w czasie górniczych świąt. Na jego ukształtowanie miały wpływ rozpowszechnione w całej Polsce rytmy mazurkowe²⁴.

Do innych form tanecznych, które opisał Dygacz, należą również *wiwat górniczy* utrzymany w żywym dwumiarze oraz trójdzielny *walcoszek*, rzadziej *walcurek*, na Śląsku znany jako *waloszek*, a także mniej popularna *górnicza lipka*, będąca dwuczęściowym utworem o dwu- i trójmiarowej rytmice, tańczona w wielu parach, a następnie w czteroosobowych grupach. Wykonawcy w trakcie tańca tworzyli figury krzyżowe, trzymając się prawymi rękami. Lewa dłoń spoczywała na biodrze, a w dalszym przebiegu utworu realizowała rozmach nad głową tancerza. Po zwrotce następowało charakterystyczne klaśnięcie będące sygnałem do zmiany kierunku kroków. Po *górnicznej lipce* wykonywano mazura lub oberka. Kolejnym tańcem udokumentowanym przez folklorystę był *laseczkowy*, którego nazwa pochodzi od *laski* (*loski*) będącej ówczesnym narzędziem służącym do drażnienia otworów w skale. *Laseczkowy* tańczyli mężczyźni, którzy przytupując i akcentując rytm laską, naśladowali wiercenie w skale. Finalnie następowało omdlenie górnika, symbolizujące ciężką pracę, po którym go wynoszono. Kobiety w trakcie wykonywania tego tańca tworzyły półkole stanowiące barwne tło dla tancerzy i wtórowały mężczyznom, wzmacniając akcentację na mocne części taktu. W wariacie śląskim taniec ten miał inną nazwę, był to tzw. *kilofek*. Zestawiano go z kontrastującym, zazwyczaj trójmiarowym i obrotowym, w którym ponownie do choreografii dołączały kobiety. Według A. Dygacza taniec *na laskę* stanowił analogię do tańca zbójnickiego, w którym zamiast laski czy kilofa występowała ciupaga. Tańce te były nieodłącznym elementem zabaw zakładowych, rocznic, świąt państwowych, jubileuszy, ale także wesel, urodzin czy imienin w górniczych rodzinach²⁵.

■ 23 Ibidem, s. 291.

24 A. Dygacz, *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim. Studium folklorystyczne*, Katowice 1975, s. 100–101.

25 Ibidem, s. 101–116.

Od 1969 roku A. Dygacz prowadził również badania nad tradycyjnymi pieśniami przemysłu naftowego. Na ten odłam pieśni górniczych folklorysta zwrócił uwagę po odkryciu pieśni *ropiarskiej*, którą w 1953 roku zapisał we wsi Kobyłanka (powiat gorlicki) nauczyciel z Krosna – Józef Szmyd. Swoimi badaniami terenowymi Adolf Dygacz objął zakłady znajdujące się w obrębie powiatu krośnieńskiego: Krosno, Krosno Polanka, Węglówka, Lubatowa, Głowienka, Bóbrka, Chorkówka, Turaszówka, Iwonicz Wieś, Iwonicz-Zdrój, odnotowując 37 pieśni z różnymi wariantami. Choć przeważały w nich znane melodie, nowy *ropiarski* tekst stał się istotnym źródłem informacji o procesach produkcyjnych, jakie toczyły się przy wydobyciu ropy:

W opłotkach, we wodzie,
tłuściło się dobrze,
a gaz uchodził.

Zbierali, wołali,
tłuściło się dalej,
a gaz uchodził.

Łopaty chwycili,
ziemię rozkopali
i dołek wybrali.

Do dołka co rano
szła baba zaspano,
rope wybierać.

Nosidło se wzięła,
wiadra zawiesiła
i w beczki lała.

Chłop na wóz postawił,
konisia zaprawił
i wiózł na sprzedaj²⁶.

Znaczenie archiwum Adolfa Dygacza w badaniach folkloru muzycznego Zagłębia Dąbrowskiego

Warto podkreślić, że wiele z górniczo-hutniczych pamiątek zostało zapisanych w Zagłębiu Dąbrowskim, które nie było (i nadal zdarza się, że nie jest) wyodrębniane przez badaczy kultury ludowej jako samodzielny, różniący się etnograficznie od sąsiednich terenów region oraz nie doczekało się zbyt wielu opracowań naukowych i zbiorów pieśni. To właśnie Zagłębie Dąbrowskie zostało rzetelnie zbadane i udokumentowane przez A. Dygacza, co zakwalifikować można jako kolejny pionierski kierunek jego badań folklorystycznych.

Zagłębie Dąbrowskie znajdujące się w środkowo-wschodniej części aktualnego województwa śląskiego, pozostając w cieniu obszarów o silnie ukształtowanej tożsamości lokalnej (takich jak pobliski i niejednokrotnie mylnie łączony z nim Śląsk), nigdy nie wywalczyło sobie istotnego miejsca w dziejach folklorystyki polskiej, które świadczyłyby o odrębności regionalnej, a co za tym idzie, indywidualności tego regionu w zakresie tradycyjnej kultury muzycznej. Najlepszym tego dowodem jest fakt, iż w pracach uznanych folklorystów i etnomuzykologów nie znajdziemy zbyt wielu wzmianek o bogactwie jego tradycji i obrzędowości. Nie oznacza to, że ziemię zagłębiowską leżącą na pograniczu śląsko-małopolskim zupełnie marginalizowano, nie prowadząc tu żadnych badań terenowych. Można jednak odnieść wrażenie, że folklor Zagłębia Dąbrowskiego, jak trafnie zauważa Dionizjusz Czubala, nie był tematem dość frapującym dla wielkich dokumentalistów XIX wieku²⁷, a XX-wieczni zbieracze „rzeczy ludowych” słabo penetrowali ten teren²⁸.

Niewątpliwie miał na to wpływ szereg wydarzeń historycznych, a w konsekwencji i zmian administracyjnych, jakie dokonywały się tu w XIX i XX wieku, sprawiając, iż zasięg zagłębiowskiego terytorium wciąż ulegał zmianom, stanowiąc zresztą kwestię sporną również obecnie. Nazwa *Zagłębie*, odpowiednik francuskiego *bassin*, została użyta po raz pierwszy w XIX wieku przez Józefa Patrycjusza Cieszkowskiego – inżyniera, naczelnego zawiadowcę kopalń rządowych tzw. Okręgu Zachodniego²⁹ – i była początkowo stosowana wyłącznie do określenia rejonu

■ 27 D. Czubala, *Folklor Zagłębia Dąbrowskiego a idea regionalizmu*, [w:] *Zagłębie Dąbrowskie. W poszukiwaniu tożsamości regionalnej*, red. M. Barański, Katowice 2001, s. 334.

28 Ibidem, s. 334.

29 J. Przemsza-Zieliński, *Spuścizna kulturalno-naukowa Zagłębia Dąbrowskiego na tle kultury i nauki polskiej*, [w:] *Zagłębie Dąbrowskie...*, s. 45.

geologicznego i gospodarczego, stopniowo utrwalając się wśród lokalnej społeczności³⁰. Był to proces długotrwały, a to z kolei znacznie wpłynęło na fakt, iż Zagłębie Dąbrowskie nigdy nie zaistniało jako odrębny region w dziełach systematyzujących narodową folklorystykę, takich jak dwutomowa monografia Heleny Kapełuś i Juliana Krzyżanowskiego pt. *Dzieje folklorystyki polskiej...*³¹. Etnografowie dotarłszy na ten obszar, nie posługując się jeszcze określeniem Zagłębie Dąbrowskie, dokumentację ze swoich wypraw terenowych umieszczali adekwatnie do obowiązujących w ich czasach podziałów administracyjnych, co widoczne jest na przykład u Oskara Kolberga, którego badania, przeprowadzone między innymi pod Olkuszem, Pilicą, Ogrodzieńcem, Siewierzem i Bendzinem (dzisiejszy Będzin) w latach 1852–1856, opublikowane zostały w kieleckich tomach dzieła *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*³².

Na fakt, iż ziemia zagłębiowska nie była przez badaczy kultury ludowej wyodrębniana jako samodzielny region, wpłynęło także przemieszczenie kulturowe związane z migracją ludności, przyjeżdżającej na ten obszar z nadzieją podjęcia pracy w przemyśle, przede wszystkim z innych części Małopolski, ziemi kieleckiej oraz Śląska. Można jednak przypuszczać, że to właśnie dzięki rozwojowi przemysłu w ogóle podjęto pierwsze próby opisu kultury Zagłębia³³.

Zbiernictwo utworów ludowych na tym obszarze zostało zapoczątkowane przez Oskara Kolberga, który w zbiorze *Pieśni ludu polskiego. Dzieła wszystkie* zamieścił dziewięć tekstów i melodii pieśni balladowych z Siewierza, Czeladzi, Żarek, Koziegłówek, Modrzejowa, Mierzęcic, Przeczyc, Kromołowa, Mrzygłodu³⁴, a także w dwóch tomach wspomnianej wcześniej serii kieleckiej *Ludu...*³⁵, gdzie opublikował 197 pieśni. Badania terenowe kontynuowane przez księdza Władysława Siarkowskiego³⁶, Stanisława Ci-

■ 30 J. Jaros, *Zasięg terytorialny Zagłębia Dąbrowskiego*, „Zaranie Śląskie” 1968, r. 31, z. 1, s. 43.

31 *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863. Epoka przedkolbergowska*, red. H. Kapełuś, J. Krzyżanowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970; *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*, red. H. Kapełuś, J. Krzyżanowski, Warszawa 1982.

32 O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. 18: *Kieleckie*, Wrocław – Kraków – Warszawa 1963.

33 D. Skonieczna-Gawlik, *Tropem badaczy Zagłębia Dąbrowskiego*, Katowice 2016, s. 32.

34 Zob. O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego. Dzieła wszystkie*, t. 1, Warszawa 1857.

35 Zob. O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje...*, t. 18–19, *Kieleckie*, Kraków 1885–1886.

36 Zob. W. Siarkowski, *Materiały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc*, Kielce 2000.

szewskiego³⁷, Michała Federowskiego³⁸, będące rezultatem większych inicjatyw zbierackich – Józefa Ligęzy i Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Naukowej w Katowicach w latach 1947–1949 czy Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1950–1955 – oraz pracy osób prywatnych, przyniosły łącznie dokumentację kilkuset zagłębiowskich pieśni³⁹.

Jednym z członków ekipy śląsko-dąbrowskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego był Adolf Dygacz i to właśnie jego praca – a szczególnie prywatna działalność naukowa po zakończeniu akcji – stanowiła ogromny wkład w zapis kultury muzycznej Zagłębia. Dała świadectwo bogactwa ludowych tradycji muzycznych i dowód istnienia silnie zakorzenionej tożsamości tego regionu, która ukształtowała się i przetrwała pomimo migracji oraz historycznych perturbacji dotyczących ten obszar. Z licznie zgromadzonych utworów tego regionu oraz na ich podstawie A. Dygacz zdołał opublikować zaledwie dwa *Śpiewniki pieśni Zagłębia Dąbrowskiego* (1996, 2002), zawierające po kilkadziesiąt z nich, pięć tekstów w rocznikach „Ziemia Będzińska” (1968–1973), studium folklorystyczne *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim* (1975), drobne artykuły dla „Trybuny Robotniczej” czy „Wiadomości Zagłębia” (1955–1970) oraz dwa kalendarze zawierające pieśni, a także krótki tekst w programie Festiwalu Pieśni Zaangażowanej⁴⁰. Mając na względzie jego szeroką działalność w zakresie krytyki i publicystyki muzycznej, pracę dydaktyczną, a także aktywny udział w wielu wydarzeniach muzycznych, można stwierdzić, co potwierdzają wywiady z żoną, J. Lipińską-Dygacz, że na uporządkowanie, przygotowanie i opublikowanie wszystkich zagłębiowskich pieśni zabrakło mu czasu.

W archiwalnych niepublikowanych dokumentach A. Dygacza oprócz rękopisów i maszynopisów z nutami i tekstami zagłębiowskich pieśni odnaleźć można fiszki, na których muzykolog spisał porównania zanotowanych przez siebie melodii do wariantów zamieszczonych w zbiorach Juliusza Rogera, Oskara Kolberga i innych folklorystów. Przykładem tego może być fiszka pieśni o incipicie *A siadajże na wóz*, spisanej w 1955 roku w Niegowonicach (okolice miejscowości Łazy, powiat zawierciański) od informatorki Agnieszki Kubasik, urodzonej w 1919 roku⁴¹.

■ 37 Zob. S. Ciszewski, *Lud rolno-górnicy z okolic Sławkowa w powiecie olkuskim*, [w:] „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” 1886, t. 10, s. 187–336; S. Ciszewski, *Lud rolno-górnicy z okolic Sławkowa w powiecie olkuskim*, [w:] „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” 1887, t. 11, s. 1–129.

38 Zob. M. Federowski, *Lud z okolic Żarek, Siewierza i Pilicy. Jego zwyczaje, sposób życia, obrzędy, podania, gusła, zabobony, pieśni, zabawy, przysłowia, zagadki i właściwości mowy*, t. 1–2, Warszawa 1888–1889.

39 J. Bobrowska, *Pieśni ludowe Zagłębia Dąbrowskiego*, „Zeszyty Naukowe” 1985, nr 23, s. 7.

40 J. Dygacz, *Bibliografia prac Adolfa Dygacza*, [w:] *Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność*, red. W. Nagengast, Katowice 2007, s. 58–63.

41 AMGPE, ZEAD, [b.sygn., b.s.].

A *siadajże na wóz*

a Agnieszka Kulaniś, nr. 1919, Niefontaniec, 1955

Kawłan z Oleśka 45, Kojcecki II 17, Pauli 52, Konwypa 47, Dejonner 46,
Deger 184, 186, Dłok II 27, 28, 60, VI 38, 40, 64, 90, X 259, XVII 175, 191, 125, XX 150,
174, 184, XXIII 156, XXVI 106, XXIV 177, XVI 17, 19, XI, VIII 93, XI, XII 272,
XII 195, XIV 174, 177, XV 121, XVII 33, Federowski 75, Jęger 87, 88, 134,
Kisła II 197, VII 137, VIII 498, IX 240, XIII 534, XVII 660, XVIII 167, Śmiełek 142, 143
Lud II 241, IX 211, XIV 387, MARE VI 237, VIII 78, IX 133, XI 159, XII 135-136
Delma 17, Świercowski 28, 30, 89, Stępnicki 338, Dypaux - Jęska 115, Kiej-
żoszek 92 str, Soliszki i Wybit II 143, Sadowicz 214, Tarawa 196-202 str,
Oleśka 49-50, Miki 319, 321, 322, Majelmak 136 str, Kania 10-11.

Ryc. 2. Fiszka pieśni A *siadajże na wóz*

Źródło: archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Zachowane fiszki ukazują olbrzymią pracę komparatystyczną, jaką wykonał A. Dygacz, wykazując świetną znajomość nie tylko polskich, ale i zagranicznych źródeł folklorystycznych. Jako badacz wypracowywał też własne koncepcje systematyki i klasyfikacji pieśni, wprowadzał usprawnienia terminologiczne, zwracając przy tym szczególną uwagę na charakter tekstu, metrykę, cechy tonalne, w tym skale muzyczne. W pieśniach z Zagłębia Dąbrowskiego, które zostały zanalizowane w jego rozprawie habilitacyjnej, dostrzegał różnorodność tematyczną i wielokrotnie podkreślał pierwszorzędą konieczność uporządkowania zebranego przez siebie materiału. Studium folklorystyczne *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim* jest przykładem takiej pracy. To jedna z ważniejszych monografii Dygacza, zawierająca przedmowę Juliana Krzyżanowskiego, doceniona przez uznanych folklorystów jako dojrzałe, przemyślane dzieło, w którym autor posługuje się w pełni ukształtowanym warsztatem badawczym. Praca wieńczy „długoletnie doświadczenia badawcze, żmudne poszukiwania terenowe, archiwalne i biblioteczne, własne przemyślenia, interpretacje i studia”⁴². Wypracowana typologia pieśni górniczo-hutniczych spisanych na obszarze Zagłębia pozwoliła na tematyczne uporządkowanie i podział na dziesięć kolejno opracowanych grup⁴³, które zdaniem A. Dygacza „folklor Zagłębia Dąbrowskiego zasila

■ 42 K. Turek, *Pieśni górnicze jako przedmiot refleksji naukowej Adolfa Dygacza*, [w:] *Adolf Dygacz...*, s. 15.

43 1. pieśni obrzędowe i zwyczajowe; 2. pieśni historyczne, społeczne i rewolucyjne; 3. pieśni o zawodzie; 4. pieśni pracy; 5. pieśni rodzinne; 6. pieśni towarzyskie; 7. pieśni zalotne i miłosne; 8. pieśni komiczne i satyryczne; 9. pieśni o muzykowaniu i tańcu; 10. tańce zawodowe.

cennymi, czasem zgoła unikalnymi materiałami⁴⁴. Wskazana tu rozprawa jest jednak jedyną pracą, w której badacz tak rzetelnie i szczegółowo opracował melodie zebrane na terenie Zagłębia Dąbrowskiego. Lektura tej folklorystycznej monografii dostarcza wielu informacji o stanie badań nad pieśnią w Zagłębiu Dąbrowskim. Tymczasem poza pieśniami górniczymi badacz ten pozostawił jeszcze ponad trzy tysiące zagłębiowskich pieśni, które nigdy, poza wyjątkami zawartymi w śpiewnikach i innych wymienionych wcześniej drobnych publikacjach, nie ujrzały światła dziennego.

Zagraniczne kontakty

Opisując dokonania Adolfa Dygacza w zakresie folkloru muzycznego Zagłębia Dąbrowskiego, wspomniano o fiszkach, w których badacz odniósł się do zagranicznych melodii ludowych. W tym miejscu warto podkreślić kontakty uczonego (oraz przywileje związane z możliwością wyjazdów w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej) z zagranicznymi folklorystami, szczególnie z państw należących do bloku wschodniego, których zrzeszało Międzynarodowe Centrum Badań nad Pieśnią Robotniczą. A. Dygacz był wówczas przedstawicielem Polski w tej organizacji, co umożliwiał mu współpracę z naukowcami, pochodzącymi z aż 12 państw⁴⁵. Pierwszy kongres inicjujący posiedzenia tej grupy odbył się w 1961 roku w Liblicach koło Pragi, a kolejne w 1965 roku w Valenje (dzisiejsza Słowenia) oraz w Budapeszcie. Cyklicznie organizowano je do 1968 roku⁴⁶. W tekście węgierskiej etnograf Tekli Dömötör, będącym sprawozdaniem z tego wydarzenia, znalazła się wzmianka o „fascynujących badaniach A. Dygacza, w których subtelnie przeanalizowano emocje i postawy polskich pracowników przemysłowych, odzwierciedlone w pieśniach⁴⁷”. Wiele przychylnych słów o polskim folklorze robotniczym rozpowszechnionym poza granicami naszego kraju przez Adolfa Dygacza odnaleźć można także w innych źródłach⁴⁸. W egzemplarzu *Ludowych pieśni górniczych Zagłębia Dąbrowskiego* zamieszczonym w bibliotece Akademii Muzycznej im. Franciszka Liszta w Budapeszcie znajduje się własnoręcznie napisana przez A. Dygacza w 1975 roku dedykacja dla węgierskiego teoretyka

■ 44 K. Turek, *Pieśni górnicze...*, s. 18.

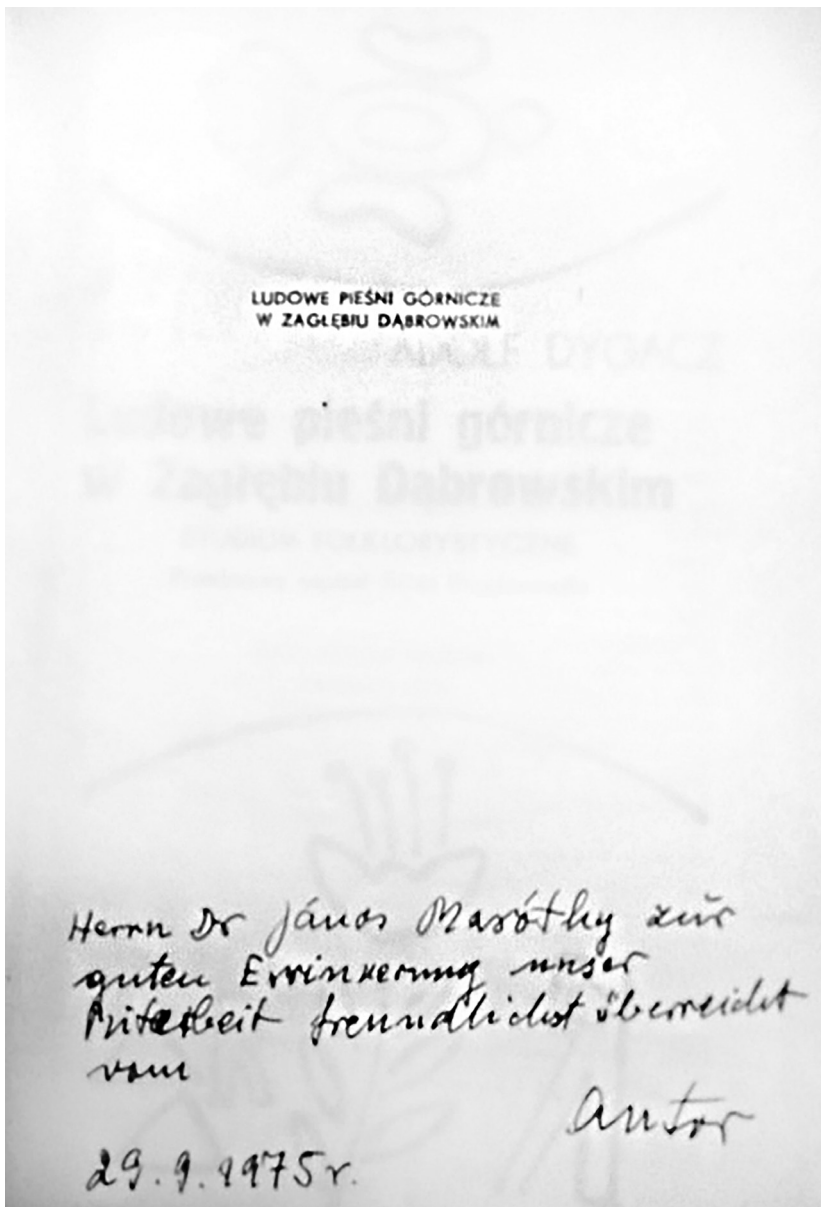
45 A. Magyar, *Néprajzi Társaság folyóirata* 1991, t. 2, nr 1-2, s. 190, [@:] [http://apps.arcanum.hu/app/ethnografia/view/Ethnografia_1991_102/?query=SZO%3D\(munk%C3%A1sdal\)&pg=194&layout=s](http://apps.arcanum.hu/app/ethnografia/view/Ethnografia_1991_102/?query=SZO%3D(munk%C3%A1sdal)&pg=194&layout=s), dostęp: 22.11.2020.

46 Ibidem, dostęp: 22.11.2020.

47 T. Dömötör, *Az első nemzetközi munkásdal-konferencia tanulságai*, „Muzsika” 1961, t. IV/6, s. 1-2.

48 Á. Koczogh, *Régi magyarok útjain. (Lengyelországi útirajz. IV.)*, „Alföld” 1956/4, t. 7/4, s. 95-105, 101.

muzyki Jánosa Maróthy. W pracy tej zwracają uwagę porównania folkloru muzycznego polskiej „braci robotniczej” do folkloru zapisanego przez Bélé Bartóka⁴⁹:



Ryc. 3. Dedykacja napisana przez Adolfa Dygacza, znajdująca się w węgierskim egzemplarzu *Ludowych pieśni górniczych w Zagłębiu Dąbrowskim*
Źródło: Biblioteka Akademii Muzycznej im. F. Liszta w Budapeszcie, Folk Music Department

Jak zdołałem na razie ustalić, zasięg migracyjny tej melodii [o pieśni *Górnicy, górnicy* – A.K.] jest szeroki. Na początku XX stulecia zapisał ją w Słowacji Béla Bartók z tekstem miłosnym. Jednakże wersja słowacka nie wykazuje ani jednej synkopy, podobnie więc jak odmiany śląskie zatraciła cechy krakowiakowe. Widać zatem, że w procesie integracji pieśni ludowe mogą wyzywać się lub nabywać przymioty charakterystyczne dla danego folkloru, nie mówiąc o jeszcze bardziej złożonych przekształceniach. W każdym razie również w folklorze górniczym należy zasygnalizować zjawisko migracji wątków poetyckich i melodycznych⁵⁰,

jak również odniesienia do folkloru morawskiego ze zbioru *Narodowych pieśni morawskich* Františka Bartoša:

W różnych odmianach notowałem ją [o kołysance *Lulajże mi, lulaj* – A.K.] na terenie Śląska, regionu kieleckiego, rzeszowskiego i krakowskiego, odnalazłem ją także w źródłach morawskich⁵¹

czy też Františka Sušila⁵².

