STUDIA ARTYSTYCZNE

Sztuka i kultura ludowa
w badaniach i twórczości artystycznej
pismo artystyczno-naukowe
Wydziału Artystycznego w Cieszynie
Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

ISSN: 0208-6336
ISSN: 2391-9965

Więcej o tytule:

Nr 3, 2015
Cena: 30 zł (+ VAT)

projekt: **Paweł Synowiec**

WYDZIAŁ ARTYSTYCZNY W CIESZYNIE
WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2015

▲ **Eugeniusz Delekta**, „Dożynki w Istebnej”, technika mieszana, 2010

STUDIA ARTYSTYCZNE

Sztuka i kultura ludowa w badaniach i twórczości artystycznej
Nr 3, 2015

Spis treści

Wprowadzenie

3 **Jadwiga Uchyła-Zroski**

Część pierwsza
Teoretyczne rozprawy i rozważania o kulturze i sztuce ludowej - polscy badacze folkloru muzycznego

7 **Ryszard Solik:** Sztuka a sztuka ludowa. Rozważania o pojęciach, powinnowactwie i relacjach. Rekonesans

16 **Helena Synowiec:** Znaczenie zbiorów pieśni Adolfa Dygacza dla badań językoznawczych

22 **Adam Okun:** *Barbora umarła…*, czyli o zabytkach folkloru hutniczego w archiwaliach Adolfa Dygacza

27 **Andrzej Wójcik:** Co nieco o publicystyce i społecznej aktywności Adolfa Dygacza

40 **Ryszard Gabryś:** *Adzio.* Przyjaciel kompozytorów, niestrudzony inspirator

52 **Krystyna Turek:** Przesądy pogrzebowe z zapisów Jana Brody

57 **Danuta Zoń-Ciuk:** Wątki ludowe w kompozycjach Antoniego Poćwierza Stylistyka muzyki opartej na folklorze

64 **Marlena Winnicka:** Zainteresowania folklorystyczne Jana Michała Wieczorka

Część druga
Międzynarodowe etnomuzykologiczne badania kultury ludowej

77 **Jitka Hoňková:** Hluczyńsko – etnograficzny region w perspektywie wydarzeń historycznych

83 **Michał Burczyk:** Rozwój czeskiej pieśni ludowej na przełomie XVIII i XIX wieku. Oskar Kolberg i jego zasługi w udokumentowaniu folkloru w Czechach i na Słowacji

88 **Michał Burczyk:** Materiały łużyckie w zbiorach Oskara Kolberga jako przykład dbałości o zachowanie dziedzictwa i tradycji językowej tego regionu

92 **Gabriela Bordovská:** Hudební folklor Lašsko-Valašského pomezí

97 **Magdalena Szyndler:** Przegląd wariantów ballady o dziewczynie trucicielce zawartych w wybranych zbiorach pieśni

Część trzecia
Tematyka ludowa w twórczych działaniach artystycznych

105 **Wiesław Cienciała:** Znaczenie elementów ludowych w cyklu *Suita dziecięca „Piąta pora roku”* (1996–1999). Szkic

109 **Ewa Nidecka:** Folklor we wczesnej twórczości fortepianowej Witolda Lutosławskiego

115 **Grzegorz Rubin:** Folklorystyczne inspiracje polskich muzyków jazzowych

121 **Krzysztof Marek Bąk:** Ludowość a ekslibris – wątki ludowe w księgoznaku i grafice kommemoratywnej

131 **Aleksandra Giełdoń-Paszek:** Drewno a sprawa polska. Wykorzystanie drewna w poszukiwaniu polskiego stylu narodowego

139 **Wojciech Bachleda-Dorcarz:** Podhalański baca – pasterz, czarownik i protoplasta góralskiego zdobnictwa

145 **Irena Białas:** Strój ludowy ziemi pszczyńskiej – cechą tożsamości regionalnej jej mieszkańców

Dodatek
Spis wybranych osiągnięć artystycznych i naukowych pracowników Wydziału Artystycznego w roku 2014

157 **Instytut Muzyki**

163 **Instytut Sztuki**

171 **Galeria prac**

Wprowadzenie

Przekazywane z pokolenia na pokolenie dziedzictwo kulturowe jest nie tylko świadectwem uznania korzeni, związku teraźniejszości z przeszłością, lecz także wyrazem szczególnej naszej postawy wobec jego wartości. Ciągłe badanie, odkrywanie, opisywanie zasobów kultury z czasów dawno minionych, także tych zabytków kultury, które przetrwały do dziś, jest ważnym zadaniem współczesnej nauki. Jak powiada Daniel Kadłubiec, „Kultura folklorystyczna żyje wtedy, kiedy ma społeczny obieg, gdy z zapisów, książek, taśm wszelkiej dokumentacji wejdzie w działanie, wzbogaci nasze doznania codzienności treściami etnicznymi, a zatem identyfikującymi nas jako społeczeństwo narodowe”[1].

Ciągłość kultury, jej przekaz, staje się podstawowym warunkiem trwania narodu oraz społeczeństw narodowych. Należy zauważyć, że ważnym składnikiem tej ciągłości jest autentyczna, spontaniczna kultura dorosłych i dzieci. W ramach każdej kultury wytwarzane są rozliczne wzory, rytualizacje życia publicznego i prywatnego (rodzinnego, zawodowego, cechowego itd.) ukazywane w postaci określonych zwyczajów, obrzędów, obyczajów. Stanowią one swoiste symbole kulturowe danej społeczności, która pielęgnuje je i rozwija w oparciu o tradycję. Znaczący udział w ich dokumentowaniu mieli zbieracze i badacze kultury ludowej, głównie folkloryści, etnografowie, etnomuzykolodzy w XIX- i XX-wiecznej Europie. Do czołowych badaczy kultury ludowej należał Henryk Oskar Kolberg (1814–1890), który w 33 tomach monografii regionalnych utrwalił wierny obraz polskiej kultury ludowej. Jego penetracje badawcze sięgały daleko poza Polskę. Dzieło jego życia: *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawa, pieśni, muzyka, tańce*, tj. 92 tomy monografii regionalnych, zaliczane jest do najwybitniejszych dokonań w nauce polskiej i szerzej – w XIX-wiecznej Europie. Z grona znaczących badaczy folkloru śląskiego należy z kolei wymienić m.in. Wacława Zaleskiego, Władysława Wójcickiego, Juliusza Rogera, Adolfa Dygacza.

Znaczenie zasobów kulturowych, w tym muzyki i sztuki, jako ważnych cech dorobku ludzkości znalazło swe uznanie i potwierdzenie w wielu międzynarodowych ustawach, przepisach i rekomendacjach. Pierwsze sympozjum Europejskiej Konwencji Kultury odbyło się w Paryżu w 1954 roku[2]. Jednak nacisk na ochronę spuścizny narodowej i rodzimego folkloru dało się odczuć w wielu krajach Europy głównie w drugiej połowie XX wieku. Do znaczących konwencji w obronie dziedzictwa kulturowego należy zaliczyć m.in. Konferencję Generalną UNESCO (Paryż 1989). Z postanowień końcowych konferencji dowiadujemy się, że folklor i sztuka ludowa tworzą część ogólnoświatowego dziedzictwa ludzkości, są ważnym środkiem łączenia różnych ludzi i społeczności, zapewniając im kulturową tożsamość. Folklor uznano też za integralną część spuścizny kulturowej danego kraju oraz „żywą kulturę ludzkości”. Całokształtem swej formy folklor oparty jest na tradycji i twórczości ludowej realizowanej przez grupy lub osoby indywidualne. Został on też uznany jako wyrażający tożsamość społeczną i kulturową osób go uprawiających. Formami folkloru są: język, literatura, muzyka, taniec, zabawy, mitologia jako zbiór podań, zwyczaje, obrzędy, rękodzieła i inne rodzaje sztuki. Dziedzictwo kulturowe każdego narodu stanowi ważną część jego cywilizacji, pamięci, wspólnej historii. Środowisko kulturowe jest nieodłącznym warunkiem życia i rozwoju człowieka, który w nim wzrasta, nabywając cech danej kultury.

Szczególnie kultura regionalna (makro- i mikroregionów) zawiera w sobie najbardziej przyswajalne dla człowieka wartości. Kultura nie jest właściwością wrodzoną, lecz nabywaną przez jednostkę w toku edukacji i wyuczoną we wspólnym działaniu. Szczególna rola w tym kontekście przypada więc instytucjom oświatowym i kulturalnym, ośrodkom akademickim, uczelniom artystycznym. Niewyczerpane źródło tematyki ludowej jest inspiracją dla wielu artystów ludowych i artystów profesjonalnych. Natchnienie czerpane z piękna przyrody jest przekształcane artystycznie w prawdziwe, niepowtarzalne arcydzieła sztuki. Z bogactw naturalnych, uroków krajobrazów, ukształtowanych form geometrycznych ziemi człowiek może poznawać piękno, zachwycać się nim, przekształcać w nową formę według swej twórczej i artystycznej wizji.

Niniejszy, trzeci numer „Studiów Artystycznych” zatytułowany *Sztuka i kultura ludowa w badaniach i twórczości artystycznej* w całości poświęcony jest kulturze i tematyce ludowej. Składa się z wprowadzenia, dodatku artystycznego oraz 20 tekstów autorskich, które tworzą trzy części tematyczne.