Podsumowanie

W kontekście obecnych przemian i niepewnych losów zanikających już tradycji waga archiwum Adolfa Dygacza oraz projekty porządkujące i popularyzujące jego dorobek realizowane w Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” wydają się mieć fundamentalne znaczenie dla zachowania i utrwalania lokalnego dziedzictwa muzycznego. Jest bowiem oczywiste, że współczesne technologie pozwalają na lokowanie zasobów w bibliotekach cyfrowych, a dzięki indeksowaniu zbiorów umożliwiają niemal natychmiastowy dostęp do dowolnych fragmentów pieśni, szybkie i płynne porównania kolejnych wariantów zarówno pod względem melodycznym, jak i tekstowym, co było wcześniej niemalże nieosiągalne. Twórcy wystawy „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza” zrealizowali to przedsięwzięcie, wierząc, że będzie ono „cegiełką”, która „ożywi” digitalizacyjny projekt wśród lokalnej społeczności – i podkreślić trzeba, że tak się stało. Mówiąc o zbiorach muzycznych A. Dygacza (jak również o innych aktualnie digitalizowanych archiwach), możemy określić głównych odbiorców tego typu projektów. Korzystają z nich przede wszystkim naukowcy, muzykolodzy i antropolodzy, na-

■ 50 A. Dygacz, *Ludowe pieśni...*, s. 42.

51 Ibidem, s. 58–59.

52 Ibidem, s. 26.

uczyciele wzbogacający lekcje szkolne o dodatkowe treści etnomuzykologiczne, regionaliści i lokalni animatorzy ruchów folklorystycznych, prowadzący działania popularyzacyjne z zakresu dziedzictwa kulturowego (wiedzy o regionie). Zdigitalizowane nagrania A. Dygacza zainteresowały chociażby twórców sluchowiska muzyczno-dokumentalnego „Sprawa! 1905 – Zagłębie – Śląsk – 1921”⁵³ (2021) oraz autorów zagłębiowskich lekcji regionalnych w projekcie „Wyśpiewana tradycja. Zespoły śpiewacze Zagłębia Dąbrowskiego”⁵⁴ (2021).

Nie należy mieć – co oczywiste – optymistycznego założenia, że po archiwum Dygacza sięgają aktualnie tłumy zainteresowanych. To, czy spuścizna profesora wpłynęła lub dopiero wpłynie na wzrost samoświadomości Zagłębiaków bądź spopularyzuje dokonania hutników, zależy od wielu czynników. Skoro mieszkańcy zagłębiowskiej ziemi dotąd nie wykazywali większego zainteresowania dawnymi tradycjami⁵⁵, naiwnością byłoby zakładać, że w dobie rozbuchanego konsumpcjonizmu i dominacji mediów, wypierającej przejawy alternatywnych, nieludycznych kultur indygennych, pod wpływem „odkrytych” po latach muzycznych zasobów, które zobaczą na wystawie lub w internecie, sięgną nagle do swej lokalnej przeszłości.

■ 53 *Muzyczne sluchowisko w bezpłatnej linii tramwajowej*, [a:] <https://teatrzaglebia.pl/muzyczne-sluchowisko-w-bezplatnej-linii-tramwajowej/>, dostęp: 29.09.2021.

54 Strona projektu „Wyśpiewana tradycja. Zespoły śpiewacze Zagłębia Dąbrowskiego”, [a:] <http://zespolyspiewacze.pl>, dostęp: 29.09.2021.

55 O braku zainteresowania tradycjami w regionie Zagłębia Dąbrowskiego świadczą odpowiedzi udzielone w badaniach ankietowych przeprowadzonych przez Bogumiłę Barańską, w których zaledwie 30% mężczyzn i 15,8% kobiet wykazało zainteresowanie historią regionu zagłębiowskiego w dużym stopniu, a jego znajomość respondentki określali na poziomie dostatecznym. Ankietowani w dużej mierze uznali, że „Zagłębie raczej nie powinno podkreślać swojej odrębności wobec innych regionów” (50% ankietowanych mężczyzn, 42% ankietowanych kobiet) bądź „nie mieli na ten temat zdania” (30% ankietowanych mężczyzn, 37% ankietowanych kobiet). Pozytywny z perspektywy lokalnego dziedzictwa jest fakt, że 63% badanych kobiet oraz 70% ankietowanych mężczyzn potwierdziło istnienie gwary zagłębiowskiej, natomiast do najważniejszych cech kulturowych zakwalifikowali: kultywowanie tradycji i obyczajów, zamiłowanie do porządków, przywiązanie do rodziny, język oraz pracowitość. Równocześnie z przeprowadzonych badań wynika, że w Zagłębiu nie są znane potrawy regionalne, ankietowani nie byli też w stanie wymienić żadnych zwyczajów lokalnych (jedynie 11% respondentek twierdziło, że je zna) bądź nie byli pewni, czy są to tradycje zagłębiowskie. Jedynie 21% respondentek i 20% respondentów stwierdziło, że obyczaje Zagłębia są specyficzne dla regionu i niespotykane w innych obszarach Polski bądź są takie same jak w innych regionach kraju.

W przywoływanym badaniu ankietowym pojawiło się również pytanie o znajomość pieśni regionalnych. 89% kobiet i 90% mężczyzn nie potrafiło wskazać żadnych ludowych zwyczajów muzycznych charakterystycznych dla Zagłębia. Zob. B. Barańska, *Wiedza jako czynnik kształtujący świadomość regionalną*, [w:] *Mozaika kultur. Materiały IV Sesji Zagłębiowskiej. Sosnowiec, 1 grudnia 2005 roku*, red. P. Majerski, M. Kisiel, Sosnowiec 2006, s. 27–44.

Ciekawe materiały etnomuzykologiczne Adolfa Dygacza, zebrane przez niego pod wpływem zainteresowania kulturą górniczo-hutniczą, która wówczas miała więcej do „zapropionowania” badaczom terenowym niż dziś (przede wszystkim ze względów, o których wspomniałam), wciąż mają wiele niezbadanych „białych plam”. Jeszcze wiele tajemnic kryje instrumentarium hutnicze, dawne tańce zawodowe, a setki nagrań zagłębiowskich mogą ukazać nowe perspektywy badań muzykologicznych poruszających kontekst tożsamości tejże społeczności. Tekst ten, podobnie jak wystawa „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza”, jest więc inspiracją do dalszych poszukiwań naukowych, o których być może usłyszymy za kilka lat, gdyż miejscowe instytucje kultury, a szczególnie Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, dokładają wszelkich starań, aby pamiątki profesora A. Dygacza nie zagięły – ani w archiwalnej, ani w cyfrowej przestrzeni.

Summary

Adolf Dygacz's Pioneering Research Directions Selected Aspects

Projects popularizing the achievements of Professor Adolf Dygacz, carried out on the occasion of the digitization of the archives of the ethnomusicologist at the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów”, seem to be of fundamental importance for the maintenance and preservation of the local musical heritage in the era of current changes and uncertain fate of vanishing traditions. One of such undertakings was the temporary biographical and musical exhibition „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza” (Eng. “Life as a Song. From the Portfolio of Professor Adolf Dygacz”). Interesting ethnomusicological materials by Adolf Dygacz, pioneering at the time, collected by him under the influence of his interest in the mining and metallurgical culture, still have many unexplored elements. This text highlights some of them – those that are not emphasized too often when Adolf Dygacz output is being discussed. And they are certainly worth attention and further research.

Keywords: ethnomusicology, Adolf Dygacz, musical folklore, folklore of professional groups, folk songs

Dusza z ciała wyleciała – inspiracja XV-wieczną pieśnią wykorzystaną w utworze *Lament* Wojciecha Kilara

Angelika Szepiszczak
Muzeum Historii Katowic

Angelika Szepiszczak
Dusza z ciała wyleciała – inspiracja XV-wieczną pieśnią wykorzystaną w utworze *Lament* Wojciecha Kilara

Tematyka śmierci i rozważania dotyczące późniejszego losu duszy zajmują ludzką myśl od tysiącleci. Na przestrzeni wieków wspomniane zagadnienia wielokrotnie stawały się inspiracją do stworzenia utworów literackich, muzycznych oraz plastycznych w sztuce różnych kultur. Jednym z pierwszych nasuwających się skojarzeń będzie zapewne egipska księga umarłych, a także wszelkie utwory skierowane do zmarłych (zaklęcia służące do wywoływania dusz, antologie tanatologiczne, przewodniki dla zmarłych pisane lub malowane na ścianach grobowców)¹. W ikonografii (także polskiej) znajdziemy wiele przedstawień wątku śmierci, między innymi „tańce śmierci”². Przykładami literackimi mogą zaś być czeskie pieśni *O rozdjeleni dusze z tjelem* i *Zpijway splaczem prze žalostnje*³ oraz husycki dialog polemiczno-moralizatorski *Rozmlouvani* oparty na łacińskim tekście *Colloquium inter mortem et magistrum Polycarpum*⁴. Liczne nieszczęścia – głód, zarazy, wojny, dotykające ludzkość żyjącą w epoce średniowiecza – uświadamiały ludziom, że życie jest kruche,

■ 1 W. Bator, *Religia starożytnego Egiptu. Perspektywa religioznawcza*, Kraków 2012, s. 140.

2 K. Wyka, „*Dusza z ciała wyleciała*”, [w:] *Wędrując po tematach*, t. 2: *Puścizna*, Kraków 1971, s. 24.

3 J. Woronczak, „*Skarga umierającego*”. *Najstarsze przekazy i obce wzory*, „Pamiętnik Literacki” 1950, nr 39, s. 163–164.

4 *Ibidem*, s. 165–166.

a dobra i przyjemności ziemskie nietrwałe. Tematyka śmierci i jej literackie przedstawienia pełniły funkcje moralizujące. W tym czasie powstały w Polsce na przykład *De morte prologus* i *Skarga umierającego*⁵.

Dusza z ciała wyleciała to pieśń zachowana w zapisie XV-wiecznego dzieła wierszowanego pt. *Skarga umierającego*⁶. Pochodzenie obu wymienionych utworów było różnie interpretowane. Aleksander Brückner wskazuje, że *Skarga*... jest dziełem wzorowanym na pieśniach łacińskich⁷. Stanisław Dobrzycki uważa zaś, że *Dusza z ciała wyleciała* jest przekładem czeskiej pieśni *O rozdzieleni dusze z tjelem*, ponieważ oba te utwory charakteryzuje ten sam układ formalny i podobieństwo treści. Jednocześnie Dobrzycki twierdzi, że pieśń *Dusza z ciała wyleciała* była odrębnym utworem, dodanym do *Skargi umierającego* w późniejszym czasie przez wzgląd na podobieństwo formy⁸. Zachowana w ten sposób wersja weszła do kanonu literatury polskiej. Stanisław Kossowski również zwraca uwagę na nawiązania dzieła do czeskiej literatury, uważa jednak, że *Skarga*... nie jest przekładem, tylko wynikiem naśladowania czeskiego pierwowzoru⁹. W artykule „*Skarga umierającego*”. *Najstarsze przekazy i obce wzory* z kolei Jerzy Woronczak stwierdza, że pieśń *Dusza z ciała wyleciała*, pojawiająca się w ludowej tradycji Polski i Moraw, jest „pierwszym może, choć niedokładnym zapisem pieśni ludowej”¹⁰. Teresa Michałowska w tekście „*Dusza z ciała wyleciała*”. *Próba interpretacji* analizuje manuskrypt *Skargi umierającego*¹¹. Jego wrocławski zapis nawiązuje do pieśni zwrotkowej zawartej w nieistniejącym już zapisie płockim, który z kolei był spolszczeniem czeskiego utworu. Warto w tym miejscu wspomnieć, że pod koniec XX wieku Wiesław Wydra odnalazł jeszcze jedną kopię utworu – w rękopisie nr 20/R Biblioteki Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie¹². Kopistą, który zapisał *Skargę umierającego* (rękopis wrocławski) w formie dialogowanej, był nieznaną duchowny związany z katedrą wrocławską. Pochodził on prawdopodobnie z pogranicza śląsko-morawskiego, na co wskazują zawarte w tekście dialektyczne naleciałości¹³. Jerzy Woronczak przypuszczał, że był nim Jan Rodzina, penitencjarz i kaznodzieja

■ 5 Ibidem, s. 151.

6 T. Michałowska, „*Dusza z ciała wyleciała*”. *Próba interpretacji*, „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 80/2, s. 3. Rękopis znajduje się w zbiorach Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu pod sygnaturą 2, k. 12–12v (niestety, ze względu na trwające prace modernizacyjne w bibliotece nie ma aktualnie możliwości jego zobaczenia).

7 J. Woronczak, „*Skarga umierającego*”..., s. 152.

8 Ibidem, s. 152.

9 Ibidem, s. 154.

10 Ibidem, s. 161.

11 T. Michałowska, „*Dusza z ciała wyleciała*”..., s. 3–26.

12 G. Trościński, „*Skarga umierającego*” w bernardyńskim rękopisie Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 4, s. 151.

13 T. Michałowska, „*Dusza z ciała wyleciała*”..., s. 14.

katedry wrocławskiej rodem z południa Górnego Śląsku, a dokładniej z diecezji ołomunieckiej¹⁴. Teresa Michałowska próbuje podważyć twierdzenia Woronczaka. Uważa, że ewentualny pierwowzór *Skargi...* (w tym pieśni *Dusza z ciała wyleciała*) jest nieznany. Autorka dopatruje się genezy dzieła w twórczości kościelnej: „Skryptor był z pewnością duchownym. Ułożenie scenariusza widowiska pogrzebowego przeznaczonego dla wiernych wiązało się w jakimś stopniu z jego powinnościami duszpasterskimi”¹⁵. Michałowska zaprzecza, żeby dzieło miało być pierwszym zapisem pieśni ludowej: „Geneza literacka utworu jest »uczona«”¹⁶. Jego forma wynika ze specyfiki twórczości kościelnej.

Pieśń *Dusza z ciała wyleciała* stanowiła końcowy fragment tego dialogowanego widowiska pogrzebowego, które częstokroć było wykonywane podczas pośmiertnych obrzędów. Na formę utworu scenicznego wskazują kwestie dialogowe zawarte w tekście oraz didaskalia, które zostały dodane przez skrybę¹⁷.

Tabela 1. Porównanie zapisów *Skargi umierającego* – zawierającego didaskalia i oczyszczonego

Tekst zawierający didaskalia	Tekst oczyszczony z didaskaliów
<p><i>Dusza z ciała wyleciała, Na zielone łące stała. Stawszym silno, barzo rzewno zapłakała. K nie przyszedł Święty Piotr a rzeknący: Czemu, duszo, rzewno płaczesz? Ona rzekła: Nie wola mi rzewno płakać, A ja nie wiem, kam się podzieć. Rzekł Święty Piotr je: Podzi, duszo moje miła! Powiedę cie do rejskiego, Do królestwe niebieskiego</i>¹⁸.</p>	<p><i>Dusza z ciała wyleciała, Na zielone łące stała. Stawszym silno, barzo rzewno zapłakała. Czemu, duszo, rzewno płaczesz? Nie wola mi rzewno płakać, A ja nie wiem, kam się podzieć. Podzi, duszo moje miła! Powiedę cie do rejskiego, Do królestwe niebieskiego</i>¹⁹.</p>

Zróżdo: T. Michałowska, „*Dusza z ciała wyleciała*”. *Próba interpretacji*, „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 80/2, s. 4–5

- 14 G. Trościński, „*Skarga umierającego*”..., s. 152.
- 15 T. Michałowska, „*Dusza z ciała wyleciała*”..., s. 25.
- 16 Ibidem, s. 25.
- 17 Ibidem, s. 5.
- 18 Ibidem, s. 4.
- 19 Ibidem, s. 5.

W wersji bez didaskaliów tekst pieśni składa się z trzech trzywersowych zwrotek, pisanych ośmioletkowncem. Wyjątek stanowi trzeci wers, w którym do pierwowzoru prawdopodobnie dodano słowa „silno, barzo”. Dzięki temu w trzecim wersie mamy aż trzynaście zgłosek. Prawdopodobnie skryba, przepisując tekst, chciał podkreślić intensywność żalu duszy²⁰. Tekst pisany ośmioletkowncem:

Dusza z ciała wyleciała,
Na zielone łące stała.
Stawszym rzewno zapłakała.
Czemu, duszo, rzewno płaczesz?
Nie wola mi rzewno płakać,
A ja nie wiem, kam się podzieć.
Podzi, duszo moje miła!
Powiedę cie do rejskiego,
Do królestwa niebieskiego²¹.

Omawiana pieśń opowiada o losie duszy, która udała się na zieloną łąkę, stanowiącą według Aleksandra Brücknera przestrzeń, gdzie znajdowały się po śmierci niektóre dusze²². Z wyobrażeń plemion słowiańskich wiemy, że to miejsce nie jest ulokowane „gdzieś w okolicy pośmiertnej”, ale „tutaj, na ziemi”²³. Zaś według *Wizji Drikthelma* to obszar będący blisko raj, w którym przebywają dusze ludzi sprawiedliwych, jednak nie tak doskonałych, aby od razu po śmierci dostąpić raju. Przestrzeń ta była pokryta kwiatami łąką²⁴. W *Dialogach św. Grzegorza* również pojawia się zielona łąka, przyozdobiona pięknie pachnącymi kwiatami. Według tej wizji znajdują się tam także ludzie ubrani w białe szaty oraz ich mieszkania, w których „się podziewają”²⁵. Po wyjściu z ciała dusza płacze żałością nad swoją nieznaną przyszłością. O powód płaczu pyta ją św. Piotr²⁶. Dusza wyjaśnia, że nie wie, co ze sobą począć. Św. Piotr proponuje, aby podążyła za nim do królestwa niebieskiego – nieba. Jest to moment, w którym dusza dostępuje wiecznego szczęścia. Prawdopodobnie pieśń *Dusza z ciała wyleciała* weszła do repertuaru ludowego dopiero w momencie spopularyzowania jej przez widowiska pogrzebowe²⁷.

■ 20 Ibidem, s. 4–5.

21 Ibidem, s. 5.

22 A. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, t. 1: *Kazania i pieśni: szkice literackie i obyczajowe*, Warszawa 1902, s. 225; K. Wyka, „*Dusza z ciała wyleciała*”..., s. 10.

23 Ibidem, s. 14.

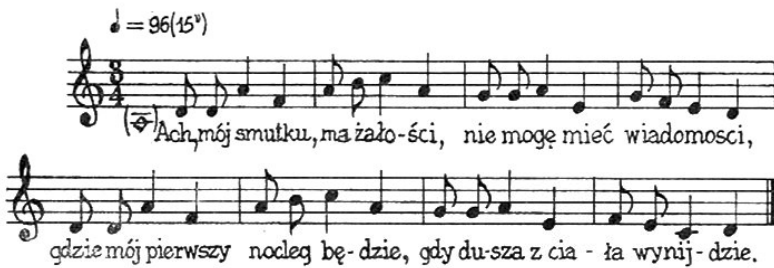
24 T. Michałowska, „*Dusza z ciała wyleciała*”..., s. 16.

25 Ibidem, s. 17.

26 Wg didaskaliów.

27 T. Michałowska, „*Dusza z ciała wyleciała*”..., s. 25.

Kolejnym przykładem wskazującym na czerpanie inspiracji z omawianej XV-wiecznej pieśni jest utwór *Ach, mój smutku*, który znaleźć można w folklorze górnośląskim. Zapisany w trakcie badań terenowych, został opublikowany przez Adolfa Dygacza w 1987 roku w zbiorze pt. *Pieśni ludowe miasta Katowic*²⁸. Utwór składa się z pięciu zwrotek i nawiązuje zarówno do fragmentów *Skargi umierającego* – w dwóch pierwszych, jak i do treści *Dusza z ciała wyleciała* – w trzech pozostałych. Tekst pieśni różni się od średniowiecznego utworu, nie ma w nim bowiem naleciałości morawskich²⁹. Praktyka ludowa dodała kilka zwrotów niewystępujących w tekście źródłowym: między innymi „moje ciało tak działało, że o duszę nic nie dbało” oraz kilka zmieniła – na przykład: dusza na zielonej łące nie „stanęła”, lecz „siadła”³⁰.



Ryc. 1. Zapis pieśni *Ach, mój smutku*

Źródło: A. Dygacz, *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja*, Katowice 1987, s. 87

Ludowe pieśni dotyczące losów duszy po śmierci, inspirowane utworem *Dusza z ciała wyleciała*, pojawiały się w XIX wieku także w innych regionach Polski, na przykład w powiatach krasnostawskim, lubelskim, kieleckim czy na Podlasiu³¹.

Analogiczne motywy odnaleźć można także w twórczości profesjonalnej. Jednym z wybitnych polskich kompozytorów klasycznej muzyki współczesnej, którzy podjęli temat losu duszy po śmierci człowieka, był Wojciech Kilar. *Lament* powstał w 2003 roku i jest zaliczany do narodowo-religijnego nurtu jego twórczości³². Inspiracją dla Kilara mogła stać się wersja wrocławska *Skargi umarłego* (na co wskazuje zapis autora w party-

■ 28 A. Dygacz, *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja*, Katowice 1987, s. 38.

29 T. Michałowska, „*Dusza z ciała wyleciała*”..., s. 1.

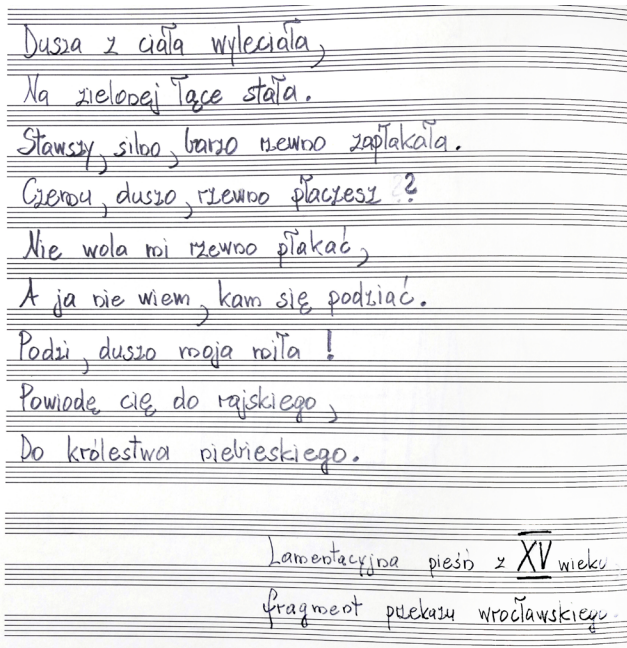
30 A. Dygacz, *Pieśni ludowe miasta Katowic*..., s. 38.

31 T. Michałowska, „*Dusza z ciała wyleciała*”..., s. 21.

32 E. Nidecka, *Twórczość religijna Wojciecha Kilara – kontemplacja i spełnienie*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 2015, nr 21/1(45), s. 162.

turze: „lamentacyjna pieśń z XV wieku, fragment przekazu wrocławskiego”)³³ lub – jak podają inne źródła – *Piosenka umarłego* autorstwa Juliana Tuwima³⁴. W utworze *Lament* kompozytor wykorzystał następujący tekst:

Dusza z ciała wyleciała,
Na zielonej łące stała.
Stawszy, silna, bardzo rzewno zapłakała.
Czemu, duszo, rzewno płaczesz?
Nie wola mi rzewno płakać,
A ja nie wiem, kam się podziąć.
Podzi, duszo moja miła!
Powiodę Cię do rajskiego,
Do królestwa niebieskiego³⁵.



Ryc. 2. Fragment rękopisu utworu *Lament* Wojciecha Kilara

Źródło: zbiory Muzeum Historii Katowic

Lament został skomponowany na chór mieszany *a cappella*, czyli bez towarzyszenia instrumentów. W jego przebiegu pojawia się od czterech do ośmiu głosów (sopran I, sopran II, alt I, alt II, tenor I, tenor II, bas I,

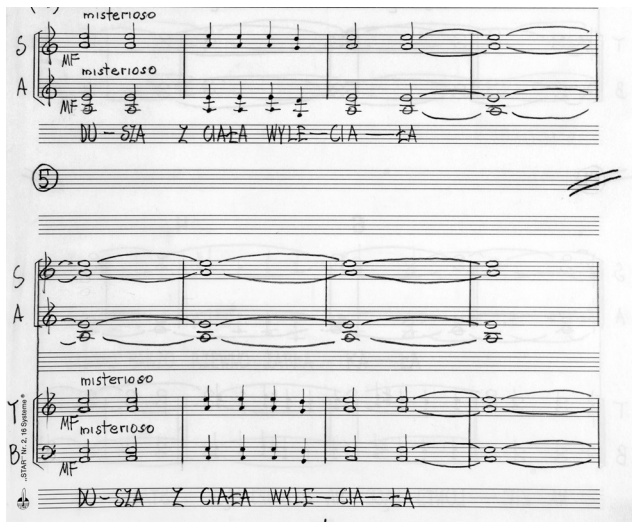
■ 33 Zbiory Muzeum Historii Katowic [dalej: MHK], W. Kilar, *Lament*, Katowice 2003 [rkps], s. 3, sygn. MHK/H/K/283.

34 *Lament na chór mieszany a cappella*, [@:] www.ninateka.pl/kolekcje/kilar/audio/lament-na-chor-mieszany-a-cappella, dostęp: 13.11.2020.

35 MHK, W. Kilar, *Lament...*, s. 2.

bas II). Utwór wyróżnia prostota, autor zrezygnował z charakterystycznych dla swojej twórczości sonorystycznych brzmień³⁶ na rzecz skromnych układow nawiązujących między innymi do tradycji chóralu gregoriańskiego³⁷ oraz zróżnicowanych środków harmonicznyc³⁸. Tekst pełni w *Lamencie* rolę pierwszoplanową, zaś warstwa muzyczna go eksponuje. Na początku utworu Wojciech Kilar wykorzystał temat ze środkowego chóralu swojej wcześniejszej kompozycji – *Choralvorspiel*³⁹.

Kompozytor wyróżnił w utworze trzy części składowe. Ogniwo pierwsze (takty 1–66) cechuje spokojny charakter, określony przez kompozytora *misterioso*, czyli tajemniczo. W tym fragmencie występują współbrzmienia kwart czystych, tercji i trytonów⁴⁰. Utwór rozpoczynają głosy żeńskie (soprany i alt), wprowadzając w czterogłosie część tematu słowami „dusza z ciała wyleciała”. Motyw powtarzają głosy męskie (tenory, basy), a towarzyszą im głosy żeńskie. Następnie soprany i alt wprowadzają drugą część tematu przy słowach „na zielonej łące stała” przy wtórze tenorów i basów, by później znów się zamienić. Taki dialog głosów trwa do taktu 34. W taktach 35–66 pojawia się podsumowanie powyższego fragmentu oraz tekst „dusza z ciała wyleciała, na zielonej łące stała”. Wykonuje go sześć brzmących jednocześnie głosów: sopran, alt, tenory (I i II) i basy (I i II).



Ryc. 3. Fragment rękopisu partytury utworu *Lament* Wojciecha Kilara, t. 1–8

Źródło: zbiory Muzeum Historii Katowic

■ 36 Podstawowym elementem struktury dzieła wykorzystującego technikę sonorystyczną jest jego wartość brzmieniowa.

37 E. Nidecka, *Twórczość religijna...*, s. 162.

38 L. Polony, *Kilar. Żywot i modlitwa*, Kraków 2005, s. 173.

39 Ibidem, s. 173.

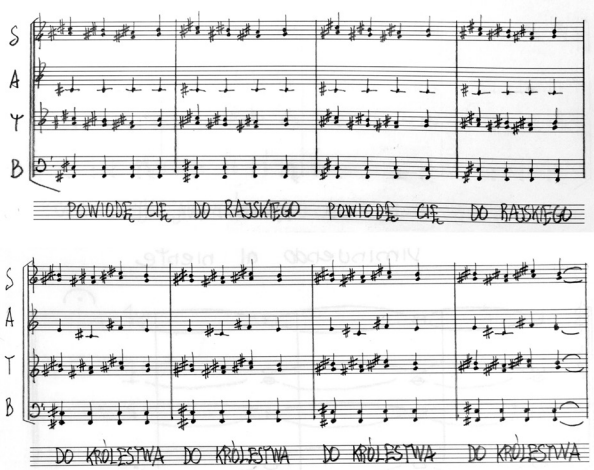
40 Ibidem, s. 173.

Drugą część *Lamentu* stanowią takty 67–95, które oznaczone są *piu lento*, co znaczy jeszcze wolniej (niż *misterioso*). Najpierw pojawia się krótki fragment polifoniczny (takty 67–79), w którym imitowany jest temat przeprowadzany kolejno w basie, tenorze, alcie oraz sopranie. W tekście pojawia się pytanie św. Piotra: „Czemu, duszo, rzewno płaczesz?”, a następnie – od taktu 80 – skarga duszy „Nie woła mi rzewno płakać, a ja nie wiem, kam się podziać”. Ośmiogłosową odpowiedź nacechowaną tajemniczością – *molto misterioso* – kończy pauza generalna.

The image shows a handwritten musical score for a vocal ensemble. It consists of five staves, labeled T (Tenor), B (Bass), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass) from top to bottom. The music is in a single system with a common time signature. The lyrics are in Polish and are written below the notes. The score includes measure numbers 71, 75, and 76, and rests for measures 3 and 4. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Ryc. 4–5. Fragmenty rękopisu partytury utworu *Lament* Wojciecha Kilara, t. 67–79
Źródło: zbiory Muzeum Historii Katowic

Ostatni fragment *Lamentu* (takty 96–129) ma radosny i jednocześnie spokojny charakter – *un poco meno misterioso e piu sereno*, co znaczy, że tajemniczość, kontemplacyjność ma zostać stopniowo zastąpiona pogodnością. Głosy męskie – tenory (I i II) oraz basy (I i II) – śpiewając w cztero-głosie, wprowadzają słowa „podzi, duszo moja miła”. Przy powtórzeniu wspomnianego motywu dołączają się pierwsze alty, w kolejnej repetycji drugie alty, następnie – analogicznie po sobie – soprany (I i II). Tekst zostaje powtórzony jeszcze trzy razy w każdym głosie. Warto zwrócić uwagę na zapisane przez kompozytora oznaczenia dynamiczne: fragment rozpoczyna się dynamiką *mezzo forte* (takt 96), po czym następuje stopniowa kulminacja (*poco a poco crescendo*) do rozwiązania *forte* (takt 119). Słowa św. Piotra „powiodę cię do rajskiego, do królestwa niebieskiego” są powtarzane kilkakrotnie w taktach 130–145 przez siedem głosów. W takcie 146 dołącza drugi alt i taki układ głosów poprowadzony jest do końca utworu. W taktach 174–181 następuje ostatnie powtórzenie przez wszystkie głosy słów „do królestwa niebieskiego”, co symbolizuje przejście duszy do raj.

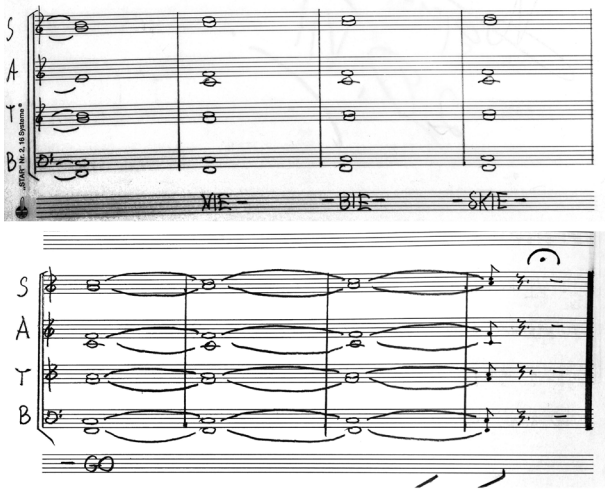


Ryc. 6. Fragment rękopisu partytury utworu *Lament* Wojciecha Kilara, t. 166–173
 Źródło: zbiory Muzeum Historii Katowic

Lament jest utworem wyjątkowym, przez Wojciecha Kilara uznawany był za jedną z najlepszych jego kompozycji⁴¹. Dzieło zostało zadedykowane Filharmonii Narodowej z okazji jubileuszu jej pięćdziesięciolecia. Pra-wykonanie odbyło się 7 listopada 2003 roku w Warszawie. Utwór wykonał chór Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Henryka Wojnarowskiego. W 2005 roku został wydany na płycie „Camerata Silesia” *Sings Kilar* Zespołu Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” pod dyrekcją

■ 41 *Lament na chór mieszany a cappella*, [@:] <http://wojciechkilar.pl/wokalne>, dostęp: 13.10.2020.

Anny Szostak. Rękopis partytury utworu *Lament* Wojciecha Kilara znajduje się w Muzeum Historii Katowic.



Ryc. 7. Fragment rękopisu partytury utworu *Lament* Wojciecha Kilara, t. 174–181
Źródło: zbiory Muzeum Historii Katowic

Summary

Soul Flew Out of the Body – Inspiration by the 15th Century Song Used in *Lament* by Wojciech Kilar

The subject of death and reflections on the subsequent fate of the human soul have repeatedly inspired the creation of literary, musical and artistic works over the centuries. This motif was also used in Polish musical folklore. An example can be the songs: the medieval song *Dusza z ciała wyleciała* (Eng. *Soul Flew Out of the Body*) and a song from the second half of the 20th century *Ach, mój smutku* (Eng. *Ah, my sorrow*).

One of the outstanding Polish composers of classical contemporary music who took up the subject of the fate of the soul after human death was Wojciech Kilar. *Lament* was written in 2003, in the last phase of the composer's work, widely known as the national-religious trend. The *Lament* was composed for a mixed a cappella choir. The composition is distinguished by simplicity, the author abandoned the sonoristic sounds characteristic of his work in favor of modest arrangements referring, among others, to the tradition of Gregorian chant.

Keywords: Wojciech Kilar, choral music, theme of the death

Paradny ubiór chłopski a kostium estradowy – formy rozbarskiego stroju ludowego w prezentacjach scenicznych zespołów regionalnych Górnego Śląska (studium przypadku)

Magdalena Tobała-Feliks

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Szkoła Doktorska

Muzeum Historii Katowic

ORCID: 0000-0002-5421-9484

Wprowadzenie

Kultywowanie elementów folkloru muzycznego odgrywa istotną rolę w zachowaniu dziedzictwa kulturowego danego regionu. Folklor będący zespołem tradycyjnych treści słownych, wokalnych, instrumentalnych¹, tanecznych oraz zachowań obrzędowo-teatralnych danej zbiorowości stanowi bowiem reprezentację ważnych wątków znaczeniowych i konotacyjnych. Składa się na niego zbiór zachowań praktycznych i symbolicznych oraz wytworów tożsamych z tymi zachowaniami. Z kolei świadome kultywowanie selektywnie wytypowanych elementów folkloru prezentowanych w formie scenicznej określamy mianem folkloryzmu². Pojęcie to obejmuje między innymi wszelkiego rodzaju przedsięwzięcia o charakterze taneczno-wokalnym podejmowa-

■ 1 Wg Bogusława Linette'a folklor muzyczny obejmuje zespół zjawisk muzycznych, wytworzonych w obrębie danej społeczności i przekazywanych z pokolenia na pokolenie, w tym świadomość muzyczną, styl muzyczny (skale muzyczne, typowe zwroty melodyczne, melizmatykę, właściwości dynamiczne i agogiczne, zasady wersyfikacji i prozodii), repertuar (melodie instrumentalne oraz teksty pieśni), a także manieri wykonawcze, zob. B. Linette, *Folklor muzyczny a folklorizm*, [w:] *Folklor w życiu współczesnym*, red. B. Linette, Poznań 1970, s. 30–38.

2 K. Kaczko, *Zespoły folklorystyczne i ich rola w utrzymaniu tradycji własnego regionu*, [w:] *Ludowe tradycje. Dziedzictwo kulturowe ludności rodzimej w granicach województwa śląskiego*, red. B. Bazieli, Katowice 2009, s. 239.

ne współcześnie przez wiele zespołów regionalnych³. Przekaz stworzony w trakcie ich występów wzmacnia nie tylko wybór i staranne przygotowanie repertuaru, ale także odpowiednio dobrany kostium sceniczny⁴, który zazwyczaj nawiązuje do stroju ludowego danego regionu.

Celem artykułu jest zbadanie, na ile wymogi sceniczno-choreograficzne stawiane przed tancerzami i wokalistami zespołów regionalnych wpływają na wygląd paradnego rozbarskiego stroju chłopskiego⁵ oraz w jakim stopniu względy ekonomiczne i estetyczne (w tym wizja artystyczna choreografa/kierownika zespołu) kształtują kostiumy sceniczne (powstałe na podstawie tego stroju). Interesujące wydaje się tu zarówno wskazanie źródeł ewentualnych modyfikacji, jak i określenie celu, który im przyświeca. Zakładam bowiem, że zmiany wyglądu poszczególnych części rozbarskiego stroju ludowego (dokonywane z inicjatywy osób kierujących zespołami) wpływają na jego percepcję, kształtując (w grupie widzów/odbiorców występów grup folklorystycznych) fałszywe wyobrażenie dotyczące jego oryginalnego wyglądu.

Ze względów metodologicznych w artykule skoncentruję się wyłącznie na Zespole Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny (dalej: zespół „Śląsk”), traktując go w kategorii interesującego poznawczo studium przypadku⁶. Badania pilotażowe, prowadzone przeze mnie w 2020 roku,

■ 3 Krystyna Kaczko wyróżnia zespoły śpiewacze (*a cappella*, występujące w towarzystwie instrumentów bądź odtwarzanej z taśmy ścieżki dźwiękowej), taneczne oraz grupy inscenizujące zwyczaje i obrzędy doroczne, zob. K. Kaczko, *Zespoły folklorystyczne i ich rola...*, s. 241.

4 Kostium, obok repertuaru i nazwy zespołu, jest najważniejszym czynnikiem decydującym o scenicznym wizerunku grupy. Anna Kurpiel podkreśla, że jest swoistym emblematem, stanowiąc równocześnie podstawę wielopoziomowej identyfikacji, zob. A. Kurpiel, *Strój na scenie. Funkcje stroju i jego znaczenie dla amatorskich zespołów ludowych*, [w:] *Współczesna problematyka badań nad strojami ludowymi*, red. A.W. Brzezińska, A. Paprot-Wielopolska, M. Tymochowicz, Wrocław 2018 [Atlas Polskich Strojów Ludowych, t. 48, zeszyt specjalny], s. 149–155.

5 Badania nad tym zagadnieniem prowadziłam od czerwca do listopada 2020 r. Początkowo spotykałam się z członkami zespołów ludowych (m.in. Zespołu Pieśni i Tańca Uniwersytetu Ekonomicznego „Silesianie”, Studenckiego Zespołu Pieśni i Tańca Uniwersytetu Śląskiego „Katowice”, Zespołu Ludowego „Podlasiarki” oraz Zespołu „Mikołowianki”) działających na terenie GOP-u (Katowic i miast ościennych), zazwyczaj w ich domach (sporadycznie w siedzibach zespołów), później też z przedstawicielami Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”, o czym dalej – zob. podrozdział *Sceniczne kreacje zespołu Śląsk...*

6 Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny (wcześniej: Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Śląsk”) jest drugim obok Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” zespołem folklorystycznym o charakterze ponadregionalnym. Zespół powołany z inicjatywy Stanisława Hadyny (kierownika artystycznego) oraz Elwiry Kamińskiej (choreografki) rozpoczął swą działalność 1 lipca 1953 r. Początkowo prezentował folklor śląski, w szczególności tańce i pieśni pochodzące z przemysłowej części Górnego Śląska, ziemi cieszyńskiej i Beskidów; z czasem w jego repertuarze

wykazały bowiem, że zespół „Śląsk” inspirowane wiele mniejszych zespołów pod względem wizualnym, stając się pewnego rodzaju wzorcem estetycznym⁷. Analizie poddam w szczególności kostium estradowy inspirowany kobiecym strojem rozbarskim, uznawanym za najbardziej kanoniczny na znacznym obszarze Górnego Śląska (stąd najczęściej poddawany rekonstrukcjom). Omawiany strój kobiecy ze względu na różnorodność i bogactwo elementów składających się na pełną stylizację daje większe możliwości modyfikacji aniżeli jego męski odpowiednik⁸. Zaznaczę, iż strój ten pierwotnie spotykano w terenie w kilku odmianach, z których każdą charakteryzowały określone elementy ubioru: *do wierzchnia*⁹, *do jakli*¹⁰, *do*

pojawiały się także utwory z innych regionów. Obecnie to również opery, oratoria oraz muzyka sakralna. Zob. szerzej: J. Myrcik, *Pół wieku Śląska. Zarys monograficzny Zespołu Pieśni i Tańca Śląsk*, Koszęcin 2004.

7 Świadczą o tym wypowiedzi respondentów: *Galandy mamy á la Śląsk* (M, ur. w 1991 r., członek zespołu regionalnego); *Robimy jak Śląsk, podpatrujemy ich stroje i szukamy czegoś, co możemy wykorzystać u siebie* (K, ur. w 1982 r., członkini zespołu regionalnego).

8 Męski kostium wizualnie nie odbiega znacząco od oryginalnego stroju rozbarskiego. Spodnie wzorowane na *jeleniokach* szyte są jednak z żółtego sukna, a nie, jak miało to miejsce pierwotnie, z jeleniej skóry, zapinane są z boku – w oryginale natomiast zapinano je na środku oszewki (zob. B. Bazieli, *Strój rozbarski*, Wrocław 2002 [Atlas Polskich Strojów Ludowych, cz. 3, Śląsk, z. 5], s. 51). Początkowo tradycyjny haft mereżkowy obecny w koszulach zastąpiono czerwono-niebieskim haftem przetykanym. W przypadku *brucleka* oraz *kamzoli* kwestia finansowa zaważyła na wyglądzie guzików. Nie rozważano możliwości odwzorowania oryginałów, na których sztancowano sceny prezentujące prace polowe. Pierwotnie guziki te zdobił wizerunek orła charakterystycznego dla stroju cieszyńskiego, nawiązując do guzików obecnych w mundurze Franciszka Józefa. Z czasem jednak zdecydowano się na zastosowanie gładkich srebrnych guzików – wcześniejsze często się gubiły i trudno je było stale uzupełniać. *Kamzole* (nazywane przez członków zespołu „Śląsk” – *westy*) początkowo zapinano zgodnie z kanonem, obecnie się tego nie robi (sądzi się, że ich zapinanie niekorzystnie wpływa na wygląd noszącej je osoby). W związku z tym planuje się szycie nowych, odpowiednio skrojonych i dopasowanych *west*, które znów będą zapinane (M, ur. w 1973 r., kierownik artystyczny zespołu „Śląsk”).

9 Najbardziej charakterystycznym elementem tego typu stroju jest *wierzcheń*, czyli samodzielny, dopasowany w talii stanik/gorset w kolorze czerwonym, czarnym lub granatowym (rzadziej wiśniowym). Jego niezbyt głęboki dekolot zdobiła zaprasowana w fałdki żakardowa wstążka. Dodatkową ozdobę tworzyły małe, zazwyczaj złoczone guziki oraz szamerunki i chwościki wykonane z nici w odpowiednio dobranym kolorze. Tylna część *wierzchnia* składa się z kilku symetrycznie przyciętych części, które niezszyte dołem tworzyły *kantyczki/kaletki* (zob. B. Bazieli, *Strój rozbarski...*, s. 69–70). *Strój do wierzchnia* stanowi najbardziej rozpowszechnioną formę stroju rozbarskiego, często powielaną i modyfikowaną przez liczne zespoły ludowe/regionalne oraz grupy folklorystyczne.

10 *Jakla* to luźna katanka z długim rękawem stanowiąca okrycie wierzchnie, występuje w wielu odmianach (zależnie od swojego przeznaczenia), zob. B. Bazieli, *Strój rozbarski...*, s. 74–76.

*merynki*¹¹. Dla zespołów regionalnych występujących w stroju rozbarskim dobrym wyborem byłyby zapewne *merynka*, stanowiąca typową formę ubioru na zabawę (do tańca), jednak w większości przypadków popularna jest wśród nich wersja z *wierzchniem*¹². W zespole „Śląsk” dodatkowo obecne są również *jakle*¹³.

Narodziny kostiumu scenicznego

Strój ludowy stanowi zagadnienie niezwykle złożone i wielowątkowe. Wygląd paradnej odzieży chłopskiej w formie, jaką dziś identyfikujemy ze strojem regionalnym, kształtował się począwszy od 3. ćwierci XVIII stulecia do przełomu XIX i XX wieku. Nawet w tym okresie strój był podatny na różnorodne wpływy zewnętrzne. Moda miejska zdobywała wielu odbiorców na wsi, co systematycznie odbijało się w strukturze odświeżonych ubiorów chłopstwa¹⁴. Kwestia modyfikacji pojawiających się w stro-

■ 11 *Merynka/merinka* to wełniana (kaszirowa) chusta, przeważnie biała lub kremowa. W jej narożniku haftowano niekiedy wzory florystyczne (najczęściej motyw róży uzupełniony mniejszymi kwiatami i liśćmi), czasem też zadrukowywano ją w czerwono-różowe kwiaty (tu także dominowały róże). Obrzeża chusty zdobiła niewielka pleciona bordiura oraz frędzle wykonane z jedwabnych lacetowych nici. Składano ją po przekątnej, krzyżowano na piersiach i wiązano w tyle pod opadającym do talii narożnikiem, zob. B. Bazieli, *Strój rozbarski...*, s. 77).

12 Wspomniana *merynka* pojawia się jedynie w kostiumach Zespołu Pieśni i Tańca „Katowice”, określanych przez zespół jako Opole-Racibórz (łączą one charakterystyczne dla obu regionów elementy stroju ludowego).

13 Sporadycznie stosowana jest kombinacja *wierzchni* i *jakli*. Sama dostrzegam pozytywne strony takiego rozwiązania, choć zdaniem choreografów przemieszanie formy może wpływać niekorzystnie na finalny efekt wizualny prezentowanej grupy. Wprowadzana unifikacja formy, krytykowana przez etnologów i folklorystów jako niezgodna z historycznym wzorcem, przez samych członków zespołów oceniana jest pozytywnie (analiza badań własnych oraz literatury przedmiotu: *Pokazujemy bogactwo tych strojów, one muszą być efektowne, ale nie może być pstrokaczny, muszą ze sobą współgrać na scenie [...], lepiej wygląda, jak stroje są takie same albo bardzo podobne* (K, ur. w 1979 r., członkini zespołu regionalnego). Zob. też: H. Golla, *Dolnośląski strój ludowy. Tradycja w konfrontacji ze współczesnością*, [w:] *Stroje ludowe jako fenomen kulturowy*, red. A.W. Brzezińska, M. Tymochowicz, Wrocław 2013 [Atlas Polskich Strojów Ludowych, t. 39, zeszyt specjalny], s. 103–110.