Część pierwsza, *Teoretyczne rozprawy i rozważania o kulturze oraz sztuce ludowej – polscy badacze folkloru muzycznego*, zawiera osiem tekstów. Ryszard Solik w dyskursie na temat sztuki ludowej w kontekście stuki w ogóle snuje rozważania o typowych dla tej drugiej pojęciach, jej powinowactwie i relacjach. Cztery kolejne teksty: Heleny Synowiec, Adama Okuna, Andrzeja Wójcika, Ryszarda Gabrysia, przybliżają dokonania badawcze prof. Adolfa Dygacza. Artykuły te mają cechy wspomnieniowe, pamiętnikarskie, retrospekcyjne. Inspiracją do ich powstania była obchodzona w 2014 roku w Instytucie Muzyki uroczystość 100. rocznicy urodzin tego wielkiego dokumentalisty folkloru muzycznego ziemi śląskiej, pedagoga Instytutu Muzyki w Cieszynie, „człowieka wielkiego duchem”. Kolejne trzy teksty mają

charakter monograficzny. Krystyna Turek pisze o przesądach pogrzebowych na podstawie zapisków Jana Brody. Danuta Zoń-Ciuk interpretuje wątki ludowe w kompozycjach Antoniego Poćwierza, natomiast Marlena Winnicka analizuje zainteresowania folklorystyczne Jana Michała Wieczorka.

W części drugiej, zatytułowanej: *Międzynarodowe etnomuzykologiczne badania kultury ludowej*, znajduje się pięć tekstów. Autorzy rozpatrują w nich folklor w ujęciu międzynarodowym. Michał Burczyk w dwóch opracowaniach wskazuje na zasługi Oskara Kolberga dla dokumentowania folkloru w Czechach i na Słowacji. Trzy pozostałe teksty dotyczące czeskiej i słowackiej muzyki ludowej ukazują najważniejsze jej cechy oraz etapy rozwoju.

Część trzecia, *Tematyka ludowa w twórczych działaniach artystycznych*, zawiera siedem artykułów. Wiesław Cieniała w swym szkicu prezentuje własną twórczość muzyczną w opracowanym cyklu *Suita dziecięca „Piąta pora roku"*, powstałym z inspiracji tematyką ludową. Ewa Nidecka analizuje twórczość fortepianową Witolda Lutosławskiego, natomiast Grzegorz Rubin uzasadnia inspiracje folklorystyczne u polskich muzyków jazzowych. Cztery kolejne teksty nawiązują do sztuki artystycznej. Krzysztof Marek Bąk w swym szkicu pisze o pracach własnych wokół tematyki: ludowość a ekslibris, wątki ludowe w księgoznaku i grafice kommemoratywnej. Użytkową wartość drewna w sztuce przybliża Aleksandra Giełdoń-Paszek. Z kolei o góralskim zdobnictwie jako sztuce regionalnej górali zakopiańskich pisze Wojciech Bachleda-Dorcarz. Tekst Ireny Białas, zamykający trzecią część, prezentuje ludowy strój ziemi pszczyńskiej. Charakterystyczne jego elementy autorka ukazuje bardzo szczegółowo i dokładnie, pisząc m.in., z jakich zostały wykonane materiałów, w jaki sposób krojone i szyte, przy jakich okazjach lub uroczystościach noszone. Artykuł ten poszerza dotychczasową wiedzę na temat pszczyńskiego stroju kobiecego i męskiego jako ubioru dziennego i odświętnego, zwanego też uroczystym. Autorka wskazuje również na te elementy stroju, które przetrwały próbę czasu i są noszone do dziś.

Prezentowany numer „Studiów Artystycznych" zamyka wykaz wybranych osiągnięć artystycznych i naukowych pedagogów Instytutu Muzyki oraz Instytutu Sztuki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego za rok 2014, ubogacony zdjęciami i ilustracjami.

Jadwiga Uchyła-Zroski

[1] D. Kadłubiec: *Wprowadzenie*. W: *Folklorystyka na przełomie wieków*. Red. D. Kadłubiec. Cieszyn 1999, s. 11–12.

[2] Zob. *Edukacja regionalna – dziedzictwo kulturowe w zreformowanej szkole*. Red. S. Bednarek. Wrocław 1999.

Część pierwsza: Teoretyczne rozprawy i rozważania o kulturze i sztuce ludowej - polscy badacze folkloru muzycznego

Ryszard Solik
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Sztuka a sztuka ludowa
Rozważania o pojęciach, powinowactwie i relacjach
Rekonesans

> zaczęłam myśleć o pojęciach nie jak o ustalonych raz na zawsze jednoznacznych terminach, lecz jak o czymś z natury dynamicznym. Trudząc się nad możliwą – wstępną i cząstkową – definicją tego czy innego pojęcia, zyskujemy wgląd w to, co może ono zdziałać[1].
>
> *Mieke Bal*