14 Zagadnienie to omówiono szerzej np. w licznych zeszytach Atlasu Polskich Strojów Ludowych. W odniesieniu do stroju rozbarskiego także: B. Bazieli, *Z bliska i z oddali. Stroje ludowe na Śląsku*, Katowice 2017. Mamy jednak często do czynienia ze zmodyfikowaną formą stroju ludowego, wytworzoną głównie przez opisujących. Już ludoznawcy pomijali część pozakanonicznych elementów odświeżonego ubioru ludności wiejskiej, gdyż nie mieściły się one w przyjętych schematach wyobrażeń o kroju, zdobnictwie czy fasonie, zob. wypowiedź E. Rosal: *Nowy strój ludowy – 8. odc podcastu Wszyscy jesteśmy ze wsi*, podcast historyczno-etnologiczny Stowarzyszenia Folkowisko organizowany w ramach projektu „Patriotyzm jutra”, [a:] www.youtube.com/watch?v=-9XW_X0WLFM, dostęp: 17.09.2021.

ju ludowym wydaje się dość istotna, łągodzi bowiem zbyt ortodoksyjne (ściśle związane z kanonem) podejście do tej formy ubioru. Niemniej jednak wydaje się, że zmiany powinny być uzasadnione, w przeciwnym razie finalną wersję kostiumu trudno uznać za nośnik tradycyjnych wartości, a tym samym traci ona swój autoteliczny sens.

Piotr Bogatyriew w *Semiotyce kultury ludowej* nadmienia, że strój ludowy należy postrzegać jednocześnie jako rzecz i znak¹⁵. W taki sposób był on zresztą widziany przez dawnych mieszkańców wsi¹⁶. W podobnym tonie wypowiadają się też inni badacze¹⁷, w tym Ryszard Kantor. Ten ostatni widzi w stroju ludowym rekwizyt ludzkich zachowań¹⁸. Możemy przyjąć zatem, iż ta forma ubioru stanowiła złożony *link*¹⁹ między prywatnością ciała a publicznym znaczeniem będącym wyrazem pewnego kodu znaczeniowego. Ludoznawcy i etnografowie w paradnej wersji stroju ludowego widzieli głównie estetyczny przejaw kreowania lokalnych tożsamości, wykluczając przy tym indywidualne preferencje jego nosicieli. Dopiero w okresie PRL-u funkcje stroju regionalnego uległy przeobrażeniom, pociągającym za sobą zmiany w jego wyglądzie (znaczne uproszczenie formy, unifikacje oraz określanie stroju krakowskiego narodowym, co wpływało na degradację lokalnych tradycji)²⁰. Niemniej jednak od najdawniejszych czasów odzienie (szczególnie strój ludowy) pełniło rolę semiologiczną. Ten specyficzny typ ubrania wypełniał przestrzeń w pozawerbalnej ko-

■ 15 P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa 1979, s. 222–225.

16 Dla mieszkańca wsi (nosiciela) strój jasno przekazywał konkretne treści, które jednak nie zawsze były czytelne dla innych. Odmiennie postrzegali go urzędnicy miejscy czy przedstawiciele elit intelektualnych.

17 Zdaniem Edmunda Husserla (E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii*, Warszawa 1975) czy Rolanda Barthesa (R. Barthes, *Mit i znak*, Warszawa 1970) każdy wytwór kulturowy legitymizujący się określonym znaczeniem jest znakiem. Dla niektórych badaczy strój może stać się znakiem, jeżeli ma charakter konwencjonalny (możemy analizować go w kontekście kulturowym); należy zatem dbać o jego funkcję znaczącą, aby nie stracił swej nadrzędnej wartości.

18 R. Kantor, *Symboliczna funkcja stroju w społecznościach wiejskich w drugiej połowie XIX wieku i w wieku XX. (Na podstawie materiałów z terenu Polski)*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie” 1979, nr 8, s. 12–13.

19 Współcześnie słowo *link* oznacza głównie element dokumentu elektronicznego łączący jego fragmenty lub odsyłający do innego dokumentu, zob. *Link*, [[:] <https://sjp.pwn.pl/szukaj/link.html>, dostęp: 17.09.2021). Pojęcie to pojawia się jednak od dawna u badaczy zajmujących się semiotyką ubioru (tu także w kontekście swoistego łącznika, niezwiązanego z przestrzenią internetu), zob. N. Felshin, *Clothing a Subject*, „Art. Journal” 1995, vol. 54(1), p. 20–28; również współcześnie, np. *Nowy strój ludowy...*, dostęp: 17.09.2021.

20 Nadrzędnym celem było wtedy ukazanie ogólnie rozumianej lokalności stroju ludowego; samo pochodzenie stroju z danego regionu było drugorzędne, zob. A. Radziszewska-Pąkowska, *Strój krakowski, jako strój narodowy*, „Etnografia Polska” 1988, nr 23(2), s. 39–65.

munikacji społecznej, stanowiąc szczególną formę świadomego i podświadomego przekazu²¹.

Niekiedy ubiór staje się kostiumem – ma to miejsce szczególnie wtedy, gdy człowiek zaczyna wchodzić czasowo w określoną rolę. Ubranie służy wówczas przedstawieniu złudzenia pewnej kreowanej rzeczywistości. Umiejscawia zatem noszącego go człowieka w przestrzeni społecznej poprzez wysyłanie identyfikującego komunikatu odczytywanego za pomocą określonego kodu²². To właśnie w wyniku ciągłości tego procesu tradycyjnie rozumiany strój ludowy całkowicie zmienił swoje znaczenie – jako kostium sceniczny stał się niezwykle znaczącym elementem festiwalu oraz przeglądów folklorystycznych. Kostium sceniczny/estradowy rozumiem tu jako stylizowany strój ludowy, a więc odzienie inspirowane historyczną formą paradnej odzieży chłopskiej; komplet wzorowany na tradycyjnym wyglądzie stroju regionalnego, systematycznie modyfikowany, zakładany przez aktora regionalnego zespołu ludowego²³. Strój-kostium kształtuje zatem nowe treści, tworząc za sprawą licznych modyfikacji niekonwencjonalne nawiązania do dobrze znanego, szablonowego kodu kultury²⁴. Szczególnie istotne są tu dwa wątki: oderwanie stroju ludowego od kontekstu regionalnego (samo pojęcie ludowy redefiniowało się współcześnie) oraz zmiany na poziomie znaczeniowym. Historycznie stanowił on wyznacznik statusu i umiejscawiał jednostkę w systemie stratyfikacji społecznej, współcześnie nastąpiła dekodyfikacja tradycyjnych znaczeń²⁵.

■ 21 Z. Żygalski, *Strój jako forma symboliczna*, [w:] *Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1994, s. 7–18.

22 K. Turska, *Ubiór jako znak*, „Lud” 1986, nr 70, s. 67–84.

23 Zob. T. Smolińska, *W kręgu badań nad tradycyjną odzieżą ludową w Polsce*, „Notatnik Skansenowski. Rocznik Muzeum Wsi Opolskiej” 2015, nr 5, s. 9–16.

24 Zob. B. Hołub, *Znakowy charakter kobiecych nakryć głowy*, [w:] *Stroje ludowe, jako fenomen kulturowy...*, s. 25–35.

25 Pomyłki popełniają zarówno osoby odtwarzające kostium, jak i te noszące jego poszczególne elementy. Badacze stroju rozbarskiego często krytykowali zakładanie przez starsze kobiety *galandy* lub nieprzysłanianie fartuchem *kalet wierchnia*. Brak poprawności merytorycznej wskazuje zresztą wielu badaczy (zob. np. M. Tymochowicz, *Siedem grzechów głównych popełnianych przy odtwarzaniu strojów ludowych*, [w:] *Tam na Podlasiu*, t. 5: *Codzienny i świąteczny ubiór ludności południowego Podlasia*, red. J. Adamowski, M. Wójcicka, Wola Osowińska 2014, s. 149). Do tytułowych siedmiu grzechów głównych autorka zalicza: nadmierne uproszczenia, wprowadzanie modyfikacji kroju, niewłaściwy dobór tkanin, błędne odtwarzanie haftów, wprowadzanie elementów nieobecnych pierwotnie w strukturze stroju, ujednoczenie oraz błędne dobieranie stroju w stosunku do wieku właściciela. Finalnie nieudane rekonstrukcje deprymują zarówno osobę zakładającą strój, jak i jego twórcę. Podobną opinię wyrażał również Tymoteusz Król zajmujący się strojem wilamowickim (T. Król, *Praca ciężka i nieopłacalna, czyli współcześni twórcy stroju wilamowickiego*, [w:] *Współczesna problematyka...*, s. 97).

W wyniku wielorakich przeobrażeń społeczno-kulturowych stroje-kostiumy otwierają nową przestrzeń analityczną w badaniach stroju ludowego. Etnolodzy nie tylko rejestrują, ale także interpretują zachodzące zjawiska. Diagnozowanie zmian oraz ich opis wymaga jednak właściwego namysłu metodologicznego, nie zaś oceny przez pryzmat zbliżenia, bądź nie, do oryginału. Stroje-kostiumy funkcjonują w innej warstwie znaczeniowej niż ich pierwowzory. Nawet wierne rekonstrukcje strojów ludowych powstające na bazie inwentarza muzealnego powinno się dziś analizować w innych kategoriach, niż ma to miejsce w odniesieniu do zdeponowanych w placówkach muzealnych oryginalnych części paradnej odzieży chłopskiej. Strój ludowy, stanowiący pierwotnie nośnik wielu symboli, po przeobrażeniu się w strój-kostium zamiast/obok dotychczas spełnianych funkcji (somatycznej, identyfikacyjnej, tożsamościowej, wierzeniowo-magicznej, semiotycznej oraz obrzędowej) pełni nową rolę wiodącą, ludyczno-autoteliczną, stanowiącą formę oprawy wypowiedzi scenicznej, przekazującej określone treści głównie za pośrednictwem ruchu (choreografii).

Sceniczne kreacje zespołu „Śląsk”. Kostium jako bardziej wymagające wcielenie oryginału²⁶ (analiza badań własnych)

Moim celem stało się spojrzenie na rozbarski strój ludowy przez pryzmat jego scenicznych modyfikacji dokonywanych przez zespół „Śląsk”. Istotne było pozyskanie do badań informatorów bezpośrednio związanych z górnośląskim folklorem taneczno-wokalnym. W tym celu skierowałam pismo do dyrekcji zespołu z prośbą o możliwość przeprowadzenia kwerendy mającej na celu zdiagnozowanie interesującego mnie zagadnienia. Niestety w związku z sytuacją pandemiczną (Covid-19) i wprowadzaniem kolejnych obostrzeń odwołano umówione w siedzibie zespołu spotkania, a kontakty z jego przedstawicielami ograniczyły się do rozmów telefonicznych, korespondencji e-mailowej oraz w kilku przypadkach rozmów online. Dalsze kontakty pozyskiwałam na zasadzie tzw. *kuli śniegowej*²⁷. Najwięcej informacji dostarczył kierownik artystyczny zespołu „Śląsk” –

■ 26 Jest to nawiązanie do słów kierownika artystycznego zespołu: *kostium potrzebuje więcej niż strój*. Dotyczy to zarówno ilości tkaniny wykorzystywanej do stworzenia stroju (zawsze ok. jeden bryt materiału więcej), jak i uwagi, jakiej wymaga samo przygotowanie projektu. Z jednej strony ma on nawiązywać do oryginału, a z drugiej – wykraczać poza uwarunkowania, jakie niósł z sobą tradycyjny strój ludowy. Dąży się zatem do uzyskania pewnej równowagi między strojem ludowym i wywodzącym się z niego, jednak pod względem semiotycznym zupełnie różnym, strojem estradowym.

27 Metoda kuli śnieżnej (ang. *snowball sampling*) – metoda nielosowego doboru próby polegająca na rekrutowaniu uczestników przez innych uczestników, zob. E. Babbie, *Podstawy badań społecznych*, Warszawa 2004, s. 203.

Jarosław Świątek, odpowiedzialny za finałny wygląd kostiumów scenicznych. Dotarłam również do materiału ikonograficznego zdeponowanego w Dziale Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Archiwizacji Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny. Fotografie dokumentujące zmiany wyglądu stroju-kostiumu na przestrzeni poszczególnych dekad znacznie wzbogaciły analizę badawczą (kilka z nich prezentuję w tekście).

Stroje zespołu „Śląsk” zmieniały formę w różnych okresach jego funkcjonowania. Zespół dysponuje własnym zapleczem krawieckim²⁸ oraz strojami historycznymi gromadzonymi między innymi przez byłego już dyrektora Jerzego Wójcika. Stroje te zakupiono w Dąbrówce Wielkiej (obecnie dzielnica Piekar Śląskich)²⁹ z myślą o stworzeniu swoistego wzornika służącego do szycia późniejszych ubiorów/kostiumów scenicznych.

W kontekście analizowanego tematu użycie słowa kostium jest szczególnie znaczące. Nazewnictwo stosowane w zespole „Śląsk” kieruje nas właśnie w stronę kostiumu scenicznego, co wpływa znacząco na ogląd całości zagadnienia. Mamy tu do czynienia z kostiumami, gdyż bazują one na elementach wcześniej już przetworzonych.

Pierwotna wizja ubioru scenicznego zaprojektowana przez Elwirę Kamińską i Stanisława Hadynę podlegała systematycznym zmianom, zależnym na przykład od zasobów, jakimi dysponował zespół³⁰. W latach 50. XX wieku kostium nawiązujący do stroju rozbarskiego, poza uproszczeniem związanym ze zmniejszeniem obfitości kształtu kobiecej sylwetki, był bardzo zbliżony do oryginału. Z biegiem czasu coraz mocniej redukowano tę tak pożądaną w tradycyjnej kulturze wsi objętość (kopiastość). W procesie kształtowania dzisiejszego wyglądu kostiumów pozbyto się *kielbaśnicy*³¹, zrezygnowano też z *watówki*³². Wpłynęło to na płynność ruchów tancerek, ale przede wszystkim odciażyło kostium, zwiększając komfort jego noszenia oraz ułatwiając podnoszenia. Pod koniec lat

■ 28 Mniejsze zespoły regionalne zlecają zwykle szycie strojów firmom zewnętrznym.

29 Stroje te wykorzystano np. w programie artystycznym *Idą powstańcy* – spektaklu muzyczno-tanecznym przygotowanym z okazji 100. rocznicy II powstania śląskiego, zob. *Zespół Pieśni i Tańca Śląsk: Idą Powstańcy*, [@]: www.facebook.com/telewizja.TVS/videos/zesp%C3%B3%C5%82-pie%C5%9Bni-i-ta%C5%84ca-%C5%9B1%C4%85sk-id%C4%85-powsta%C5%84cy/2744758702407036/, dostęp: 16.09.2021.

30 Kostiumy są co jakiś czas odświeżane; najczęściej wymienia się halki oraz *kabotki*. Wymiana poszczególnych elementów zazwyczaj wiąże się ze zmianą pierwotnego materiału. Zespół bazuje na materiałach dostępnych w Polsce, wiele rzeczy zamawia się również z Czech czy Słowacji (M, ur. w 1973 r., kierownik artystyczny zespołu „Śląsk”, informacje te potwierdzone są również w mniejszych zespołach).

31 *Kielbaśnica* to wałek materiału wiązane pod kiecką, poszerzający kobiecie biodra, zob. np. B. Bazieli, *Strój rozbarski...*, s. 66.

32 *Watówka* to watowana, pikowana *kiecka* spodnia, szyta zwyczajowo z czerwonego bądź bordowego inletu. Celem jej użycia było stworzenie wrażenia kopiastości sylwetki (kobieta miała wyglądać niczym kopka siana), zob. B. Bazieli, *Strój rozbarski...*, s. 66.

70. XX wieku stosowano koła (dziś jedynie w kostiumie mieszczan żywieckich). Budowanie odpowiedniej objętości *kiecki* znajduje odbicie w próbie kształtowania pewnego dostojństwa (ryc. 1), niestety zastosowane w tym celu koło nie sprawdziło się (zdaniem choreografa zespołu wyglądało zbyt sztucznie, nie oddając autentycznego charakteru stroju), stąd ostatecznie z niego zrezygnowano.



Ryc. 1. Budowanie objętości *kiecki* przez zastosowanie koła, lata 70. XX wieku
 Źródło: zasoby Działu Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Archiwizacji Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyńy

Dla zachowania wrażenia autentyczności stroju zdecydowanie lepsze (zdaniem osób odpowiedzialnych za kostiumy, ale także z perspektywy etnologa) było odtworzenie tej objętości za pomocą halek³³. Modyfikacje dotyczące *kiecek* nie odnosiły się jedynie do liczby zakładanych warstw. Tradycyjna *kiecka na lajbiku*³⁴ została bowiem zastąpiona spódnicą³⁵. Wynikało to z konieczności kilkukrotnego przebierania się w trakcie występów (zaznaczę, iż tancerka na przebranie się ma zwykle nie wię-

■ 33 Korzysta się wyłącznie z białych halek (jedynie ich obszycia nawiązują czasem do barwy *wierzchnia*). Ich zadaniem jest stworzenie wrażenia odpowiedniej (kopia-stej/obfitej) sylwetki, nie obciążając przy tym zbytnio kostiumu.

34 Spódnica z doszytym prostym stanikiem na grubych ramiączkach zapinana z przodu na guziki (opis własny na podstawie inwentarza muzealnego), zob. M. Rostworowska, *Śląski strój ludowy*, Wrocław 2001, s. 168–169.

35 Opolskie i pszczyńskie *olecki* oraz cieszyńskie *żywotki* stwarzają wrażenie jednolitej formy z *mazelonką*. W rzeczywistości są one mocowane do spódnicy za pomocą zatrząsków, co również ułatwia dopasowanie kostiumu do figury danej tancerki (K, ur. w 1990 r., tancerka).

cej niż 1–1,5 minuty). Eliminacja tego typu elementów wydaje się zatem uzasadniona. Mimo modyfikacji forma stroju wciąż zostaje zachowana, warunki sceniczne pozwalają jednak na wprowadzenie zmian w oryginalnej kolorystyce. W tradycyjnej wersji ta była dość zachowawcza, a za najbardziej dostojne i eleganckie uchodziły ciemne kolory (stąd *czorno jakła* oraz korespondująca z nią *kiecka* w stroju śląskiej panny młodej). Światło sceniczne pochłania jednak ciemne barwy, dlatego wyglądają one niekorzystnie w trakcie występów. Stąd pierwotnie czerwone, granatowe i czarne *wierzchnie* zastępowane były przez te bardziej kolorowe, tęczyowe (również w odcieniach pastelowych)³⁶. Używane przez zespół fartuchy szyte z jedwabnego adamaszku (tzw. chińskie) w większości pochodzą z lat 70. ubiegłego wieku. Zdobiące je kwiaty są malowane na podstawie *mustra* lub zadrukowane (to dosyć charakterystyczny druk, kompozycje kwiatowe są mocno powiększone, żeby były widoczne z daleka)³⁷.

Znamienny jest wpływ zespołu „Śląsk” na mniejsze zespoły amatorskie, które naśladują reprezentowaną przez niego stylistykę³⁸. Skalę tego zjawiska ukazuje chociażby decyzja Elwiry Kamińskiej (lata 70. XX wieku) o nieprzysyłaniu kaletek *wierzchnia* fartuchem (ryc. 2)³⁹, która pociągnęła za sobą lawinę powtórzeń również w mniejszych zespołach folklorystycznych.

Zmiana ta podyktowana była zapewne artystyczną wizją choreografki. Elwira Kamińska rzadko i niechętnie udzielała wywiadów, stąd nie są zna-

■ 36 Już w czasach E. Kamińskiej w układzie chóru obecna była tzw. tęcza, potem stopniowo uzupełniano ją aż do osiągnięcia tonalnego przejścia kolorów. Urozmaicona paleta barw wiąże się głównie z atrakcyjnością wizualną. Niekiedy dominuje jeden kolor (głównie w mniejszych, amatorskich regionalnych grupach folklorystycznych). Monochromatyczność kostiumów wiąże się często z prozaiczną potrzebą obniżenia kosztów zamawianych strojów, wynika zatem z ograniczonych możliwości finansowych grupy (analiza badań własnych).

37 Fartuchy zadrukowywano w latach 70. XX w. w jednej ze szkół artystycznych w Łodzi za pomocą gotowych folii, na które nanoszono wzór kwiatowy. W mniejszych zespołach fartuchy malowano niekiedy ręcznie (jeśli któryś z członków grupy miał zdolności manualne). Można było także zakupić fartuchy malowane akrylowymi farbami do tkanin (te malowane farbą olejną były trudne do przechowywania i transportu, a ich składanie mogło powodować uszkodzenia poszczególnych fragmentów malatury).

38 W wielu zespołach pojawia się *galanda* w wersji mocno inspirowanej „Śląskiem” (np. w Zespole Pieśni i Tańca Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach „Silesianie”, Studenckim Zespole Pieśni i Tańca Uniwersytetu Śląskiego „Katowice”, Zespole Pieśni i Tańca Uniwersytetu Jagiellońskiego „Słowianki”).

39 Współcześnie powrócono do tradycyjnej formy, jedynie cztery kaletki z tyłu pozostają wyciągnięte, co wiąże się z wizją Elwiry Kamińskiej dotyczącą ułożenia rąk w trojaku (tancerki trzymają ręce pod kaletkami). Dodam, że każda grupa strojów tożsama jest z grupą tańców, jakie się w nich prezentuje. W przypadku strojów rozbarskich jest to suita tańców śląskich (z trojakiem, ułanem), strój ten pojawia się także w przypadku tańców górniczych, m.in. kokotka, gołąbka (M, ur. w 1991 r., tancerz).



Ryc. 2. Artystki zespołu „Śląsk” w strojach-kostiumach rozbarskich – uwagę zwracają kaletki *wierzchnia* nieprzysłonięte fartuchem, lata 70. XX wieku
 Źródło: zasoby Działu Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Archiwizacji Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny

ne jej bezpośrednie motywacje. Wiadomo natomiast, iż w pewnym momencie zdecydowała się na stworzenie swego rodzaju hybrydy kostiumowej – stroju rozbarsko-mieszczkańsko-żywieckiego będącego fuzją dwóch różnych i jakże dalekich tradycji.

Zespół dysponuje również kostiumami określanymi jako górnośląskie. Składają się na nie *jakle* w różnych odcieniach niebieskiego (od błękitu do granatu). Są one mocno stylizowane, widocznie podkreślają talię – są dalekie od *mustra* tradycyjnie używanego w stroju rozbarskim. Dostrzegamy tu natomiast wyraźne konotacje ze strojem górali żywieckich. Tancerki baletu występują też w białych *jaklach* zdobionych na obrzeżach haftem płaskim lub krzyżykowym⁴⁰. Czarne *jakle* nigdy nie znalazły się w garderobie zespołu, choć planuje się wprowadzenie ich dla chóru⁴¹,

■ 40 Wprowadzono je w latach dwutysięcznych, w zdobnictwie nawiązują mocno do oryginału, ich kształt jest jednak zmieniony i świadomie odbiega od pierwotnej formy. Ten typ *jakli* noszono w trakcie oktawy Bożego Ciała oraz w letnie niedziele. Tancerkom w tej odsłonie stroju-kostiumu towarzyszą mężczyźni ubrani w mundury górnicze, nie zaś, jak w przypadku kobiet występujących w *wierzchnich*, w kostiumach nawiązujących do stroju ludowego.

41 *Jakle* te przy zachowaniu oryginalnego zdobienia gipiurą będą jednak wytaliowane.

razem z purpurkami⁴² oraz perkalowymi fartuchami⁴³. Byłoby to zatem nawiązanie do stroju rozbarskiego noszonego dawniej w rejonie Bytkowa (moje badania wykazały, że nie jest to świadome odwołanie). Inspiracje towarzyszące powstawaniu danego projektu bywają różne, nie zawsze czerpią ze stroju, który jest pierwowzorem kostiumu. W tej konkretnej kwestii inspiracją stały się dawne fotografie prezentujące kobiety z okolic Przemyśla. Strój z czarną *jakłą* (jeśli powstanie) będzie kolażem mody chłopskiej i pańskiej (miejskiej). Oczywiście jest, że wieś inspirowała się modą miasta, zwracam jednak uwagę, że pewne elementy charakterystyczne dla ubioru chłopskiego pozostawały niezmiennie.



Ryc. 3. Charakterystyczne gniazdzka podkreślające wysoko upięty kok

Źródło: zasoby Działu Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Archiwizacji Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny

■ 42 Tradycyjnie sposób wiązania purpurki uzależniony był od miejscowości, z jakiej pochodziła kobieta nosząca chustkę, ta jednak zwyczajowo zasłaniała jej włosy, zachodząc na czoło. W zamyśle projektowym kierownika artystycznego zespołu „Śląsk” sposób ich wiązania ulegnie zmianie – celowo odsłonięte czoło oraz fragment włosów mają w jego opinii wyglądać bardziej subtelnie i kobieco. Wykorzystanie czepców jest mocno ograniczone przez ich kształt. Koronkowa kanica będąca zwieńczeniem *budy* zamyka dźwięk, przez co ogranicza słyszalność. Poza tym zdaniem choreografów czepiec wygląda mniej twarzowo, jest to też mniej stabilna forma nakrycia głowy, a konieczność jego poprawiania mogłaby wpływać dekoncentrująco na tancerki (M, ur. w 1975 r., choreograf).