Przywołany fragment z książki Mieke Bal (*Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*) otwiera niniejszy tekst zasadniczo z trzech powodów. Pierwszy to intencjonalność założenia i powinowactwo myśli. Nie kryję, że podzielam przeświadczenie holenderskiej badaczki o potrzebie namysłu (refleksji) nad funkcjonującymi w dyskursach humanistyki kategoriami/pojęciami. Choć nie chodzi tylko o perspektywę interdyscyplinarności i jej heurystyczne podstawy. Pomijam przy tym specjalistyczny, hermetyczny żargon czy też modne w duchu postmoderny zapożyczenia z nauk przyrodniczych i ścisłych[2]. Myślę o pojęciach, i do takich będę się w dalszej części szkicu odwoływał, wyłącznie znanych, społecznie oswojonych, co nie znaczy prostych, jednoznacznych, niesprawiających problemów. Myślę o kategoriach utrwalonych w komunikacyjnym obiegu, które, będąc „narzędziami intersubiektywności", na dobre wrosły w naszą historię i deskryptywne procedury i jako „miniaturowe teorie", kształtowane wewnątrz horyzontu kultury i doświadczenia, pozwalają „analizować przedmioty, sytuacje, stany i inne teorie"[3]. Drugi powód to problemowa zbieżność i funkcja. Tutaj bowiem także, choć na zupełnie inną skalę, mamy mówić o pojęciach. A ściślej, wystrzegając się „bezrefleksyjnej oczywistości", o ich kulturowych sensach i uwikłaniach, które nigdy bynajmniej nie objawiają się natychmiast i z całą mocą[4]. Trzecim wreszcie powodem jest dynamiczna natura pojęć, wynikająca z tego, że „przypisuje się im [jak i wszelkim tekstom kultury – R.S.] określone znaczenia albo struktury znaczące tylko za pomocą odpowiednich abstrakcji tworzonych w ramach zmiennych kontekstów"[5] (historycznych i sytuacyjnych). Interesują mnie ich dynamiczne, kulturowo zmienne konotacje, stanowiące ślady kontekstów, „w których przeżywały one [a zarazem aktualizowały – R.S.] swoje pełne napięcia społeczne istnienie"[6]. Intryguje mnie, podobnie jak Bal, reorganizacja znaczeń „wynikająca" z ich między- i wewnątrzobszarowych „wędrówek", nie wykluczając trans-paradygmatycznych przemieszczeń ponowoczesności.

Zarysowawszy w ten sposób z grubsza przyczynę nawiązania do książki Bal, ale też przedmiot i cel teoretyczny rozważań, do wyjaśnienia pozostaje, o jakich pojęciach mamy mówić; które będą przedmiotem dociekań w szkicu? Odpowiedź podsuwa tytuł niniejszego, trzeciego już numeru „Studiów Artystycznych": *Ludowość w sztukach plastycznych i muzycznych. Impresje, inspiracje, interpretacje*. Pole problemowe publikacji w dużym uogólnieniu wyznaczają dwie kategorie, chodzi o ludowość i sztukę. A ściślej o szeroko pojętą, na różne sposoby artykułowaną (mowa o impresjach, inspiracjach, interpretacjach) obecność ludowości w sztukach plastycznych i w muzyce. Jednak tak założone pole dyskursu, stwarzające zwłaszcza w perspektywie diachronicznej niezwykle wiele możliwości egzemplifikacyjno-interpretacyjnych (nawet trans- czy interdyscyplinarnych), w granicach artykułu wymaga daleko posuniętej konkretyzacji. Myśląc o pojęciach, nadto odwołując się do inspirowanej przez Bal refleksji o nich, ograniczę się do dwóch, które chociaż w bezpośrednim zestawieniu literalnie w tytule tomu nie występują, *de facto* denotują zjawiska w nieunikniony sposób spowinowacone i heterogeniczne zarazem, a przez to wymagające odrobiny uwagi zawsze, ilekroć sztukę wiążemy z ludowością a ludowość ze sztuką. Chodzi o sztukę i sztukę ludową. Chodzi o przypisywane im sensy, o utrwalone zakresem kulturowych praktyk konotacje, o sprzeczności, związane z nimi i z nich wynikające dezorientacje. Także o wzajemne powiązania, relacje i obszarowe przenikania. „Trudząc się", jak powiada Bal, „nad możliwą – wstępną i cząstkową – definicją" (tutaj raczej pewnym dookreśleniem tego, co specyficzne i odmienne zarazem), spróbujmy dotrzeć do ich skomplikowanej natury. Ujawnić pozór ich nienacechowania oraz demistyfikującą neutralność pojęć współzależność mówienia/pisania/interpretacji. Spróbujmy zmierzyć się z ich kontekstualną intencjonalnością. Bo przecież pojęcia (jak i język, który współtworzą) „nie posiadają kształtu niezależnego od kontekstu, a ponieważ zawsze pojawiają się w jakimś kontekście, nigdy zaś w sposób abstrakcyjny, to zawsze przybierają jakiś kształt"[7]. A ten stanowi niejednokrotnie efekt okoliczności warunkujących zmienność sensów i przekazów (na tyle decydujący, że nawet literalna identyczność komunikatu nie gwarantuje tożsamości znaczenia)[8]. Rzeczona kontekstualność ujawnia się też w kontraście wewnątrz- i międzyobszarowych wędrówek, w jakich

pojęcia uczestniczą, napięć typu: sztuka – sztuka ludowa, kultura artystyczna – kultura ludowa, nie wykluczając samej „sztuki elitarnej". Gdzie w wielogłosie koncepcji i różnopostaciowych propozycji sztukę zastąpiły sztuki, *singularis* ustąpiła miejsca *pluralis*, a pojęcie denotuje dziś (opcjonalnie do paradygmatu) radykalnie odmienne wizje, wcielenia i formy artystyczności.

Nasze rozważania zacznijmy od pojęcia *sztuki*, która będzie stanowiła dominujący komponent szkicu i zasadnicze pole porównawczych odniesień. To konsekwencja nie tylko stopnia skomplikowania zagadnienia, lecz także założenia, że to, co z czasem zostało wyodrębnione i nacechowane jako *sztuka ludowa* (twórczość ludowa), w gruncie rzeczy stanowi typologiczne wyróżnienie w obrębie sztuki *en bloc*. Mając na uwadze złożoność problematyki związanej z pojęciem sztuki, przemienność kryteriów, rozmaitość historycznych konceptów artystyczności czy też obezwładniające bogactwo jej różnopostaciowych przejawów (historycznych i współczesnych manifestacji), ograniczę się wyłącznie do aspektów najbardziej znamiennych w polu relacji i napięć *sztuki oficjalnej* (elitarnej) i *sztuki ludowej*. Do tego, co z perspektywy tych dwóch zjawisk konstytuuje je jako takie, a zarazem określa fundamentalne dla nich odrębności. Co wreszcie, uciekając od retrospektywnego śledzenia kolejnych definicji i redefinicji sztuki oraz ogromu niuansów komplikujących wywód, okaże się kryterialnie najbardziej efektywne. Dla potrzeb tekstu i prowadzonej refleksji punktem wyjścia uczyńmy założenie zawężające pojęcie sztuki do: a) sztuk plastycznych – zgodnie bowiem z tradycją dyskursywną (głównie estetyki i historii sztuki), sztuce „przypisuje się realne istnienie czerpane niejako ze statusu ontologicznego dziedzin, zwykle traktowanych jako jej części składowe"[9] (malarstwo, rzeźba, architektura, grafika, rysunek itp.); b) twórczości z tak zwanego „euroamerykańskiego kręgu cywilizacyjnego"; c) twórczości uznanej, oficjalnej, „będącej przedmiotem podręcznikowych opracowań", bo „to ona właśnie, a nie jej folklorystyczno-etnograficzna wersja, zyskała walor obiektu jednoznacznie i nieproblematycznie kojarzonego z pojęciem »sztuki prawdziwej«"[10]. Obostrzenie to nie oznacza jednak braku dylematów związanych zarówno z pojęciem, jak i materiałem egzemplifikacyjnym[11]. A to dlatego, że nawet w tym obszarze pojęcie sztuki[12] budzi najróżniejsze skojarzenia. Odsyła do doświadczeń, działań, realizacji tak różnopostaciowych, że tracimy orientację, a w efekcie poczucie pewności, czym właściwie sztuka (nie tyle) była, czym jest, ewentualnie nie jest, jaką powinna lub nie powinna być. Szczególnie kłopotliwa okazuje się jej samonapędzająca się skłonność do przekształceń, dyspozycja do nieustannych rekonstrukcji, otwartość na nieograniczoność kolejnych wcieleń i przejawów, by „uczynić niezbędnym jakieś niezwykłe kryterium albo w ogóle znieść granice sztuki"[13]. Pojęcie sztuki obejmuje tutaj realizacje kanoniczne, w oparciu o które budowano nasze estetyczne hierarchie, ale i działania programowo kontestujące tradycyjne formy i aksjologiczne fundamenty twórczości. Jednak obarczone interpretacją, związane retoryką i historycznością konotacji niesie ze sobą pewną hierarchizację i uruchamia wartościowanie. I przyznaję, czyni to z powodzeniem od zawsze, niezmiennie. Czyni niezależnie od swej otwartości i kumulatywności, niezależnie od nieokreśloności, jaką sztuka zyskała w uogólniającym rysie kultury aktualnej (ponowoczesnej). W najbardziej oczywistym (by nie rzec banalnym) przesłaniu za uzasadnione należy przyjąć, że przy wszystkich swych dylematach pojęcie sztuki określa i wyodrębnia, w kręgu pewnych praktyk dyskursywnych i panującego paradygmatu poznania, przedsięwzięcia z różnych powodów uznawane za reprezentatywne dla sztuki i kultury artystycznej od nie-sztuki[14]; odróżnia artystyczne od potocznego, estetyczne od zwykłego, ale też, w interesującym nas aspekcie, wyróżnia sztukę jako taką (prawdziwą, oficjalną, elitarną) od sztuki i twórczości ludowej. Ustanawia więc i wyodrębnia. Chcąc rzecz sprecyzować, unikając przy tym nawet namiastki przekrojowego przeglądu kolejnych konceptów artystyczności, skoncentrujmy się na uogólniającym przedstawieniu jej najbardziej fundamentalnych, w pewnym sensie ponadhistorycznych, cech i własności. Zgodnie z założeniem, chodzi o te aspekty i cechy dystynktywne „sztuki oficjalnej" („elitarnej"), które w relacji do „sztuki ludowej" (twórczości ludowej) pozwolą na wskazanie przede wszystkim tego, co je łączy i dzieli zarazem. Co okazuje się wspólne dla obu tych obszarów: sztuki „będącej przedmiotem podręcznikowych opracowań", „sztuki prawdziwej" i sztuki ludowej. Co określa i definiuje te zjawiska, ale też co podważa sensowność tego ostatniego, które chociaż funkcjonuje w szerokim obiegu, bywa kwestionowane przez badaczy różnych proweniencji, szczególnie kulturoznawców i folklorystów.