43 Prowadzone są już rozmowy z podwykonawcą, który miałby przygotować *piśnięte* fartuchy określane w zespole *modrakami* (M, ur. w 1973 r., kierownik artystyczny zespołu „Śląsk”).

Najbardziej widoczne przeobrażenia dotyczą kobiecego nakrycia głowy. W pierwszej fazie działalności zespołu uwagę przykuwał niewielki wianek na czubku głowy (ryc. 3), za sprawą swej formy i rozmiaru nawiązujący do wianki ślubne zakładane do stroju rejonu opolskiego tudzież rybnickiego (z zaznaczeniem, iż te wykonano z mirtu). Materiał, z jakiego powstały owe wianuszki, kieruje nas jednak w stronę tradycyjnego rozwiązania – *galandy*. Wianuszek ze sztucznych kwiatów, koralików i świecidełek nie tylko do niej nawiązuje, ale też stanowi jeden z jej elementów. Tradycyjna *galanda* to drucziana konstrukcja oplataną wokół głowy w formie wieńca, ale też zakładany pod nią *urbinek* delikatnie wystający spod *harazionki* oraz tzw. *wionuszek* zdobiony *żdżadelkami* mocowanymi za pomocą *harnadli*. To właśnie reminiscencje *wionuszka* (gniazdka) odnajdujemy w materiałach archiwalnych „Śląska”. Nie wiemy jednak, czy rozwiązanie to uznano za atrakcyjniejsze, czy też było ono po prostu tańsze. Po powrocie do zespołu S. Hadyny (lata 90. XX wieku) powróciły także wianki w pełnej odsłonie. Współcześnie sceniczne *galandy* nie mają formy wianka; mają aksamitne denko z ozdobą wykonaną z koralików, nawiązującą do wspomnianego już gniazdka. Trwają starania, żeby były to gniazdka ozdobione małymi lusterkami (obecnymi w oryginale *żdżadelkami*) nakierowanymi na publiczność, aby w trakcie występów puszczać tzw. *zajączki do widza*. Strój rozbarski, pod względem interakcji z widownią, jest uważany za „martwy” (jest dość matowy, nie ma elementów błyszczących, mogących odbijać światło), stąd w analizowanym kostiumie scenicznym znaczącą rolę przypisano kolorom.

Na przestrzeni dekad różne bywały także korale – aktualnie są to trzy długie sznury masywnych koralów nawleczonych w szyku malejącym (co dobrze wygląda z daleka). Stanowią one odwołanie do tradycji stroju krakowskiego, z którego *notabene* świadomie zostały zaczerpnięte⁴⁴. Nigdy nie udało się bowiem kupić biżuterii z małych, beczułkowatych paciorków rozbarskich (wysokie koszty). Zmieniało się też podejście do kwestii wykończeniowych poszczególnych elementów stroju. Na przykład krezy *kabotka* wykonane z haftowanego tiulu okazały się niepraktyczne. Mocno wykrochmalona koronka tego typu kruszyła się, w związku z czym tiul zastąpiono maszynowym wykończeniem (tzw. haftem richelieu). Pierwotnie *kabotki* zdobiła koronka klockowa, została ona jednak stopniowo wyparta właśnie przez tego rodzaju fabryczne zdobienia.

■ 44 Korale ściśle przylegały do szyi, a liczba zakładanych sznurów zwyczajowo była nieparzysta. Zdobiał je zwykle patfongowy krzyżyk, czasem medalik bądź wisior w kształcie serduszka (zależnie od możliwości finansowych właścicielki).

Podsumowanie

Reasumując, warto ponownie odnieść się do kluczowych założeń niniejszego artykułu. Celem rozważań była analiza wpływu czynników sceniczno-choreograficznych na finalny wygląd kostiumów zakładanych przez członków zespołu „Śląsk” oraz prześledzenie, w jakim stopniu czynniki pośrednie (w tym ekonomiczne i estetyczne) kształtują wygląd ubiorów scenicznych. Moje rozważania wskazały, iż finalna stylizacja członków zespołu ludowego stanowi wynik aksjologicznego dialogu determinowanego wyborem między konkurencyjnymi wartościami: autentycznością historycznego wzorca a wizualno-sceniczną atrakcyjnością jego kopii. Na tym tle strój-kostium postrzegać należy jako pełnoprawne narzędzie autokreacji członków zespołu⁴⁵. Możemy spierać się o zasadność powstawania tego typu kreacji, bowiem osoba niezająca bliżej problematyki strojów ludowych nie dostrzeże odstępstwa od historycznego wzorca, uznając je za rzetelną interpretację oryginału. Tymczasem mamy do czynienia z dalece modyfikującą je reinterpretacją, która w kontekście wymogów sceniczno-choreograficznych broni się za sprawą akceptacji pewnej konwencji. W przypadku kostiumów scenicznych prym wiedzie replikowanie oswojonego folkloru powielanego według dobrze znanych wzorców. Wygląd stroju-kostiumu jest zatem wypadkową wizji choreografa, umiejętności krawcowej oraz wiedzy etnograficznej (ta ostatnia odgrywa raczej najmniejszą rolę). Jak podkreśla Jarosław Świątek, komponowanie kostiumu to kwestia estetyki, mówiąc kolokwialnie, trzeba „go czuć na scenie”, wiedzieć, co należy podkreślić, czasem delikatnie przestylizować. Zapewne Elwira Kamińska również kierowała się zmysłem estetycznym pozwalającym jej wyobrazić sobie/ocenić wygląd stroju w ruchu/w przestrzeni. Scena ma tu kluczowe znaczenie, gdyż to ona generuje potrzebę posiadania kostiumu⁴⁶.

■ 45 Osoby wstępujące do danego zespołu mają świadomość, jakie regiony będą reprezentować na scenie (w przypadku zespołu „Śląsk” mam na myśli region wiodący), można zatem założyć, że w jakimś stopniu utożsamiają się z danym obszarem. Dobitniej zauważalne jest to w małych zespołach.

46 Scena jest miejscem zintensyfikowanego dialogu między zespołem a widzem, równocześnie pełniącym istotną rolę w nurcie wzajemnej relacji porównawczej, jaka ma miejsce między zespołami. Konfrontacja z konwencją festiwalowych realiów skutkuje dążeniem do pewnej poprawności merytorycznej, wymogi sędziów nie zawsze są jednak zgodne z preferencjami członków zespołów. W trakcie badań pojawiła się nawet nieco zaskakująca informacja, jakoby to członkowie jury przeglądów folklorystycznych przedkładali unifikację formy nad zachowaną autentyczność względem pierwowzoru. Z drugiej strony sędziowie zdają sobie sprawę z konieczności wprowadzania określonych zmian, np. z tego, że naturalne materiały wykorzystywane w oryginalnych strojach łatwo się gniotły, co jest niepożądane zwłaszcza w przypadku występów wyjazdowych (K, ur. w 1993 r., chórzystka; M, ur. w 1991 r., choreograf).

Jako etnolog zajmujący się strojem ludowym zdaję sobie sprawę, iż stroje występujące w charakterze kostiumu zakładanego podczas występów grup folklorystycznych muszą spełniać określone wymogi natury formalnej, chociażby w celu uzyskania pożądanego efektu scenicznego. Dlatego, mimo częstej krytyki ze strony innych badaczy, sądzę (za autorytetem Barbary Bazielich⁴⁷), że zmiany w strukturze, formie oraz fasonie stroju ludowego mają swe uzasadnienie, gdy mówimy o kostiumie scenicznym. O ile jednak w takim przypadku – inspiracji autentycznym przykładem paradnej odzieży chłopskiej – modyfikacje są dopuszczalne, o tyle – gdy mamy do czynienia z grupami folklorystycznymi utrzymującymi, że prezentują się w ubiorach ludowych – przychyłam się do przedkładania poprawności merytorycznej ponad uwarunkowania sceniczne⁴⁸. Wewnątrz tych grup powinna dokonać się reinterpretacja podejścia do tematu reprodukcji strojów ludowych. Kluczową rolę przypisuje się w tej kwestii nomenklaturze: kostium sceniczny nie jest rekonstrukcją stroju ludowego, a jedynie wariacją na temat tejże rekonstrukcji, nierealizującą w pełni jej założeń. W moim mniemaniu najbardziej trafnym podejściem analitycznym jest wyodrębnienie dla nich osobnej podkategorii, w ramach której powinny być opisywane.

Należy zatem podkreślić, że zespół „Śląsk” występuje w kostiumach jedynie inspirowanych strojem ludowym, nie zaś w strojach ludowych celowo zrekonstruowanych na potrzeby występów scenicznych. Deklarują to zarówno członkowie zespołu, jak i osoby nim zarządzające. Tym samym świadomie tworzy się obszar twórczych działań, w ramach których mogą powstawać modyfikacje tradycyjnego obrazu stroju ludowego. Finalny wygląd kostiumów determinują przede wszystkim wymogi sceniczno-choreograficzne. Warto dodać, że te są niemal jednakowe dla większości zespołów (niezależnie od ich wielkości i statusu). Można tu wskazać między innymi na łatwość szybkiego zakładania oraz późniejszego przebierania się, zwiększenie wygody i zakresu ruchu tancerzy czy też możliwości transportowania kostiumów bez obaw o uszkodzenie.

Wdrożenie wizji proponowanej przez choreografa kierującego zespołem jest drugorzędne i każdorazowo uzależnione od możliwości finansowych grupy. Do elementów stroju scenicznego kreowanego za sprawą zmysłu estetycznego choreografa/kierownika zespołu można zaliczyć:

■ 47 Barbara Bazielich przez wiele lat zasiadała w radze programowej zespołu, kontrolując wygląd kostiumów scenicznych.

48 Kostiumy dla mniejszych zespołów amatorskich w zamierzeniu twórców mają być względnie zbliżone do kanonu stroju regionu, są jednak często mocno uproszczone w stosunku do pierwowzoru. Zespoły te starają się szyć stroje, a ostatecznie wychodzą im kostiumy (obserwacje własne – zob. np. „Podlasianki” czy „Mikołowianki”). Obecnie prowadzę w tym względzie badania, które zaowocują kolejnymi publikacjami.

dbanie o odpowiednią widoczność detali zdobniczych, zmiany kroju i kolorystyki w stosunku do oryginałów oraz łączenie elementów typowych dla różnych tradycji (np. opisana w tekście fuzja stroju rozbarskiego ze strojem górali żywieckich). Celem dokonywanych modyfikacji (w zamyśle ich pomysłodawców/kreatorów) jest przede wszystkim podniesienie atrakcyjności wizualnej stroju poprzez dostosowanie go do estetycznych wymagań współczesności (*jakle* podkreślające talie; zakładanie *purpurki* tak, by chusta odsłaniała włosy). W przypadku zespołu „Śląsk” zabiegi te (zdaniem choreografa) dodają wdzięku, podkreślając subtelność i kobiecość (służy temu również mocny, wyrazisty makijaż tancerek i chórzystek). Kreacje zespołu „Śląsk”, choć inspirują do autentycznego wizerunku stroju ludowego (w ograniczonym zakresie), bliższe są raczej wizji ludowości promowanej w kinematografii polskiej lat 70. XX wieku⁴⁹. Jest to działanie zamierzone, znajdujące uzasadnienie z perspektywy warunków, jakie stwarza przestrzeń sceniczno-estradowa. Za sprawą wprowadzanych modyfikacji stroje te spełniają swój główny cel (zadaniem stroju-kostiumu jest wzbogacenie wizualnej strony występu). Zważywszy na popularność zespołu „Śląsk” oraz często niewielkie kompetencje merytoryczne (odnoszące się do tematu strojów ludowych) odbiorców prezentowanego przez niego repertuaru, można wstępnie uznać, że zmiany te wpływają na dosyć jednoznaczne postrzeganie kostiumu scenicznego inspirowanego rozbarskim strojem ludowym jako dawnej formy paradnej odzieży chłopskiej. W celu wyciągnięcia bardziej miarodajnych wniosków konieczne są jednak dalsze, pogłębione analizy omawianej problematyki badawczej.

■ 49 Powstało wtedy sporo filmów, których akcja rozgrywała się na wsi w okresie najbujniejszego rozkwitu kultury chłopskiej. Pokazywały one kulturę ludową w rozmaitych aspektach, również strój regionalny (ten prezentował się nadzwyczaj bogato, nie zawsze też był zgodny z kanonem), zob. G. Pełczyński, *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w PRL*, Poznań 2002, s. 101.

Peasant Parade and Stage Costume – Forms of Folk Costume in Stage Presentations of Regional Folk Music Groups of the Upper Silesia

Musical folklore is a complex phenomenon on the border of ethnology and musicology. From an ethnological point of view, this issue goes far beyond the intangible aspects of culture itself. Presentations of regional folk music groups taking inspiration from the achievements of musical folklore reveal the appropriate artistic setting created on the basis of material artifacts. The image of these music groups is undoubtedly influenced by a properly selected stage costume, almost automatically identified with the folk costume, so it is worth looking at the folk costume through the prism of its stage modifications.

Keywords: cultural and religious studies, musical folklore, folk costume, stage costume, Upper Silesia

Garnki, talerze i pancerfausty – rybnicka Huta „Silesia” i jej wyroby w kontekście wieloaspektowych badań regionu

Marta Paszko
Muzeum w Gliwicach

Dlaczego Huta „Silesia”?¹

Temat obiektów żeliwnych i emaliowanych, a także ich konserwacji, będący motywem przewodnim VII sesji konserwatorskiej pn. „Żeliwo i emalia. Konserwacja przedmiotów wykonanych ze stopów żelaza z węglem oraz wyrobów emaliowanych”, zorganizowanej przez Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, wydaje się być sprzyjającą okolicznością nie tylko do rozmowy o przedmiotach, które pojawiają się w pracy muzealniczej i wymagają podjęcia działań zabezpieczających czy konserwatorskich. Warto również zwrócić uwagę na najważniejszych wytwórców obiektów żeliwnych, istotnych z perspektywy historii regionu, których działalność obrazuje dzieje przemysłu i rozwój technologii. Jednym z takich kluczowych przedsiębiorstw o historii sięgającej już XVIII wieku jest rybnicka Huta „Silesia”, działająca w zmieniającej się formule do lat 90. XX wieku.

■ 1 Tekst oparty został na badaniach prowadzonych przez autorkę w latach 2014-2015 w ramach przygotowań do wystawy i projektu naukowego „Huta Silesia Design”, organizatorem których było Muzeum w Rybniku. Badania jakościowe w postaci wywiadów pogłębionych przeprowadzono w grupie dawnych pracowników Huty „Silesia” zatrudnionych między 1960 a 1990 r. Zapisy wywiadów dostępne są w postaci nagrań w siedzibie Muzeum w Rybniku.

Monograficzne „przyglądanie się” Hucie „Silesia” służy oczywiście nie tylko konserwatorom czy badaczom kultury materialnej Górnego Śląska. Jest to – jak już zostało wspomniane – doskonały obiekt badań pod kątem historii przemysłu, ale w równym stopniu także etnografii czy historii sztuki (zarówno architektury, jak i sztuki użytkowej czy designu). Przemiany Huty „Silesia”, rozumianej jako przedsiębiorstwo, ale także jako konkretny punkt na mapie w zmieniającej się przynależności państwowej, stanowią ilustrację skomplikowanych losów regionu oraz ludzi go zamieszkujących. Należy pamiętać, że mowa jest również o dziejach określonej marki, ze ściśle z tym powiązaną ewolucją technologii i estetyki przedmiotów użytkowych – często marginalizowanej w przypadku obiektów „zwyczajnych” i powszednich, które stanowią przecież najżywszą tkankę codziennego życia, a przez to pozwalają nam na realniejsze osadzenie w danej, przeszłej już rzeczywistości.

Zarys historii Huty „Silesia”

Ze szczegółową historią przedsiębiorstwa można zapoznać się za pośrednictwem istniejących już opracowań, między innymi pracy pod redakcją Henryka Rechowicza (1977)², a także artykułów Adama Frużyńskiego (2010)³ czy Dawida Kellera (2015)⁴, stąd niniejszy tekst wyłącznie pobieżnie nakreśli elementy szczególnie interesujące dla potencjalnych badaczy oraz kluczowe z perspektywy dotąd gorzej opracowanego aspektu działalności huty, jakimi były sama wytwórczość, wpływ na życie społeczne miasta oraz jego krajobraz.

Ponad 200-letnia historia istnienia Huty „Silesia” sięga 1753 roku, kiedy to zakład zaczął działalność od pojedynczego pieca hutniczego do wytapiania żelaza. Wówczas zapewne nikt nie przypuszczał, że 200 lat później będzie to wielka fabryka, zdolna wyprodukować około 260 000 ton wyrobów w ciągu 5 lat⁵. Należy jednak pamiętać, że modernizacja i rozwój technologiczny przedsiębiorstwa były procesem żmudnym, dodatkowo spowolnionym przez dość częste modyfikacje w profilu produkcji, zmianę właścicieli oraz burzliwe losy wojenne. Wraz ze zmieniającą się

■ 2 *Huta Silesia 1753–1978*, red. H. Rechowicz, Katowice 1977. Należy nadmienić, że opracowanie to powstało w latach „światłości” przedsiębiorstwa, przez co ma dość archaiczny wydźwięk. Niemniej zawiera istotne dane statystyczne dotyczące zarówno samej produkcji i technologii, jak i zatrudnienia w hucie, których zdecydowanie brakuje w późniejszych opracowaniach.

3 A. Frużyński, *Historia hutnictwa żelaza w Rybniku do 1945 roku*, [w:] *Historia gospodarcza Rybnika i powiatu rybnickiego w XIX i XX w.*, red. D. Keller, Rybnik 2010.

4 D. Keller, *Obrazy z dziejów Huty Silesia*, [w:] *Huta Silesia Design*, red. M. Paszko, Rybnik 2015 [Zeszyty Rybnickie 21].

5 Dane za: *Huta Silesia 1753–1978...*

przynależnością państwową i ustrojem „Silesia” przeżywała również proces kolejnych prywatyzacji, a także upaństwowienia zakładu. Działała pod różnymi nazwami (m.in. Eisenhütte Silesia, Rybniker Hüttenwerke, Werk-Silesiahütte Paruschowitz OS, Rybnickie Zakłady Wyrobów Metalowych „Huta Silesia”) i wielokrotnie zmieniała właścicieli – należała do króla pruskiego, przedsiębiorców, jak I. Mamroth czy bracia Lachmanowie, do spółek Obereisen czy Aktien Gesellschaft Vereinigte Deutsche Nickelwerke, była w końcu własnością państwa w czasach Polski Rzeczypospolitej Ludowej.



Ryc. 1. Pocztówka prezentująca Eisenhütte Silesia, początek XX wieku

Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku

Pierwotnie niewielki zakład już na początku XIX wieku poddany został przebudowie – z czasem stworzono warsztat ślusarski i walcownię, dzięki czemu można było rozpocząć wytwarzanie blach, a później również produktów blaszanych, w tym naczyń – które od końca XIX wieku emaliowano już na miejscu. Przed I wojną światową przedsiębiorstwo rozrosło się, tworząc tzw. zakład dolny (z walcowniami, krawalnią, magazynami i kotłownią) oraz zakład górny (z tłocznią, cynkownią, blacharnią i emaliarnią). Rozwój technologiczny huty, choć następował sukcesywnie od XVIII wieku, wstrzymywały epizody wojenne, które nie tylko wymuszały czasową zmianę kierunku produkcji, ale także utrudniały dostęp do niektórych surowców czy handel. Szczególnie brzemienna w skutkach dla rozwoju „Silesii” była II wojna światowa – stacjonujące i działające na terenie fabryki wojsko niemieckie spowodowało zniszczenia aparatury laboratoryjnej i urządzeń elektrycznych. Niemcy zdemontowali oraz wywieźli wiele maszyn i urządzeń niezbędnych do uruchomienia produkcji.

Po wojnie huta ponownie zmieniła profil produkcji, aby wreszcie w latach 60.–70. XX wieku osiągnąć postać wielozakładowej fabryki zatrudniającej tysiące osób.

Okres PRL-u był kluczowy dla dalszych losów przedsiębiorstwa. Po powojennym wznowieniu działalności huta nie tylko zwiększyła produkcję, ulepszyła historyczne gałęzie wytwórczości (naczynia emaliowane), ale także rozszerzyła ofertę o produkty uważane wówczas za nowoczesne (lodówki, zamrażarki, grzejniki płytowe itd.). Dzięki wprowadzaniu nowych urządzeń (w przypadku emalierni był to np. trawiator „Curran”⁶, mechaniczna powlekarka czy maszyna „Kaman” do sitodruku) prace przebiegały szybciej, a także względnie bezpieczniej dla samych pracowników niż przed mechanizacją – wyeliminowano konieczność bezpośredniego kontaktu zatrudnionych ze szkodliwymi dla zdrowia chemikaliami. Systemowo ograniczone możliwości zakupienia zagranicznych maszyn powodowały, że inżynierowie i technolodzy „Silesii” zmuszeni byli do odtworzenia sprzętów samodzielnie. Pomimo starań wewnętrznych załogi wynikający z sytuacji politycznej brak dostępu do najnowszych zachodnich osiągnięć technicznych z czasem doprowadził do zapóźnienia przedsiębiorstwa pod tym względem. Zmiana ustroju w pełni obnażyła niekonkurencyjność produktów huty na rynku, co doprowadziło do problemów finansowych; zakład stał się wreszcie „ofiara” wolnego rynku w latach 90. XX wieku, kiedy doszło do likwidacji oraz wyprzedania kolejnych jego części i linii produkcji, a wreszcie do zamknięcia Huty „Silesia”.

Huta „Silesia” design

Podczas gdy opisana skrótowo historia rozwoju i upadku „Silesii” pozostaje istotna z perspektywy dziejów hutnictwa i ogólnie przemysłu zarówno w Rybniku, jak i – szerzej patrząc – na Górnym Śląsku, niewiele uwagi w opracowaniach naukowych poświęcono do tej pory samym efektom pracy huty – jej produktom, które nie tylko były silnie powiązane z aktualnymi wydarzeniami z zakresu tzw. wielkiej historii, ale odpowiadały również na bieżące potrzeby ludzi i swoją obecnością w gospodarstwach domowych kształtowały codzienną estetykę życia.

Profil produkcji huty zmieniał się wraz z upływem lat i rozwojem technologii, a także zmianami zapotrzebowania na poszczególne wyroby. Długą tradycję miała tu wytwórczość blach stalowych, zakończona w latach 70. XX wieku w wyniku niedostatecznej konkurencyjności produktu. W tym samym czasie kontynuowano produkcję konwi mleczarskich i be-

■ 6 Trawiator, czyli maszyna służąca do mechanicznego „trawienia” naczyń przed ich emaliowaniem – nurzania ich w roztworach chemicznych, mających oczyścić powłokę naczyń i przygotować do dalszej obróbki.

czek. Ważnym elementem wytwórczości „Silesii” były wspomniane grzejniki płytowe oraz sprzęty AGD: lodówki, zamrażarki, wirówki, maszyny do lodów, prodiże itd. Także dziś wiele z tych urządzeń można spotkać w domach – wyroby „Silesii” słynęły bowiem z długowieczności.



Ryc. 2. Proces produkcji lodówek w Hucie „Silesia”, 1985 rok

Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku, fot. Z. Keller

Dysponując odpowiednimi zasobami ludzkimi i technologicznymi, a przynajmniej potencjałem w tym zakresie, przedsiębiorstwo w czasie istnienia zajmowało się również (z krótkimi przerwami) produkcją na potrzeby wojska – od 2. połowy XIX wieku do końca lat 80. XX wieku. W okresie pruskim były to kule kartaczowe (rodzaj pocisków artyleryjskich); w trakcie I wojny światowej – hełmy, bagnety, menażki, kubki polowe, łuski do pocisków. Czasy II wojny światowej to produkcja kapturew ochronnych na bomby, części do samolotów i czołgów, skrzynek na amunicję, puszek do masek gazowych oraz tzw. pancernaustów, czyli broni przeciwczołgowej. W okresie PRL-u „Silesia” wytwarzała termosy i menażki wojskowe, beczki na paliwo lotnicze, elementy świec dymnych oraz hełmy. Produkty wojskowe były również towarem eksportowym, wysyłanym między innymi do Egiptu i Syrii⁷.