Przyjmując, że obecność sztuki jest obecnością znaczeń/sensów, ale w głównej mierze konkretnych egzemplifikacji uznawanych w danej społeczności w określonym czasie i miejscu za dzieła sztuki, zacznijmy od kwestii najbardziej oczywistych, ale też fundamentalnych.

Po pierwsze: p r z e d m i o t o w o ś ć. Myśląc o sztuce, myślimy zazwyczaj o przedmiotowej naturze dzieł (wytworów), które konkretyzują się jako intersubiektywnie dostępne obiekty. Prawidłowość ta dotyczy zresztą także sztuki ludowej (a może poprawniej: twórczości ludowej). Piszę „zazwyczaj", bo chociaż przedmiotową naturę dzieła kwestionowały niektóre nurty drugiej

połowy XX stulecia (sztuka konceptualna, multimedialna, hipermedialna, partycypacyjna czy interaktywna), to jednak przedmiotowość nie została zdyskredytowana[15]. Co więcej, zdecydowana większość tego, co wiążemy ze sztukami plastycznymi i wizualnymi, nie wyłączając propozycji najnowszych, w tym cała sztuka przeszłości, ma charakter przedmiotowy. Następstwa tego odnajdziemy także w zwyczajowym dla dyskursu historii sztuki i estetyki rozumieniu mediów w kategoriach gatunków artystycznych, wspartych na „ontologii rzeczy, przedmiotu, przestrzeni, statyczności"[16]. W efekcie określoność wytworów artystycznych (np. gatunkową, stylistyczną, typologiczną, rodzajową itp.) w istotnym stopniu determinuje fizyczność i przejawiające się poprzez nią, utrwalone w tworzywie własności formalne, kształtowane w domenie estetycznych sporów, poetyk, regulacji i technicznych środków wykonawstwa. W materii dostrzeżono niezbędność fundamentu ucieleśniającego ideę i sens sztuki. Uznając ponadto, że „sprawdza się (w niej) działanie inwencyjne przekształcające konieczne cechy przeszkody [opór substancji, tworzywa, związany z realizacją twórczego zamiaru – R.S.] w prawa dzieła"[17], uczyniono z niej także pole specjalistycznych dywagacji i analiz, między innymi na gruncie estetyki formatywności[18]. Nawiasem mówiąc, chociaż „obiektywne cechy (wytworów sztuki) pozostają interpretacyjnie labilne w sposób niespotykany gdzie indziej w naturze"[19], to nie zmienia to faktu, że dzieła to przede wszystkim „ucieleśnione fizyczne byty o pochodzeniu kulturowym"[20].

Po drugie: u s t r u k t u r o w a n i e formalno-ekspresyjne. Element to ważny, wymaga więc nieco uwagi. Ta niekwestionowana niegdyś własność sztuki w naturalny sposób wiąże się zarówno z „twórczością oficjalną", jak i ze „sztuką ludową". Niezależnie od rodzajowej czy gatunkowej specyfiki, niezależnie od konwencjonalnych i stylistycznych reorganizacji ustrukturowanie uchodziło i uchodzi (z wyjątkiem niektórych nurtów twórczości najnowszej) za konstytuujący sztukę estetyczny niezmiennik[21]. W formie czasownikowej (interpretowanej jako proces) czynność strukturowania (formalno-plastycznego kształtowania) a) wiązała się z interweniującym działaniem twórcy, które organizowało stronę formalno-materialną wytworu, nadając mu własności charakterystyczne dla przedmiotów artystycznych; b) zwyczajowo przebiegała zgodnie z obowiązującymi w danej czasoprzestrzeni normami estetycznymi i zasadami wykonawstwa. Natomiast w formach rzeczownika odczasownikowego (ustrukturowanie) i przymiotnikowej (ustrukturowany), jako konsekwencja i efekt aktywności artysty, ustrukturowanie oznaczało c) kluczową własność dzieła, splot cech „uchwytnych w materii i kompozycji", stanowiących przesłanki określoności i wyjątkowości obiektu. Dzieło sztuki rozumiano tedy jako materialnie odrębny wytwór indywidualności o spójnej, całościowej i autonomicznej strukturze, o cechach i własnościach reprezentatywnych dla obiektów artystycznych, wolny od modyfikujących wpływów odbiorcy, kontekstów i okoliczności. Natomiast kontakt z tak zdefiniowanym obiektem wymagał uchwycenia i wskazania owych pochodnych wobec ustrukturowania własności (uwarunkowań aksjonormatywnych, stylowych, artystycznych, estetycznych). A to znalazło wyraz między innymi w praktykach dyskursywnych nurtów, które – jak pisze Magdalena Popiel – „poszukiwały cech konstytutywnych we właściwościach samego przedmiotu (formalizm, strukturalizm, fenomenologia) oraz tych, które wskazywały głównie na rolę twórców i odbiorców (np. emocjonalizm, koncepcje ekspresjonistyczne, psychoanalityczne)"[22].

Po trzecie: p r z e d s t a w i e n i o w o ś ć i f i g u r a t y w n o ś ć[23]. Tutaj także, mimo pewnych różnic i na wysokim stopniu uogólnienia, mówimy o cesze wspólnej zarówno (w zdecydowanej większości) „sztuce oficjalnej", jak i „twórczości ludowej". W jednym i drugim przypadku (choć w obrębie sztuki elitarnej powinniśmy ograniczyć się do figuratywnego paradygmatu artystycznego) przedstawieniowość stanowiła naczelną zasadę organizującą. Co więcej, przedstawieniowy (figuratywny, na różne sposoby mimetyczny, naśladowczy) inwariant twórczości, mimo że podlegał konwencjonalnym, niekiedy daleko idącym przekształceniom, uchodził swego czasu za niewzruszoną normę sztuki jako takiej. I chociaż w XX wieku zdezawuowano jej uniwersalność i kryterialną bezwzględność, okazuje się własnością nadal atrakcyjną, jakkolwiek rozmaicie przez współczesną twórczość aktualizowaną.

Po czwarte: o r y g i n a l n o ś ć i u n i k a t o w o ś ć. Oba pojęcia pojawiają się tutaj, bo wydają się naturalnie związane z twórczością i tworzeniem. W dużym uogólnieniu oryginalność możemy rozumieć na dwa sposoby: dzieło oryginalne to dzieło najpierw autentyczne, historyczne, o określonej atrybucji; ale też źródłowe, niepowtarzalne, swoiste, nowatorskie, jednostkowe, unikatowe. Nas interesuje przede wszystkim ten drugi aspekt (złożony i skomplikowany[24]); nie chodzi jednak o rozważania rozstrzygające związane z oryginalnością dylematy, ile raczej o pożądaną i przypisywaną sztuce, a ściślej jej artystycznym egzemplifikacjom, reprezentatywną własność. I choć oryginalność pojmowana jako unikatowość, źródłowość, bezprecedensowość stawia przed artystą i dziełem najwyższe wymagania, zazwyczaj nie tylko trudne do spełnienia, lecz także raczej w większości niespełnione, to presja zmiany, nowości, reorganizacji towarzyszy sztuce nieodparcie przynajmniej od drugiej połowy XIX wieku i wystąpień pierwszej awangardy.

Jak pisze Rosalind Krauss, „awangardowy artysta rościł sobie […] prawo do oryginalności, uważając ją – można by powiedzieć – za swój stan przyrodzony. Ponieważ jego twórczość czerpie początek z jego własnego »ja«, jej owoce odznaczają się tą samą indywidualną niepowtarzalnością. Inaczej mówiąc, własna jednorazowość twórcy gwarantuje oryginalność jego dziełom”[25]. Przyjmijmy więc w tym miejscu, że w domenie sztuki (oficjalnej, elitarnej) oryginalność wydaje się własnością tak silnie ugruntowaną, a niejednokrotnie nadużywaną, że jeśli nawet sztuka takową nie jest i nie była, za takową pragnie uchodzić.