■ 7 Informacje na temat produkcji wojskowej w Hucie „Silesia” można znaleźć w publikacji pod red. H. Rechowicza. Należy jednak zwrócić uwagę, że autorzy niewiele mówią na temat wojskowej produkcji w hucie z czasów powstania książki. Było to naturalnie spowodowane faktem, iż przynajmniej formalnie były to informacje utajnione dla ogółu. Wg dawnych pracowników „Silesii” wszyscy jednak w Rybniku doskonale znali ową „tajną” linię produkcji, żartobliwie sugerując, że informacje roznieśli w szkołach dzieci pracowników.

Niewątpliwie kluczowymi i najbardziej charakterystycznymi wyrobami huty były naczynia emaliowane. Ich wytwórstwo rozpoczęło się, jak już wspomniano, pod koniec XIX wieku, gdy przedsiębiorstwo funkcjonowało jako Eisenhütte Silesia. Aż do chwili likwidacji pozostawały najbardziej rozpoznawalną gałęzią jej działalności, chociaż niekoniecznie wyjątkowo dochodową. W latach powojennych naczynia emaliowane stanowiły zaledwie około 15% całej wytwórczości „Silesii”, ale wraz z udoskonaleniem techniki emalierskiej i wprowadzeniem maszyn usprawniających produkcję liczba ta rosła. W szczytowym momencie, a więc w połowie lat 70. XX wieku, dzienna produkcja w emalierni wynosiła około 50 000 sztuk (z czego około 20 000 przeznaczonych było na eksport). Prowadzono wówczas pracę w trybie trzymianowym w celu zwiększenia wydajności. Tym samym Huta „Silesia” stała się – obok fabryk emalii w Olkuszu i Myszkowie – głównym wytwórcą naczyń emaliowanych w Polsce⁸. Oferta huty w zakresie emalii obejmowała: kubki, miski, balie, talerze, garnki, wazony, czajniki i wiele innych – ponad 100 typów naczyń, a w obrębie każdego z nich mnogość modeli różniących się pod względem rozmiaru, koloru, wzoru itp.



Ryc. 3. Czajniki emaliowane produkcji Huty „Silesia”, lata 60. XX wieku
 Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku, fot. Ł. Zawada

Ze względu na wytrzymałość i dostępność, a także wspomnianą zróżnicowaną ofertę naczynia „Silesii” wyznaczały w okresie świetności przedsiębiorstwa pewien standard w kwestii wyposażenia kuchni. Za tą renomą kryła się oczywiście praca wielu ludzi oraz rozbudowane procesy produkcyjne i twórcze. Zarówno forma, jak i funkcja naczyń ulegały modyfikacjom i ulepszeniom, które polegały między innymi na doskonaleniu jakości emalii, wprowadzeniu elementów nierdzewnych, urozmaiceniu

wzorów czy zmianie kolorystyki. Stosowano również innowacje oparte na badaniach opinii publicznej, co wydaje się być szczególnie nowoczesnym podejściem do tematu; na przykład w gazecie „Kobieta i Życie”⁹ publikowano ankiety, w rezultacie których zaprojektowano garnki o zmienionej pojemności, dostosowanej do potrzeb standardowej rodziny, mniej już licznej niż pierwotnie (w trakcie projektowania) zakładano.

Naczynia ozdabiano początkowo przy użyciu szablonów i przez natryskiwanie emalią. Później wzbogacono technologię o metody sitodruku oraz kalkomanii, które wymagały nie tylko innych kwalifikacji i umiejętności pracowników przygotowujących nowe szablony, ale także urządzeń umożliwiających precyzyjne nakładanie wzorów. To oczywiście ujedynoliciło wygląd naczyń danego typu i usprawniło proces produkcji. Niezależnie od metod zautomatyzowanych funkcjonowało również ręczne malowanie, które pozwalało na uzyskanie bardziej fantazyjnych i skomplikowanych zdobień. Najwięcej pracy i starań poświęcano ozdabianiu wyrobów przeznaczonych na eksport i na wystawy czy targi – w strukturach „Silesii” funkcjonowała odrębna jednostka administracyjna zwana wzorcownią, gdzie przygotowywano wysokiej jakości naczynia właśnie do tych celów¹⁰.



Ryc. 4. Emaliowany komplet kawowy typu „Mocca”, ręcznie malowany i pozlaczany, lata 60. XX wieku

Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku, fot. Ł. Zawada

■ 9 Fakt ten wspominał w wywiadach Krystian Burda z Huty „Silesia”, inicjator ankietowania, zob. M. Roszkowska, *Oko w rytmie ucha*, [@:] http://2014-2017.becz-miana.pl/363,oko_w_rytmie_ucha.html, dostęp: 28.03.2021.

10 Informacje pozyskano podczas wywiadu z Krystyną Kocjan (dawną pracownicą wzorcowni), zam. w Rybniku. Zapis: Marta Paszko, Muzeum w Rybniku, Rybnik 2015.

Istotną postacią dla wzornictwa stosowanego w Hucie „Silesia” był Krystian Burda¹¹ – pochodzący z Rydułtów artysta, absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W hucie pracował od 1962 roku jako projektant wzornictwa przemysłowego. Był odpowiedzialny zarówno za formę produktów w „Silesii” (dobór barw, wzory, kształty), jak i ich funkcjonalność. To właśnie w ramach prac nad funkcjonalnością zainicjował wspomniane już badania konsumenckie przy użyciu ankiet w gazetach. Zaprojektował serię naczyń dla osób leworęcznych, co zwiększyło sprzedaż wyrobów huty w Stanach Zjednoczonych o 40%. Stworzył również nigdy niezrealizowany projekt lodówki otwieranej na pedał (z myślą o gospodyniach wstawiających do lodówki naczynie trzymane oburęcznie). Również inni zatrudnieni w Hucie „Silesia” projektanci zostawili swój odcisk na designie naczyń emaliowanych – warto wspomnieć przynajmniej Alojzego Śliwkę czy Małgorzatę Ryszkę¹².

Przy okazji omawiania wytwórstwa należy zwrócić uwagę na wątek promocji produktów „Silesii” oraz szeroko rozumiane dbanie o wizerunek i rangę marki, jaką stworzyła huta – zjawisko oczywiste z perspektywy współczesnych firm, ale nadal mało uświadomione w perspektywie historycznej.

Sam znak firmowy, tzw. koziołek, stosowany był najprawdopodobniej od początku istnienia Huty „Silesia” i podlegał niewielkim modyfikacjom wraz ze zmianami przynależności przedsiębiorstwa. W okresie tuż po zakończeniu II wojny światowej używany był rzadziej (przypuszczalnie ze względu na skojarzenia z „niemiecką” przeszłością) i zastępowany przez inne, późniejsze znaki firmowe lub równoległe z nimi – literę „S” w okręgu czy literę „S” zamkniętą w stylizowanym czajniku. Koniec końców wrócił do powszechnego obiegu i stosowano go do końca funkcjonowania „Silesii”. Pochodzenie znaku koziołka jest dziś trudne do ustalenia. Anegdotyczne historie, przywoływane w relacjach wspomnieniowych, odwołują się do najstarszego zachowanego wizerunku huty, gdzie na pierwszym planie pojawiają się kozy; kluczowe miało być również porównanie jakości i trwałości emalii „Silesii” do wytrzymałych rogów kozła¹³. Niestety nie

■ 11 Informacje pozyskano podczas wywiadu z Krystianem Burdą, zam. w Rydułtowach. Zapis: Marta Paszko, Muzeum w Rybniku, Rybnik 2015. Ponadto działalność w Hucie „Silesia” i pozostała twórczość artystyczną K. Burdy opisuje: M. Roszkowska, *Oko w rytmie ucha...*, dostęp: 28.03.2021.

12 Więcej o pracy artystów i projektantów w Hucie „Silesia” można dowiedzieć się z artykułu: I. Kozina, *Huta Silesia – zapomniane projekty, nieznanymi designerzy*, [w:] *Huta Silesia Design*, red. M. Paszko, Rybnik 2015 [Zeszyty Rybnickie 21].

13 To niewątpliwie bardziej poetyckie uzasadnienie niestety należy podać w wątpliwość w związku z faktem, iż symbol koziołka pojawił się, zanim Huta „Silesia” produkowała naczynia emaliowane na większą skalę. Sugestie dotyczące pochodzenia znaku zaczerpnięto z wywiadów z Jerzym Natkańcem, zam. w Rybniku, oraz z Krystianem Burdą, zam. w Rydułtowach. Zapis: Marta Paszko, Muzeum w Rybniku, Rybnik 2015.


zachowała się księga znaku, która oprócz parametrów „koziołka” mogłaby powiedzieć coś więcej na temat jego pochodzenia.



Ryc. 5. Znak firmowy Huty „Silesia” – „koziołek”

Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku

Chcąc wypromować wyroby powstające w przedsiębiorstwie, podejmowano rozmaite działania. Regularnie wydawano katalogi produktów; początkowo starannie ilustrowane za pomocą rysunków technicznych, a potem zdjęć wystylizowanych odpowiednio do aktualnie panującej mody. Naczynia z „Silesii” wystawiano również na ogólnopolskich wystawach i targach, począwszy od lat 40. XX wieku. Podobnie jak dzisiejsze przedsiębiorstwa, tak i huta wytwarzała wiele gadżetów z charakterystycznym znakiem „koziołka”: przypinki, etui, zeszyty, chustki itp.

<p>Nr. 131 a</p> 	<p>Teesieb Karlsbader Form PASSE-THÉ TEA-STRAINER PASSA THÉ</p> <p>Alpacca M 2.75</p>
<p>367</p> 	<p>Untersatz zu Teesieb Nr. 131 a POSE-PASSOIRE TEA-SIEVE-STAND APPOGGIA PASSA-THÉ</p> <p>Durchmesser cm 9 Nickelkupferplattiert M 2.50</p>
<p>388</p> 	<p>Teeseiher „Mikado“ PASSE-THÉ TEA-STRAINER PASSA-THÉ</p> <p>Durchmesser cm 4 Kleinste Höhe cm 4 1/2 Größte Höhe cm 8 1/2 Größe 1 Alpacca M 4.50</p>
<p>97</p> 	<p>Kaffeeseieb mit Holz- oder Metallsfiel PASSE-CAFÉ COFFEE-STRAINER PASSA-CAFFÈ</p> <p>Rand nickelplattiert M 1.50</p>

Ryc. 6. Ilustracje z katalogu produktów Huty „Silesia” z 1928 roku
Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku

Warto również wspomnieć, że „Silesia” miała swoje „muzeum” – pomieszczenia, w których przechowywano egzemplarze poglądowe wszystkich wytworzonych naczyń, przeznaczone między innymi do prezentacji klientom lub gościom zakładu¹⁴. Dziś podobną funkcję pełnią tzw. *showroomy*.

■ 14 Opis „muzeum” można znaleźć w kilku miejscach w publikacji: J. Natkaniec, F. Sycha, *Moja Huta Silesia*, Racibórz 2010.

Innym istotnym przedsięwzięciem z punktu widzenia promocji i dystrybucji produktów huty było istnienie sklepów firmowych „Silesii”, co wydaje się być szczególnie zadziwiające, biorąc pod uwagę fakt, że mówimy o czasach PRL-u. Dowodzi to jednak zarówno popularności, jak i renomy wytwórczości opisywanego przedsiębiorstwa.



Ryc. 7. Sklep firmowy Huty „Silesia” w Rybniku, lata 80. XX wieku

Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku, fot. Z. Keller

Pracownicy Huty „Silesia”

Temat naczyń emaliowanych produkowanych w rybnickiej hucie czy ogólnie pracy emalierni przywołuje wątek pozornie poboczny, który jednak zdecydowanie dominuje we wszelkich wspomnieniach i relacjach dotyczących „Silesii”. Podobnie jak w wielu innych fabrykach działających na przestrzeni XIX i XX wieku, warunki pracy w przedsiębiorstwie były bardzo trudne – zarówno pod względem uciążliwości wykonywanych tam zadań, stosunku płac do czasu pracy, jak i kryteriów zwanych dziś bezpieczeństwem i higieną pracy.

Jeszcze na początku XX wieku pracownicy huty skarżyli się na konieczność funkcjonowania w przestarzałych pomieszczeniach fabrycznych, ze słabym oświetleniem, często bez wentylacji i potrzebnych sanitariatów. Równie szkodliwa była niewystarczająca ilość podstawowej odzieży ochronnej oraz brak zabezpieczenia maszyn, co oczywiście prowadziło do licznych wypadków przy pracy. Do lat 50. XX wieku liczba poszkodowanych wynosiła około 350–400 osób rocznie (choć rzadko były to wypadki ze skutkiem śmiertelnym)¹⁵.

■ 15 Dane za: *Huta Silesia 1753–1978...*

Stopniowa modernizacja hal produkcyjnych oraz rozbudowa przedsiębiorstwa po II wojnie światowej co prawda poprawiły warunki lokalowe Huty „Silesia”, ale nie wyeliminowały utrudnień związanych ze specyfiką pracy przy produkcji o takim profilu: hałas, duże zapylenie, bardzo wysokie temperatury podczas emaliowania, cynkowania itd. Pracownicy „Silesii” zmagali się z oparzeniami, zwyrodnieniami mięśni, egzemami. Z opóźnieniem, bo dopiero po kilku latach pracy, u wielu zatrudnionych pojawiały się problemy zdrowotne związane z dużą toksycznością oparów powstających podczas produkcji naczyń emaliowanych – przede wszystkim mowa o oparach kwasu solnego czy o ulatniającym się przy wytwarzaniu szkliwa fluorze. Wartym przytoczenia komentarzem do tej sytuacji jest historia związana z oknami w emalierni¹⁶. Według relacji pracowników podczas próby ich umycia w latach 70. XX wieku miało okazać się, że szyby w wyniku działania oparów z hali straciły swoją gęstość i można je było „przekłuć” palcem¹⁷.



Ryc. 8. Pracownicy emalierni w 1917 roku

Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku

■ 16 Wywiad z Janem Koreckim (wieloletnim kierownikiem emalierni), zam. w Rybniku. Zapis: Marta Paszko, Muzeum w Rybniku, Rybnik 2015.

17 Opis tego wydarzenia nie znajduje odzwierciedlenia w żadnych dokumentach historycznych; pojawia się wyłącznie w relacjach ustnych dawnych pracowników Huty „Silesia”, trudno więc jednoznacznie ocenić jego wiarygodność. Ze względu jednak na licznie przytaczane w wywiadach przykłady niecelowego „wytrawienia” sprzętów na skutek kontaktu z oparami w emalierni, jak również potwierdzonej badaniami szkodliwości powietrza w tym miejscu we wskazanym okresie, autorka artykułu nie wyklucza możliwości zaistnienia przytoczonej historii.

Koniec końców, dopiero stopniowe unowocześnianie zakładu (wprowadzenie nowych technologii i maszyn) pozwoliło – oprócz przyspieszenia produkcji – na odciążenie pracowników i przynajmniej częściową neutralizację szkodliwych warunków pracy.

Należy przy tej okazji przyjrzeć się również bliżej pracownikom huty, która stanowiła jednego z najważniejszych pracodawców na obszarze Rybnika i okolic już od XVIII wieku. Wybudowana na terenie dzisiejszej dzielnicy Paruszowiec-Piaski „Silesia” szybko stała się siłą napędzającą rozwój słabo jeszcze wówczas zaludnionego obszaru. Założona na przełomie XIX i XX wieku tzw. kolonia (a więc osiedle *familoków*, liczące przed I wojną światową 56 domów oraz dwa domy sypialne dla robotników bez rodzin), a także wybudowane w późniejszych czasach wokół niej osiedla robotnicze stworzyły niejako odrębny i dążący do względnej samowystarczalności organizm.

Wzrastające w cieniu huty kolejne pokolenia mieszkańców Paruszowca znajdowały zatrudnienie w przedsiębiorstwie. Praca tam była dla jednych koniecznością, dla innych czymś naturalnym – kontynuacją rodzinnej tradycji. Wiele osób znajdowało wśród współpracowników w „Silesii” przyszłych małżonków, co oczywiście sprzyjało powstaniu specyficznej, familiarnej relacji z miejscem zatrudnienia. Stworzenie warunków do budowania poczucia przynależności do pewnej wspólnoty, a przez to tożsamości, często rekompensowało niezadowolenie wynikające z ciężkiej pracy, niskich zarobków czy politycznych presji. Szczególnie w okresie PRL-u dążono do wzmocnienia tego rodzaju więzi, realizując zgodny z ówczesną polityką program socjalny. Obejmował on działania z zakresu budownictwa mieszkaniowego, budowy zakładowego żłobka i przedszkola, stołówki, tworzenia i udostępniania zakładowych ośrodków wczasowych, działalności Zakładowego Domu Kultury, klubu sportowego, chóru oraz orkiestry¹⁸.

Jednocześnie utożsamiana z ciężką fizyczną pracą „Silesia” rzadko kojarzona bywa z postaciami kobiet, które były tam zatrudniane. Wbrew pozorom przedsiębiorstwo należało do silnie sfeminizowanych środowisk, choć udział procentowy kobiet w zatrudnieniu zmieniał się na przestrzeni lat¹⁹. Z pewnością odbiło się to na ogólnym charakterze zakładu pracy, ale również na specyfice dzielnicy i wspomnianej kolonii – kobiety zdecydowanie rzadziej, w porównaniu do innych miejsc w mieście czy w regionie w tym samym czasie, funkcjonowały tam wyłącznie w tradycyjnie przypisywanej im wówczas przestrzeni życiowej, jaką było prowadzenie gospodarstwa domowego i obowiązki związane z wychowywaniem dzieci.

■ 18 Więcej na temat społeczności pracowników Huty „Silesia” można znaleźć w publikacji: J. Natkaniec, F. Sycha, *Moja Huta...*

19 Por. tabela 1. Udział kobiet w zatrudnieniu w Hucie „Silesia” w okresie od pocz. XX w. do lat 70. XX w.

Tabela 1. Udział kobiet w zatrudnieniu w Hucie „Silesia” od początku XX wieku do lat 70. XX wieku

Lata	Liczba wszystkich pracowników	Udział kobiet
przed 1914 rokiem	około 2000	30%
1914–1918	poniżej 2000	około 70%
po 1918 roku	około 2500	30%
1927 rok	około 2500	30%
1942 rok	około 2300	50%
1949 rok	2729	30%
1955 rok	4221	41%
1960 rok	4128	56%
1975 rok	5137	68%

Oprac. M. Paszko na podstawie danych z: *Huta Silesia 1753–1978...*

Początkowo kobiety zatrudniano przynajmniej częściowo w rezultacie wojennych perturbacji – udział mężczyzn w kolejnych wojnach i powstaniach powodował, że we wzrastającym przedsiębiorstwie, jakim była wówczas huta, brakowało rąk do pracy. Często więc zajmowały miejsca opuszczone przez ich ojców, braci, mężów – tymczasowo lub stale, w zależności od losów danej rodziny. Z czasem jednak, wraz z rozrostem przedsiębiorstwa po II wojnie światowej, zatrudnianie kobiet zaczęło być normą, szczególnie w przypadku emalierni (w szczytowym momencie rozwoju, a więc w latach 60.–70. XX wieku, stanowiły one około 90% pracowników). Ich liczba pośród szukających pracy w hucie powiększała się wraz z rozwojem kolonii w dzisiejszej dzielnicy Paruszowiec-Piaski, a także wraz z przyjazdem „za pracą” rodzin spoza Górnego Śląska – mężczyźni z tego środowiska znajdowali pracę na kopalniach, a kobiety – w Hucie „Silesia”.

Ze względu na częsty brak doświadczenia zawodowego, kwalifikacji czy wykształcenia kobiety zatrudniano w większości do prostych, aczkolwiek wąsko wyspecjalizowanych etapów produkcji, niejednokrotnie bardzo obciążających fizycznie (np. przy powlekanii emalią, wytrawianiu naczyń w kwasie, brzegowaniu itp.). Niejako na „drugim biegunie” znajdowały się te pracownice huty, które ze względu na swoje umiejętności zajmowały się zdobieniem naczyń emaliowanych czy znajdowały zatrudnienie w pionie administracyjnym. Wraz z otwarciem i rozwojem przyzakładowych szkół zawodowych i średnich kobiety (podobnie jak wcześniej mężczyźni) uzyskały możliwość doksztalcania się w ramach struktur przedsiębiorstwa²⁰.

■ 20 Na podstawie: *Huta Silesia 1753–1978...* oraz informacji pozyskanych z wywiadów.



Ryc. 9. Kobiety pracujące przy pakowaniu naczyń emaliowanych w Hucie „Silesia”, 1984 rok

Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku, fot. Z. Keller

Kolonia Paruschowitz i jej rozwój

Zbudowana wokół „Silesii” społeczność nie mogłaby jednak funkcjonować w opisywany wcześniej sposób, gdyby nie wspomniana już kolonia, a więc dzielnica mieszkaniowa wybudowana na potrzeby osób zatrudnianych w przedsiębiorstwie, która z czasem poszerzyła się o wiele budynków użyteczności publicznej, mających służyć rosnącej liczbie mieszkańców dzielnicy. Podejmując badania monograficzne, nie można wszak zapominać, że huta była przede wszystkim określonym miejscem w przestrzeni miasta; wraz z likwidacją „Silesii” jako firmy nie przestały istnieć olbrzymie hale fabryczne, budynki gospodarcze i administracyjne czy mieszkalne *familoki*.

Budowane były w sposób znany z innych robotniczych kolonii Górnego Śląska – w Rudzie Śląskiej czy Świętochłowicach – a więc przy wykorzystaniu prostych form i czerwonej cegły. Jak pisze o kolonii na Paruszwcu architekt i historyk Jacek Kamiński:

[...] obiekty te nie naśladowały stylów historycznych, co w drugiej połowie XIX w. było normą, lecz reprezentowały swoisty styl, zwany czasem koszarowym. [...] Racjonalność, ekonomia i nowe materiały budowlane były źródłem inspiracji. Wysokiej jakości cegła nie wymagała tynkowania i była odporniejsza na zabrudzenie. Żeliwo i stal, a czasem żelbet, były odporne na ogień i zajmowały mniej miejsca niż

materiały tradycyjne. Ze względu na przemysłowy charakter dzielnicy, nawet po upływie stulecia obiektów takich jeszcze i dziś spotkać można całkiem sporo²¹.



Ryc. 10. Pocztaówka prezentująca krajobrazy z kolonii Paruschowitz, 1. połowa XX wieku

Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku

Warto wspomnieć, że wśród budynków, które wciąż można napotkać w dawnej kolonii, znajdują się również interesujące przykłady tzw. małej architektury – budynki gospodarcze, jak chlewiki, dziś oczywiście służące jako schowki czy garaże. Jednocześnie na poddaszach części z nich nadal kultywuje się jedno z najstarszych śląskich hobby – hodowlę gołębi pocztowych.

Likwidacja „Silesii” i brak zastosowania dla znacznej części zabudowań fabrycznych, a także naturalny proces starzenia się i wymierania dawnych mieszkańców *familoków*, zastępowanych przez lokatorów przesiedlanych w ramach pomocy społecznej – te niekorzystne dla rozwoju dzielnicy procesy doprowadziły do dużych zaniedbań lokalnej architektury. Wiele obiektów wyburzono jako zagrażających bezpieczeństwu; duża część podlega dalszej degradacji na skutek braku systemowych działań władz miasta.

■ 21 J. Kamiński, *Architektura Silesii, Paruszwowca-Piasków*, [w:] *Huta Silesia Design*, red. M. Paszko, Rybnik 2015 [Zeszyty Rybnickie 21], s. 82. W artykule J. Kamińskiego można szerzej zapoznać się z informacjami na temat szczegółów zabudowy pozostawionej przez Hutę „Silesia” w dzielnicy Paruszwowiec-Piaski.



Ryc. 11. Współczesny wygląd familoków przy ulicy Przemysłowej, na terenie dawnej kolonii w dzielnicy Paruszowiec-Piaski

Źródło: zbiory Muzeum w Rybniku, fot. M. Paszko

Szczęśliwie jednak zarówno dla samej dzielnicy, jej historycznej zabudowy, jak i dziedzictwa przemysłowego pozostawionego przez „Silesię”, niejako na gruzach dawnego przedsiębiorstwa już na przełomie XX i XXI wieku powstało kilka firm, które wykorzystują dawne budynki huty i kontynuują niektóre gałęzie produkcji – mowa tu głównie o produkcji grzejników i powiązanej z tym technologii, ale także cynkowni czy firmach transportowych. Nie dziwi fakt, iż właścicielami oraz pierwszymi pracownikami tychże zakładów byli dawni pracownicy Huty „Silesia”.

Dziedzictwo „Silesii”

Ponad dwa wieki istnienia Huty „Silesia” pozostawiły po sobie z pewnością olbrzymi ślad materialny – zarówno liczne przykłady wytwórczości przedsiębiorstwa, a więc interesujące nas obiekty żeliwne i emaliowane, jak i rozległą zabudowę fabryczną i mieszkalną, częściowo dziś niszczącą, a częściowo wtórnie zagospodarowaną. Już te dwa elementy zasługują na uwagę badawczą, gdyż kształtują historyczny i współczesny krajobraz miasta i regionu, rozumiany zarówno dosłownie w odniesieniu do terenów pofabrycznych, jak i w kontekście estetyki życia codziennego – wizualnych i użytkowych walorów przedmiotów, którymi otaczano się i z których korzystano w gospodarstwach domowych. Warto byłoby również prześledzić „długie trwanie” sprzętów tworzonych przez „Silesię” – ile z nich nadal stosuje się w domach, a więc czy można już mówić o – jakkolwiek niedocenianym – dziedzictwie materialnym.

Oczywiście dziedzictwo to ma również wymiar niematerialny. Opisywana wspólnota, którą przez lata tworzyli pracownicy przedsiębiorstwa, zmieniała się i ewoluowała wraz z zakładem pracy, wrażliwa i zależna od tzw. wielkiej historii, ale również lepszej czy gorszej koniunktury; wreszcie uległa rozproszeniu i wymarciu, podobnie jak huta-żywicielka. Badanie tego rodzaju małych społeczności może okazać się odkrywczym z perspektywy dziejów miasta, wnosząc do nich więcej niż tylko lokalny koloryt.

Na koniec nie można nie wspomnieć o fascynującym przedmiocie badań, jakim bez wątplenia jest marka stworzona przez lata działania Huty „Silesia”, a której wartość okazała się być trwalsza od samego przedsiębiorstwa. Prawa do nazwy wykupiła i stosuje do dziś inna firma produkująca naczynia emaliowane, pochodząca z Gniezna. Chociaż nie ma żadnych historycznych, technologicznych czy geograficznych związków z dawną hutą, tworzy naczynia zdecydowanie inspirowane klasycznymi produktami swojej poprzedniczki i korzysta z długiej tradycji „Silesii” do celów marketingowych. Świadczy to o ponadczasowej renomie, której symboliczny kapitał przeżył turbulencje bolesnego upadku pierwotnej firmy w zderzeniu z bezwzględnyymi realiami postkomunistycznej gospodarki.

Summary

Pots, Plates and Panzerfaust – “Silesia” Ironworks in Rybnik and its products as a subject of multi-faceted regional research

During its many years of work, Rybnik’s “Silesia” Ironworks manufactured a wide variety of iron products – army equipment, household appliances, decorative elements and enamel dishes. The company illustrates the history of the city and region, entangled in wars and changing nationalities, as well as the history of industry and production technology – it’s a history of innovation, patents and modifications. As always, it is also connected with the history of social changes, which can be traced while observing the evolution of “Silesia” – a specific location on the map, that still exemplifies processes typical for the whole region. The ironworks remains an interesting field of research in terms of industrial architecture; it also presents an opportunity to look at its products as works of applied art and industrial design, which is very popular nowadays.

Keywords: enamel dishes, Rybnik, industrial design, design

Adolf Dygacz

– wizjoner i inspirator

Dionizjusz Czubała

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

W końcu lat 50. i na początku 60. XX wieku w Katowicach uformowała się grupa uczonych, która dokonała przełomu w polskiej folklorystyce i etnologii. Tworzyli ją Adolf Dygacz, Maria Żywirska, Józef Ligęza oraz Stanisław Wallis. Ci znakomici wizjonerzy dostrzegli folklor w grupie zawodowej górników, stworzyli odpowiedni program badawczy i rozpoczęli jego realizację na dużą skalę. W roku 1954 ukazał się zbiór S. Wallisa *Pieśni górnicze Górnego Śląska*¹. W 1960 roku wydano zbiór A. Dygacza – *Pieśni górnicze. Studium i materiały*² – w tym samym czasie uczony ten rozszerzył badania na inne grupy zawodowe, co zaowocowało opublikowanym w 1966 roku studium *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich*³. Następnie A. Dygacz zainteresował się także twórczością ludową hutników szkła i nafcjarzy⁴.

W roku 1958 wyszła znacząca monografia J. Ligęzy *Ludowa literatura górnicza*⁵, a w 1964 roku J. Ligęzy i M. Żywirskiej – *Zarys kultury górniczej*.

■ 1 *Pieśni górnicze Górnego Śląska*, zebrał i oprac. S. Wallis, Kraków 1954.

2 A. Dygacz, *Pieśni górnicze. Studium i materiały*, Katowice 1960. Zob. też: A. Dygacz, *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim*, Katowice 1975.

3 A. Dygacz, *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich*, „Opolski Rocznik Muzealny” 1966, t. 2.

4 A. Dygacz, *Z badań nad folklorem muzycznym górników naftowych*, „Literatura Ludowa” 1972, nr 2, s. 20–30; A. Dygacz, *Folklor muzyczny polskich hutników szkła*, „Literatura Ludowa” 1972, nr 4/5, s. 21–52.

5 J. Ligęza, *Ludowa literatura górnicza*, Katowice 1958.

Górny Śląsk, Zagłębie Dąbrowskie⁶. Wnet program badawczy katowickich uczonych podjęły również ośrodki cieszyński i opolski, które realizowały go twórczo przez następne lata.

Zajęcie się prozą górniczą przez J. Ligęzę przyniosło też znaczące osiągnięcie na gruncie polskiej folklorystyki, a mianowicie odkrycie nowego gatunku nazwanego przez niego *opowieścią realistyczną*, czyli *opowieścią z życia*, a dziś najczęściej określaną jako *opowieść wspomnieniowa*. Ligęza wielokrotnie później wracał do *opowieści realistycznej*, wnosząc cenne uwagi do teorii tego gatunku⁷.

Aby docenić sukces katowickich uczonych, warto wrócić na chwilę do lat wcześniejszych. Otóż przez cały wiek XIX i 1. połowę wieku XX terminy folklor, kultura ludowa czy kultura tradycyjna były zwykle rozumiane jako dziedzictwo wyłącznie wiejskie. Te długo pokutujące i archaiczne postawy hamowały dalszy postęp. Folklorystyka z trudem torowała sobie drogę do nowego i szerokiego spojrzenia na swój przedmiot. Charakterystyczne, że pierwsze postulaty badawcze folkloru miasta, na jakie trafiamy, rodziły się poza środowiskiem uczonych. Wybitny czeski pisarz Karel Čapek w krótkim artykule o pieśniach Pragi z 1925 roku, prowokując uczonych, zawarł zdumiewająco śmiałą myśl:

Już od lat czekam cierpliwie, że ukaże się wreszcie nakładem Akademii Nauk albo Towarzystwa Naukowego wielki zbiór in folio (CLXXVI+477 stron) pod tytułem: „Pieśni ludu praskiego, przyczynek do studiów materiałowych jako wstęp do etnografii żiżkowskiej, vrszowickiej, wyszehradzkiej, koszirskiej, brzevnowskiej i praskiej – zebrał, zapisał i przedmową językoznawczą oraz komentarzami, wykazem źródeł, materiałami porównawczymi i indeksem opatrzył dr X. Y. docent etnografii praskiej na Uniwersytecie Karola”. Taka książka nie wyszła i zaczyna we mnie narastać straszliwe podejrzenie, że na uniwersytecie praskim w ogóle nie ma żadnej katedry etnografii praskiej, fonetyki podskalskiej, dialektu koszirskiego, filologii porównawczej przedmieść Pragi, obyczajów, folkloru i demografii dzielnic praskich, ba, nawet instytutu do spraw głębszych studiów nad ludem praskim, tak więc również my, rodowici prażanie, żyjemy w dziedzinie nie przebadanej, która na mapach winna być jedynie zakropkowana jak dopływy rzek Irawadi i Mekongu na Półwyspie Indo-

■ 6 J. Ligęza, M. Żywirska, *Zarys kultury górniczej. Górny Śląsk, Zagłębie Dąbrowskie*, Katowice 1964. Zob. też: M. Żywirska, *Problem badania kultury grup zawodowych*, „Zaranie Śląskie” 1951, z. 1, s. 93–103.

7 J. Ligęza, *Główne kierunki przemian opowieści ludowych*, „Literatura Ludowa” 1966, nr 4–6, s. 53–66; J. Ligęza, *Awans opowieści wspomnieniowych*, [w:] *Z zagadnień twórczości ludowej Studia folklorystyczne*, Wrocław 1972, s. 155–170.

chińskim [...]. Żyjemy na terenie dziewiczym, który wydaje kwiaty do-
tąd nie usystematyzowane i roślinność ciągłe jeszcze bezimienną⁸.

Ta nowatorska myśl nieco traci, gdy trzeba odpowiedzieć na pytanie, kto jest ludem praskim. Wedle K. Czapka „prawdziwym ludem jest jedynie lud biedny”, a w węższym znaczeniu – „to lud praskich pepików, niebieskich ptaków, andrusów, twardych facetów, zdzir, alfonsów, owieczek i dziarskiej żołnierskiej wiary, która maszeruje przy dźwiękach marszu »Castaldo«. My jesteśmy stara wiara, którą zna już Praga cała”⁹.

Długo jak Czapka rozumiano, że folklor miejski istniał, ale tylko wśród marginesów i dołów społecznych. Zasadnicze zaś miasto z jego elitami i wyżej sytuowanymi nie miało folkloru. Ludzie wykształceni byli wyzwoleni z folkloru, czyli z czegoś niższego, prymitywnego, zinfantylizowanego.

Pierwszym chyba polskim uczonym, który dojrzał folklor poza wsią i ujął to w 1929 roku (a więc cztery lata po Czapku) w poważnym wystąpieniu w paryskim Instytucie Słowistycznym, był Stefan Czarnowski. Mówił on wówczas:

Nie ulega wątpliwości, że folklor polski jest bardzo zróżnicowany w poszczególnych grupach, z których składa się społeczeństwo. Istnieje folklor (czy raczej folklor, jego grupy lokalne), który w miastach jest inny niż na wsi, a na wsi ma nie tylko nierównomierny stopień rozwoju, ale także inny charakter ogólny [...], istnieje folklor klasowy, właściwy drobnej czy średniej szlachcie, inteligencji czy proletariatu miejskiemu. Mamy też folklor, który można by nazwać folklorem zakrystii – folklor, którego korzenie tkwią w środowisku kościelnych dzwonników, urzędników parafialnych, jak również w środowisku duchownym [...]. Ten folklor jest bardzo zbliżony do grupy niezmiernie interesującej – żebraków, którzy są w Polsce grupą zawodową [...]. Inne grupy zawodowe – rzemieślnicy, marynarze, pasterze – mają także swój folklor¹⁰.

W roku 1965 Julian Krzyżanowski w *Słowniku folkloru polskiego* zamieścił hasło *folklor miejski*. Wyraźnie podkreślił, że folklor taki istnieje i „jakościowo jest znacznie bogatszy od wiejskiego, choć może mniej trwały”. Wymienił kilka czynników sprzyjających jego różnorodności, ale równocześnie

■ 8 K. Czapka, *Marsjasz, czyli na marginesie literatury (1919–1931)*, tłum. i wstęp H. Janaszek-Ivaniczka, Kraków 1981, s. 53–54.

9 Ibidem, s. 55.

10 S. Czarnowski, *Dzieła*, t. 5: *Publicystyka. Posłowie. Wspomnienia*, Warszawa 1956, s. 93–94 (rozdział: *Kształtowanie się folkloru polskiego*). O innych przypadkowych wzmiankach o folklorze różnych zawodów rzemieślniczych pisał: D. Czubała, *Folklor garncarzy polskich*, Katowice 1978, s. 9–12.

nawiązał do starego myślenia i przypisał go do przedmieścia. „Wszystkie te czynniki – pisał – kształtowały folklor miejski, czy może raczej folklor przedmieścia, przedmieście bowiem nawet w miastach największych było czymś pośrednim między miastem a wsią, jako że tam wieś sąsiadowała z miastem, gdy po miasteczkach znowuż obok siebie mieszkali rzemieślnicy i rolnicy, przy czym rzemiosło bardzo często łączyło się z uprawą roli”. Wywód zakończył stwierdzeniem, że cała ta „przebogata dziedzina [...] jest nam najzupełniej nieznana. Czeką ona na swych odkrywców i tym właśnie tłumaczy się ogólnikowy charakter uwag tutaj naszkicowanych, które sygnalizują jedynie doniosłość samego zagadnienia”¹¹.

Julian Krzyżanowski – gigant intelektualny mijającej epoki – nie dostrzegł śmiałej inicjatywy katowickiej grupy badaczy i przełomowego charakteru ich publikacji. Nie zauważył też innych polskich przedsięwzięć badawczych tego czasu, jakie rodziły się w różnych ośrodkach naukowych, a wyrastały wzbogacane o dorobek antropologii kulturowej i socjologii.

W tym kontekście warto przypomnieć, że w latach 50. XX wieku grupa krakowskich etnografów i socjologów przy Zakładzie Etnografii Instytutu Historii Kultury Materialnej pod kierownictwem Kazimierza Dobrowolskiego zainicjowała badania kultury robotniczej. Program takich badań etnograficznych został sformułowany w roku 1956 w wystąpieniu Dobrowolskiego na konferencji metodologicznej w Krakowie. I choć badania ośrodka krakowskiego skłaniały się bardziej do ujęć historycznych i socjologicznych, to sankcjonowały nową orientację badawczą skierowaną na miasto i podtrzymywały ten kierunek badań ludoznawczych. Po Górnym Śląsku i Krakowie w tym kierunku zwracały się kolejno inne ośrodki naukowe w kraju. Folklor miasta, tradycje miejskie stały się więc z czasem zwyczajnym przedmiotem badań, a terminy *etnografia miasta* czy *antropologia miasta* właściwie rozumiane i powszechnie akceptowane.

Wróćmy zatem do postaci Adolfa Dygacza jako wizjonera i inspiratora badań naukowych. Uczony wyrażał swe przekonania naukowe nie tylko przez wykłady i publikacje, ale bardzo często realizował się przez swoich uczniów. Właśnie tę stronę pracy Dygacza-uczonego chciałem wyeksponować w oparciu o autopsję. Poznałem go w 1964 roku. Po ukończeniu studiów polonistycznych poszukiwałem własnej drogi – on zaproponował mi temat pracy doktorskiej: *Folklor grupy zawodowej ceramików*. Podejmując się tego zadania, nie miałem świadomości, co znajdę w środowisku ceramików, bo nikt dotąd takich badań nie prowadził. Rozpocząłem więc penetrację terenową w środowisku nierozpoznanym.

Pierwszy okres wypełniły wywiady ze starymi ceramikami fabrycznymi. Podczas jednej z takich wypraw w Fabryce Porcelany w Ćmielowie

opisano mi dawne święto ceramików – *Śnieżną*. Była to tradycja przejęta od wymarłych garncarzy ćmielowskich. W samym Ćmielowie garncarzy już nie było, istniał natomiast czynny ośrodek garncarski w niedalekim Denkowie i tam też udałem się, żeby szerzej opisać *święto Śnieżnej*. Tu kilku garncarzy produkowało jeszcze na kole garncarskim naczynia gliniane. Wywiady ze starymi garncarzami denkowskimi przyniosły zaskakujące rezultaty. Zapisałem kilka przysłów, dwie piosenki, dwa podania garncarskie oraz oryginalne praktyki magiczne przy wypalaniu garnków w piecu. Cały ten materiał natychmiast przedstawiłem profesorowi Dygaczowi. Ten uniósł ręce w górę i niesłychanie emocjonalnie wykrzyknął: „Odkryłeś żyłę złota”. Dygaczowski entuzjazm przy likwidacji białej plamy (folkloru ceramików) towarzyszył mi aż do zakończenia badań terenowych i napisania pracy doktorskiej pt. *Folklor garncarzy polskich*¹², obronionej na Uniwersytecie Wrocławskim.

Intuicja Adolfa Dygacza i jego przekonanie, że każda grupa zawodowa ma własny samorodny folklor, były w tamtym czasie nie takie oczywiste dla innych badaczy. Wielokrotnie zniechęcano i odwodzono mnie od tego tematu. Wspomnę tu znamieny przypadek, jakim było moje spotkanie w Krakowie. W roku 1955 wyszła drukiem książka Romana Reinfussa *Garncastwo ludowe*¹³. Pojechałem więc do Krakowa na konsultacje, a także by uzyskać dokładniejsze adresy ośrodków garncarskich i kaflarskich w Polsce. Profesor Roman Reinfuss, kierownik Pracowni Sztuki w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, przyjął mnie życzliwie i zapytał, do czego mi potrzebne owe adresy. Gdy usłyszał, że mam zamiar pisać doktorat z folkloru garncarzy polskich, z miejsca oświadczył, że takiego folkloru w terenie nie znajdę, bo go tam nie ma. Wszystko, co osobiście udało mu się na ten temat zapisać, zamknął w dwóch skromnych przypisach w swojej książce i zaproponował mi zupełnie inny temat. Adolf Dygacz, gdy streściłem mu rozmowę ze znakomitym przecież etnografem krakowskim, nie zmienił zdania i pozostaliśmy – na szczęście – przy moim temacie do końca.

Adolf Dygacz był człowiekiem życzliwym, wiecznie uśmiechniętym, łatwo nawiązywał kontakty. Był też dowcipny i wesoły, a przy tym znakomicie opowiadał śląskie anegdoty. Jeśli mu w towarzystwie brakowało wątków w pamięci, wyjmował swój niezawodny notes i bawił towarzystwo do woli. Był lubiany w kręgu swoich znajomych, należał też do ulubieńców ówczesnych mediów. W prasie codziennej często drukowano przeprowadzone z nim wywiady, powoływano się na jego zdanie, uczestniczył w licznych audycjach radiowych oraz występował w telewizji, gdzie długo miał własną audycję pt. *Z teki folklorystycznej Adolfa Dygacza*. Jego autorytet budowały praca w Wyższej Szkole Muzycznej (dziś Akademii

12 D. Czubala, *Folklor garncarzy...*

13 R. Reinfuss, *Garncastwo ludowe*, Warszawa 1955, s. 89.

Muzycznej w Katowicach), publikacje naukowe i ogromna liczba recenzji muzycznych. Sam mówił, że opublikował ich około tysiąca.

Będąc człowiekiem mocno zapracowanym, miał jednak czas dla swoich doktorantów. W tamtym okresie prowadził seminarium doktorskie we własnym mieszkaniu. Na spotkania seminaryjne przychodziło kilkanaście osób. W związku z tym, że spotkania te miały zdecydowanie muzykologiczny charakter, a mój temat był zupełnie inny, Dygacz poświęcał czas na częste indywidualne spotkania i konsultacje. Przeżywałem te spotkania jako biesiady intelektualne, ale równocześnie jako głębokie relacje mistrz – uczeń, pełne także wątków osobistych.

Reasumując, Adolfa Dygacza zapamiętałem jako uczonego z płomienną wyobraźnią, twórczego i inspirującego wizjonera, człowieka o niezwykłej osobowości, który mocno zaznaczył się w śląskiej historii i ogólnopolskiej folklorystyce.

Summary

Adolf Dygacz – Visionary and Inspirer

The article discusses the pioneering initiatives of scientists from Silesia, such as Maria Żywiska, Józef Ligęza or Adolf Dygacz in the study of folklore of particular professions. A special place is devoted here to Adolf Dygacz, emphasizing his innovative research efforts and inspiring role in influencing his doctoral students.

Keywords: Adolf Dygacz, folklore of profession, urban folklore

Recenzja publikacji: *Śląska fabryka fajek glinianych w Zborowskim. Wyniki badań, studia, konteksty* pod red. Barbary Papaj

Dominik Nowakowski
Polska Akademia Nauk we Wrocławiu
Instytut Archeologii i Etnologii
ORCID: 0000-0003-1735-7463

W 2020 roku nakładem wydawnictwa Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” ukazała się książka prezentująca wyniki kilkuletnich prac nad wytwórczością fajczarską w miejscowości Zborowskie, w powiecie lublinieckim¹. Punktem wyjścia podjętych studiów były badania wykopaliskowe w Zborowskim, przeprowadzone w latach 2013 i 2014, w sąsiedztwie zabytkowego budynku, który przyjęło się uważać za relikwiny dawnej wytwórni fajek. W rezultacie uzyskano kluczowe dane na temat funkcji i chronologii tego obiektu oraz pozyskano bogaty zespół zabytków ruchomych (ponad 66 000), których większość stanowiły fragmenty glinianych fajek. Materiały zostały opracowane i wydane dzięki uzyskaniu w 2019 roku środków finansowych z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Omawiana pozycja to zbiór tekstów przygotowanych w języku polskim, z krótkimi streszczeniami w języku angielskim. Liczący niemal 500 stron wolumin został wydany w twardej oprawie, na bardzo dobrej jakości papierze i w formacie umożliwiającym czytelną prezentację bogatego materiału ilustracyjnego.

Zbiór studiów został poprzedzony krótkim wstępem², w którym uzasadniono potrzebę podjęcia badań nad wytwórczością fajczarską w Zborowskim i scharakteryzowano zawartość poszczególnych rozdziałów.

■ 1 *Śląska fabryka fajek glinianych w Zborowskim. Wyniki badań, studia, konteksty*, red. B. Papaj, Chorzów 2020.

2 B. Papaj, *Słowo wstępne*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 9–11.

Pierwszy tekst, pióra Jakuba Puziuka³, został poświęcony zagadnieniu wschodnioeuropejskiego modelu palenia tytoniu, a więc przy użyciu fajki złożonej, tzw. lulki. Autor zwrócił uwagę na fenomen, jakim była koegzystencja na terenie Rzeczypospolitej dwóch modeli palenia tytoniu, to jest wspomnianego już wschodniego i zachodniego (przy użyciu fajki jednorodnej). Materiały znane z wykopalisk świadczą o tym, że na znacznych terenach ówczesnej Rzeczypospolitej dominował pierwszy z wymienionych modeli, co można uznać za przejaw oddziaływań kulturowych płynących z południa Europy. Tekst uzupełnia mapa⁴ z „teoretycznym zasięgiem wschodniego modelu palenia tytoniu”. Kwestią istotną pozostaje jednak wyjaśnienie przynależności do wskazanych modeli obszaru tworzącego białą plamę na mapie znalezisk, a mianowicie południowego Mazowsza (na południe od Warszawy) i południowo-wschodniej Wielkopolski (na południe od Poznania i na wschód od Śląska). W dalszej części studium został przedstawiony rys historyczny rozwoju wschodniego typu palenia tytoniu oraz rozkwit związanego z nim rzemiosła fajczarskiego w Europie. Dowiadujemy się, że model ten od XVII wieku był znany na terenie wieloetnicznego Imperium Osmańskiego, skąd – w kolejnych stuleciach – moda na palenie przy użyciu lulki dotarła do krajów Europy Południowej i Środkowej. W XIX wieku produkcja fajek typu wschodniego zadomowiła się na terenie monarchii habsburskiej i państwa austro-węgierskiego. O znaczeniu Turcji w rozwoju produkcji fajczarskiej świadczyć może przytoczona przez autora terminologia, w tym rozpowszechniona także na terenie Rzeczypospolitej nazwa fajki złożonej, czyli lulka (tur. *lüle*). Z wykorzystaniem dorobku historiografii autor przedstawił też typologię europejskich fajek złożonych i ich chronologię. W podobnej konwencji zostały przygotowane kolejne części omawianego tekstu, w których zarysowano historię, rozwój rzemiosła i produkcji fajczarskiej oraz typologię i chronologię fajek złożonych z terenu Rzeczypospolitej. Niestety, podobnie jak w całej Europie, większość pozyskanych fragmentów fajek (głównie główek) z obszaru ziem polskich jest pozbawiona kontekstu archeologicznego, co znacznie utrudnia określenie chronologii. Sytuacja ta wynika zapewne ze sposobu realizacji prac wykopaliskowych na terenach miast, które niegdyś ograniczały się do nadzorów ukierunkowanych na rozpoznanie i zabezpieczenie najstarszych (średniowiecznych) obiektów i warstw kulturowych. Przez dziesięciolecia materiały nowożytny traktowane były drugoplanowo lub wręcz w ogóle pomijane i dopiero w ostatnich latach częściej cieszą się zainteresowaniem archeologów.

■ 3 J. Puziuk, *Historia i archeologia wschodnioeuropejskiego modelu palenia tytoniu w okresie nowożytnym*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 13–37.

4 Ibidem, s. 36, ryc. 16.

W tekście autorstwa Berta van der Lingena⁵ omówiono zagadnienie pojawienia się wytwórczości fajczarskiej na terenie Niderlandów, przy czym w tym wypadku chodzi o zachodnioeuropejski typ fajek tzw. jednorodnych. Dowiadujemy się, że zwyczaj palenia tytoniu dotarł do Niderlandów z Anglii w 2. połowie XVI wieku, a został przeniesiony przez emigrantów religijnych i wojska najemne. W kolejnych stuleciach wskazywany obszar stał się głównym ośrodkiem wytwórczości fajczarskiej w tej części Europy. Omawiając chronologię, autor zwrócił uwagę na problem z datowaniem najstarszych znalezisk fajek (typ z tzw. ostrogą). Jest to efekt niewielkiej liczby znalezisk, choć znajdują się wśród nich te z warstw i obiektów zwartych (kloaki), datowanych dendrochronologicznie na koniec XVI wieku. Z wykorzystaniem materiałów o pewnej chronologii oraz źródeł pisanych, potwierdzających funkcjonowanie producentów fajek w poszczególnych ośrodkach, Bert van der Lingen wyróżnił i omówił siedem okresów wytwórczości fajczarskiej w Niderlandach – od końca XVI wieku po XX wiek. W dalszej części opisano proces produkcji fajek jednorodnych, w końcowej zaś – organizację dystrybucji i eksportu fajek niderlandzkich, także na teren Polski. Przekład z języka angielskiego został podzielony na podrozdziały chronologiczne i tematyczne, co ułatwia percepcję mnogości informacji. Tekst uzupełnia bogaty materiał ilustracyjny, w tym fotografie fajek jednorodnych z różnych okresów produkcji, narzędzi produkcyjnych ze zbiorów muzealnych, a także archiwalne zdjęcia wnętrza warsztatów.

Kolejny tekst, pióra Łukasza Gila⁶, to omówienie znalezisk fajek jednorodnych z obszaru obecnych ziem polskich. Nie ma on czytelnej konstrukcji, w związku z czym cechują go liczne powtórzenia i dygresje. Wątpliwości budzą też przyjęte ramy geograficzne opracowania. Przy opisywaniu procesów i zjawisk zachodzących w przeszłości (tu produkcja i dystrybucja fajek) powinno się jednak operować granicami krain historycznych wchodzących w skład obecnej Polski (np. Śląsk, Pomorze Zachodnie, Królestwo Polskie). Klucz geograficzny powinien być znaleźć odzwierciedlenie w konstrukcji studium, stając się podstawą prowadzenia analizy i sposobem porządkowania wniosków. W części wstępnej autor, niestety, nie określił założeń metodycznych ani celu pracy, brak tu również uwag na temat stanu badań, który zilustrowany mapą znalezisk fajek jednorodnych, powinien być punktem wyjścia do dalszej pracy. Zamiast tego z lektury tekstu dowiadujemy się o historii uprawy tytoniu na świecie,

■ 5 B. van der Lingen, *Wprowadzenie glinianych fajek tytoniowych i technologii ich wyrabiania w Niderlandach oraz uwagi na temat eksportu fajek do Polski*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 39–67.

6 Ł. Gil, *Zachodnioeuropejskie fajki jednorodne znajdowane na terenach obecnych ziem Polski*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 69–85.

sposobach jego konsumpcji i zastosowaniu, na podstawie literatury. Wątpliwości budzi też zasadność wyjaśnienia pochodzenia łacińskiego odpowiednika słowa tytoń (łac. *Nicotiana*), skoro – w tym wypadku – znacznie bardziej usprawiedliwione byłoby wskazanie, że słowo używane w języku polskim ma pochodzenie tureckie (*tütün* = dym)⁷. W nielicznych fragmentach poruszających sprawę stanu badań nad fajkami jednorodnymi z terenu Polski (te cechują sformułowania typu „we wcześniejszej literaturze”) trzeba autorowi wierzyć na słowo, gdyż brakuje odsyłaczy do literatury. W dalszej części tekstu przedstawiono historię rozwoju przemysłu fajczarskiego w Europie Zachodniej, a w ten kontekst niejako „wrzucono” wybrane zabytki odkryte na terenie obecnej Polski. Tymczasem to one, jak sugeruje tytuł, powinny być głównym przedmiotem analizy i wnioskowania. Znaczna część tego studium powiela też informacje, które można odnaleźć w innych tekstach omawianego zbioru, choć za to akurat trudno winić autora, który zapewne zapoznał się z całością dopiero po ukazaniu się książki drukiem.

Zagadnieniu wytwórczości fajek w Rościnie i Weissenspring, czyli w ośrodkach pierwotnie położonych na terenie Marchii Brandenburskiej, poświęcony jest tekst Joanny Dąbal⁸. W krótkim wprowadzeniu autorka przytoczyła podstawowe dane historyczne i geograficzne dla obu miejscowości oraz wyraźnie nakreśliła cel badań, którym była „próba syntezy dotychczasowych informacji dotyczących obu manufaktur”. Artykuł został przygotowany według określonego schematu, a zatem omówiono dzieje wytwórni w obu ośrodkach, wyniki badań archeologicznych, organizację produkcji, a następnie scharakteryzowano wyroby fajczarskie z analizą formalną i stylistyczną. Całość uzupełnia bardzo dobrze przygotowany materiał ilustracyjny. Tekst zamykają uwagi na temat dystrybucji fajek z wytwórni w Rościnie i Weissenspring. Autorka słusznie podkreśliła znaczenie uwarunkowań geopolitycznych (ekspansja państwa pruskiego), rolę głównych nadodrzańskich ośrodków handlowych (Frankfurtu nad Odrą i Szczecina) oraz transportu wodnego (rzecznego i morskiego). W kilku miejscach Joanna Dąbal akcentowała też potrzebę kontynuacji prac nad zagadnieniem wytwórczości fajczarskiej w obu ośrodkach. Wyznaczone na wstępie cele zostały osiągnięte, choć dla pełnego poznania znaczenia produkcji fajczarskiej obu wytwórni należałoby w kolejnych latach zbadać kwestię ich występowania (dystrybucji) na obszarach położonych na zachód od linii Odry, a zwłaszcza w sąsiedniej Brandenburgii, Meklemburgii i Pomorzu Przednim.

■ 7 *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1980, s. 787.

8 J. Dąbal, *Wytwórczość fajek w manufakturach w Rościnie i Weissenspring. Uwagi o dystrybucji produktów fajczarskich na terenie Polski*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 87–111.

Serię tekstów związanych bezpośrednio z miejscowością Zborowskie i funkcjonującą w niej fabryką fajek otwiera artykuł Barbary Papaj i Krzysztofa Bulli⁹ szkicujący dzieje regionu i miejscowości od czasów najdawniejszych po połowę XX wieku. Jednym z głównych zadań, jakie postawili sobie autorzy, było przesledzenie dziejów stosunków własnościowych we wsi. Tekst podzielono na podrozdziały chronologiczne, dzięki czemu zyskał on przejrzystą formę. W opisie najstarszych dziejów miejscowości i regionu (do wojny trzydziestoletniej) wykorzystano źródła archeologiczne i pisane. Niestety, Zborowskie zostało wymienione dość późno (lata 80. XVI wieku), stąd też najstarsze losy osiedla zostały zrekonstruowane na podstawie danych pośrednich, to jest dokumentacji o sąsiednich miejscowościach i przekazów ogólnych. W dalszej części odnajdujemy coraz więcej informacji o samej miejscowości (dużą wartość mają dane z urbarzy i źródeł o charakterze statystycznym), przez kilka stuleci wchodzącej w skład i dzielącej losy lublinieckiego klucza majątkowego. Dużym mankamentem tekstu jest brak mapy poglądowej z lokalizacją miejscowości i z oznaczeniem przywoływanych osiedli¹⁰.

Na kolejnych stronach omówiono dzieje fabryki w Zborowskiem i podjęto próbę odtworzenia jej rozplanowania¹¹. Tu Barbara Papaj wykorzystowała bogatą spuściznę źródeł pisanych, z których najstarsze pochodzą z 2. połowy XVIII wieku. Wartościowe jest sięgnięcie po archiwalia, to jest przekazy dotychczas niepublikowane, a pochodzące ze zbiorów Archiwów Państwowych we Wrocławiu i w Katowicach. Autorka, opisując historię manufaktury, zgodnie ze sformułowanymi we wstępie założeniami skoncentrowała się na kolejnych jej właścicielach, których możliwości i zdolności organizacyjne miały wpływ na losy fabryki. Dowiadujemy się, że zakład w Zborowskiem należał do największych na Śląsku i działał niespełna 70 lat (1753–1818). Oprócz fajek przez pewien czas produkowano tu także naczynia fajansowe. Fragmenty dotyczące rozplanowania fabryki opracowano z wykorzystaniem źródeł kartograficznych i wyników badań wykopaliskowych. W tekście umieszczono starannie przygotowane przerysy map archiwalnych, w tym mapy Chrystiana Ludwika Augusta von Massenbacha (1796–1806) z przedstawieniem budynków fabryki ze

■ 9 B. Papaj, K. Bulla, *Zborowskie. Krótki rys historyczny regionu i miejscowości (od czasów najdawniejszych do połowy XX wieku)*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 113–139.

10 Jako takie mogły zostać wykorzystane archiwalne mapy obejmujące obszar na północ od Lublińca, m.in. Christiana Friedricha von Wrede z lat 1747–53 (Staatsbibliothek Berlin, Preussischer Kulturbesitz, sygn. N 1506, Band II, Blatt 9, 15), Urmeß-tischblatt z lat 20. XIX w. (Staatsbibliothek Berlin, Preussischer Kulturbesitz, sygn. N 729, Blatt 3026/5177, 3027/5178, 3087/5277, 3088/5278).

11 B. Papaj, *Śląska fabryka fajek w Zborowskiem. Powstanie i funkcjonowanie manufaktury oraz próba odtworzenia jej rozplanowania*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 141–157.

szczyłkowej fazy jej funkcjonowania. Na szkicu mapy katastralnej z końca XIX wieku naniesiono zaś wykopy archeologiczne, szkoda jednak, że nie zaznaczono na niej ich numerów (I/13, II/14 itd.), co ułatwiłoby lekturę tekstu.

Prawne i gospodarcze podstawy funkcjonowania fabryki w Zborowskim oraz dystrybucja produkowanych w niej fajek zostały omówione przez Krzysztofa Bullę¹². I w tym wypadku należy podkreślić, że wykorzystano materiały rękopiśmienne z Archiwum Państwowego we Wrocławiu (Zespół Archiwum Giełdy we Wrocławiu), a zwłaszcza dwie wersje przywileju dla fabryki (1771 i 1793). Dane z archiwaliów uzupełniono zbiorami praw śląskich i informacjami z dawnej prasy. Skrupulatna kwerenda pozwoliła autorowi zweryfikować wiele twierdzeń ze starszej literatury, a zamierzenie „wykazania, jak duży wpływ na powstanie i funkcjonowanie fabryki w Zborowskim oraz handel wyrobami miała pomoc króla i państwa pruskiego” zostało zrealizowane. Przywoływana dokumentacja świadczy o tym, że manufaktura, mająca szczególne znaczenie gospodarcze dla Królestwa Pruskiego, miała monopol na wytwarzanie i dystrybucję wyrobów fajczarskich na Śląsku (stąd wysokie cła dla produktów zagranicznych). Autor podkreślił również, że akty prawne odnoszące się do handlu i importu wyrobów fajczarskich mogą być przydatne przy datowaniu fajek pozyskiwanych w trakcie prac archeologicznych.

Krzysztof Bulla jest także autorem kolejnego tekstu, poświęconego mieszkańcom fabryki fajek w Zborowskim¹³. Zgodnie z podtytułem jest to studium genealogiczno-społeczne, w którym autor skoncentrował się na pochodzeniu pracowników manufaktury, ich zróżnicowaniu zawodowym, religii oraz powiązaniom rodzinnym. We wstępie omówiono dotychczasowy stan badań i wyliczono wykorzystane w opracowaniu materiały, w tym rzadko używane przez historyków rękopiśmienne księgi ślubów parafii w Lubecku, księgi metrykalne parafii w Molnej i innych parafii, także zagranicznych (Xanten, Uerdingen). Jak wykazał autor, pierwsi mistrzowie zostali bowiem sprowadzeni do Zborowskiego z fabryki w Xanten w księstwie Kleve (między Duisburgiem i Arnhem). Zasadniczą część artykułu stanowią biogramy rodzin i pojedynczych osób, które mieszkały na terenie fabryki (w sumie są to 73 nazwiska). We fragmencie omawiającym zróżnicowanie zawodowe pracowników Krzysztof Bulla wyszczególnił wiele profesji, i pośrednio, i bezpośrednio związanych z produkcją fajek, wraz z nazwami źródłowymi zawodów bądź wykonywanych prac.

■ 12 K. Bulla, *Śląska fabryka fajek w Zborowskim. Prawne i gospodarcze uwarunkowania funkcjonowania manufaktury oraz handlu jej wyrobami*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 159–181.

13 K. Bulla, *Mieszkańcy śląskiej fabryki fajek glinianych w Zborowskim. Studium genealogiczno-społeczne*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 183–227.

Tekst o dużej wartości poznawczej zamykają uwagi dotyczące warunków socjalnych, asymilacji i migracji pracowników fabryki. W podsumowaniu autor zwrócił uwagę na możliwość wykorzystania nazwisk zidentyfikowanych mistrzów z występującymi na fajkach sygnaturami dla doprecyzowania chronologii zabytków. Choć, jak podkreśla, akurat w przypadku Zborowskiego metoda ta bywa zawodna, gdyż na tutejszych wyrobach dominują trudne do rozszyfrowania oznaczenia literowo-cyfrowe.

W tekście pt. *Badania archeologiczne przeprowadzone 2013 i 2014 roku w miejscu funkcjonowania XVIII-wiecznej fabryki fajek glinianych w miejscowości Zborowskie (woj. śląskie, pow. lubliniecki)* Barbara Papaj sprawnie przedstawiła wyniki badań archeologicznych¹⁴. Studium ma bowiem formę obszernego i dobrze skonstruowanego sprawozdania, z omówieniem kolejnych sezonów prac wykopaliskowych, poszczególnych wykopów archeologicznych, odkrywek architektonicznych oraz wyników badań elektrooporowych i geomagnetycznych. Tekst uzupełnia bardzo dobrej jakości materiał ilustracyjny: zdjęcia, kolorowe plany wykopów, szkice rekonstrukcyjne. Zastosowanie różnych metod przy badaniu drewnianego budynku, który interpretowano jako pozostałość wytwórni fajek, jak i innych miejsc po dawnej fabryce, przyniosło wymierne, choć zaskakujące rezultaty. Prace wewnątrz domu, w tym badanie znajdującego się w nim urządzenia grzewczego, wykazały bowiem, że nie miał on związku z produkcją fajek, lecz pełnił funkcje mieszkalne (czworak). Z kolei analiza dendrochronologiczna próbek drewna pobranych z konstrukcji obiektu dowiodła, że powstał on z drzew ściętych 20 lat po likwidacji manufaktury.

Kolejny tekst, autorstwa Przemysława Nocunia, to omówienie znaczenia multidyscyplinarnych badań przy translokacji zabytkowych budynków do muzeów na wolnym powietrzu¹⁵. Autor widzi sens tego typu prac w przypadku wszystkich obiektów, szczególnie tych o domniemanych funkcjach specjalnych, a zatem na przykład budynku uznawanego za dawną wytwórnię fajek. Istotne znaczenie według Przemysława Nocunia ma prowadzenie takich czynności jeszcze przed przeniesieniem budynku w nowe miejsce. Pozyskane elementy dawnego wyposażenia mogą udzielić istotnych informacji na temat funkcji budynku i jego poszczególnych pomieszczeń. Badania wykopaliskowe i architektoniczne przy drewnianym domu ze Zborowskiego oraz analizy dendrochronologiczne próbek drewna konstrukcyjnego faktycznie dostarczyły kluczowych danych. Istotne znaczenie miały także studia porównawcze z dawną fabryką

■ 14 B. Papaj, *Badania archeologiczne przeprowadzone w 2013 i 2014 roku w miejscu funkcjonowania XVIII-wiecznej fabryki fajek glinianych w miejscowości Zborowskie (woj. śląskie pow. lubliniecki)*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 229–281.

15 P. Nocuń, *Drewniany dom ze Zborowskiego – przyczynek do dyskusji nad znaczeniem badań interdyscyplinarnych przed translokacją obiektów zabytkowych do muzeów na wolnym powietrzu*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 283–295.

w Weert (Limburgia). Informacje na temat konstrukcji pieców do wypału fajek pozwoliły wykluczyć możliwość pełnienia takiej funkcji przez urządzenie grzewcze w Zborowskiem. Ekspertyzy specjalistów z zakresu dawnego budownictwa drewnianego i pogłębione studia porównawcze umożliwiły finalnie jednoznacznie uznać dom za mieszkalny czworak.

Najobszerniejszą część omawianego zbioru stanowi kolejny tekst Barbary Papaj, czyli opracowanie zabytków ruchomych pozyskanych w trakcie badań archeologicznych dawnej fabryki fajek w latach 2013 i 2014¹⁶. W krótkim wstępie zawarto podstawowe informacje na temat fajek jednorodnych, przydatności tych materiałów do datowania badanych stanowisk (nowożytnych warstw kulturowych) oraz omówiono literaturę. Autorka pochyliła się nad sprawą surowca używanego do wyrobu fajek i zagadnieniami dotyczącymi technologii produkcji (przygotowanie gliny, formowanie i wypał). Zasadniczym celem studium był jednak opis zabytków, próba ich klasyfikacji oraz, co istotne, zwrócenie uwagi na swoiste zdobienia fajek, typowe dla śląskiej manufaktury. Udział statystyczny poszczególnych kategorii zabytków, a w przypadku fajek także ich elementów składowych, bardzo dobrze zobrazowano kolorowymi diagramami¹⁷. Analizę wykonano w ramach kilku kategorii wyrobów fajczarskich (gładkie główki fajek, zdobione główki fajek, gładkie i zdobione cybuchy fajek itd.), omówiono typy i wzory. Barbara Papaj przygotowała też zestawienie oznaczeń umieszczanych na noskach główek fajek (88 sygnatur), wzorów spotykanych na cybuchach (40) i plastycznych motywów zdobniczych na główkach (12 typów). W drugiej części tekstu opisano inne przedmioty związane z produkcją fajczarską, a zatem pojemniki do wypału fajek, płytki do kontroli temperatury wypału, jak również kilka fragmentów lulek. Wyjątkowym eksponatem jest niewątpliwie gliniany przedmiot z negatywowym odciskiem pieczęci miasta Nysa. Zabytek zinterpretowano jako tłok pieczętny używany do fałszowania dokumentów. Należy podkreślić, że tekst zawiera bogaty materiał ilustracyjny – bardzo dobrej jakości zdjęcia i rysunki zabytków. W dużym zbliżeniu ukazano detale, to jest znaki, napisy i ornamenty na fajkach.

Krótkie podsumowanie autorstwa Barbary Papaj¹⁸ zbiera najważniejsze wnioski i ustalenia ze wszystkich tekstów omawianego tomu.

Rekapitulując, omawiana pozycja zasługuje na wysoką ocenę zarówno pod względem merytorycznym, jak i edytorskim. Wydaje się, że jest to

■ 16 B. Papaj, *Analiza materiału ruchomego pozyskanego w trakcie badań archeologicznych przeprowadzonych w 2013 i 2014 roku w miejscu funkcjonowania XVIII-wiecznej fabryki fajek glinianych w miejscowości Zborowskie (woj. śląskie, pow. lubliński)*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 297–465.

17 Ibidem, s. 304, ryc. 6–8.

18 B. Papaj, *Podsumowanie*, [w:] *Śląska fabryka fajek...*, s. 467–470 (tłum. w jęz. angielskim: s. 471–474).

głównie zasługa Barbary Papaj – redaktorki naukowej i autorki niemal połowy tekstów zbioru. Tom jest wyróżniającą się pozycją – nowoczesnym kompendium dotyczącym tematyki niecieszącej się dużym zainteresowaniem polskich badaczy. Tytuł i podtytuł (*Wyniki badań, studia, konteksty*) wymagałyby jednak nieco innej konstrukcji, to jest układu kolejności tekstów. Trafniejszym wyborem byłby – w moim przekonaniu – porządek od rysu historycznego miejscowości i samej manufaktury po prezentację wyników badań. Przy zbiorze tekstów uwaga ta ma, oczywiście, charakter drugorzędny, gdyż wybór i kolejność lektury zależy od czytelnika. Dużą wartość poznawczą mają – moim zdaniem – teksty o wytwórczości fajczarskiej i sposobach palenia tytoniu w Europie Zachodniej i Wschodniej, a także syntetyczne opracowanie problemu produkcji fajek, w ważnych dla Europy Środkowej manufakturach, w Roście i Weissenspring. Interdyscyplinarny charakter studiów oraz wspomniane tło europejskie sprawiają, że książka wykracza poza ramy typowej monografii stanowiska lub obiektu. Należy odnotować, że fragmenty dotyczące dziejów wsi, fabryki czy mieszkańców przygotowane zostały rzetelnie. Zaprezentowane materiały i bogate zestawienie cytowanej literatury z pewnością mogą stać się punktem odniesienia do dalszych studiów nad zagadnieniem produkcji i dystrybucji fajek w tej części Europy. Namacalnym efektem zainteresowania badaczy obiektem w Zborowskim jest ocalenie go od rozbiórki i wykonanie repliki eksponowanej w Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”. Omawiany zbiór jest także cenną pochodnią danych dla badaczy i pasjonatów historii lokalnej, a wszak także od ich czujności i aktywności zależy los elementów dawnego krajobrazu kulturowego.

Publication review: *Silesian Clay Pipe Factory in Zborowskie. Research Outcome, Studies, Contexts*
edited by Barbara Papaj

In 2020, the publishing house of the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów” published a book presenting the results of several years of work on pipe production in the village of Zborowskie, in the Lubliniec County. A starting point for the conducted studies were archeological excavations in the neighborhood of a historic building, which is considered to be a relic of a former pipe factory. The discussed publication is a collection of texts prepared in Polish, with short summaries in English. The interdisciplinary nature of the studies makes the book go beyond the scope of a typical monograph of a site or object. Materials presented in it and a rich compilation of the cited literature may also become a reference point for further studies on the issue of pipe production and distribution in this part of Europe, as well as a valuable source of information for researchers and enthusiasts of local history.

Keywords: clay pipes, Silesian pipe factory, Zborowskie, archaeological research

Opracowanie graficzne

Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce wykorzystano rękopis Adolfa Dygacza pochodzący z archiwum etnograficznego badacza, stanowiącego własność Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Copyright © by Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, Chorzów
2021



ISSN 2353-2734

Wydawca

Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

ul. Parkowa 25, 41-500 Chorzów

tel. (32) 241-07-18, fax: (32) 241-55-01

www.muzeumgpe-chorzow.pl

Instytucja kultury Samorządu Województwa Śląskiego

Skład, łamanie, druk i oprawa

Wydawnictwo ALEKSANDER

www.wydawnictwoaleksander.pl