Po piąte: r e a l i z o w a n i e w a r t o ś c i a r t y s t y c z n y c h i z a s p o k a j a n i e p o t r z e b e s t e t y c z n y c h. Punkt ten wymaga jednak doprecyzowania. Mając na uwadze głębokie reorganizacje i rewizje w obrębie przekształcających się wariantów koncepcyjnych sztuki, pamiętajmy, że nie wszystkie nurty (zwłaszcza sztuki drugiej połowy XX stulecia) w wartościach artystycznych widziały *condicio sine qua non* sztuki. Niemniej w relacji do twórczości ludowej interesują nas tutaj wyłącznie te działania i przedsięwzięcie, które (jak sztuka ludowa) opierają się na ontologii przedmiotu. A sztuka „ontologii rzeczy” to sztuka nie dość, że w większości przedstawieniowa (figuratywna), to jeszcze uznająca (o czym była mowa wcześniej) nieodzowność formalno-plastycznego ustrukturowania, które uposażało obiekt w percepcyjnie uchwytne własności decydujące o przynależności wytworu do klasy przedmiotów artystycznych. Należy więc przyjąć, że intencjonalnym założeniem procesów twórczych i praktyki sztuki (oficjalnej, sztuk pięknych) była realizacja przede wszystkim wartości artystycznych, dla sztuki (jak długi czas sądzono) konstytutywnych. W efekcie, aspekt pragmatyczno-funkcjonalny (znów w kontraście do twórczości ludowej) nie jest tutaj elementem dominującym; przeciwnie, uwzględniając przesłanki estetyki formalistycznej, rozstrzygające zdaje się formalno-ekspresyjne ukształtowanie, które „autonomizuje nie tylko jakości zmysłowe, ale również sprzęgnięte z nimi treści metaestetyczne”, nadto „uniwersalizuje treści, nadając im sens ponadczasowy”[26]. Innymi słowy proces twórczy wiązano z realizacją i ucieleśnieniem wartości stanowiących „syntezę występujących w dziele sprawności artystycznych”[27].

Po szóste: l i n e a r n o ś ć r o z w o j u. Ta interesuje nas jednak wyłącznie w perspektywie korelacji diachronicznych, a ścisłej rzecz ujmując, chodzi o uprzedniość, „o historyczną ciągłość procesów redefiniowania sztuki”. O „ciągłą dynamikę, związaną zarówno z potrzebą redefinicji sztuki przez każdego w zasadzie twórcę, jak i z przebiegającym historycznie procesem przemodelowywania społecznych instytucji”[28]. Mam tu na myśli zawsze ze sztuką związaną linearną dynamikę przekształceń, zasadniczo jednak uwolnioną wraz z modernistycznym przełomem[29]. Samą natomiast linearność rozumiem jako łańcuch sekwencyjnych przedsięwzięć, nieustannych zmian i reorganizacji ustanawianych na styku starego i nowego, tradycji i aktualności, przeszłego i obecnego. Idzie więc o redefinicje i rekonstrukcje, o poszerzające pole artystyczności poszukiwania, dopuszczające wszystko, w tym „wytworzenie, na żądanie, egzemplarza [obiektu, projektu – R.S.], którego nikt nie chciałby wyłączyć, ale też nikt nie mógłby również zaliczyć do kanonu (sztuki)”[30].

Po tych ustaleniach spróbujmy naszkicowane w zarysie aspekty odnieść do sztuki ludowej, której definicja w zasadniczym zrębie kształtowała się na fundamencie zainteresowania ludowością i rozwijających się badań etnograficznych. Zanim przejdziemy jednak do aspektów porównawczych, zacznijmy od kwestii najbardziej podstawowej, o której wprawdzie częściowo była już mowa w dotychczasowych rozważaniach, ale wrócić do niej trzeba, bo wiąże się istotnie z rodzajowym wyodrębnieniem tego, co „sztuką ludową” nazywamy. W kontekście dotychczasowych ustaleń łatwo zauważyć, że semantyczna chłonność pojęcia „sztuka” uwzględnia przedsięwzięcia tak ambiwalentne, a nawet kontestujące dotychczasowe jej sensy, że analityczna spójność tej kategorii (ogólnej i wspólnej dla jakże różnopostaciowych wcieleń) ociera się o absurd. W pewnym stopniu „przyczyną tego stanu rzeczy jest kumulatywny, a jednocześnie ogromnie ekspansywny […] charakter ewolucji sztuki, który powoduje, że klasa jej desygnatów staje się coraz bardziej rozległa i zróżnicowana”[31]. Niemniej, jeśli pod szyldem sztuki umieszczamy najbardziej nawet obrazoburcze rewolty, w gruncie rzeczy pomnażające paradygmat artystyczności, bądź wreszcie plastyczną ekspresję pierwotnych społeczności spoza euroamerykańskiego kręgu kultury, np. z Australii (Aborygenów), Afryki (Beninu, Senifów, plemion z Burkina Faso) czy Indian z Północno-Zachodniego Wybrzeża Ameryki Północnej, to włączenie w obręb kategorii sztuki twórczości ludowej (zwłaszcza swojskiej, rodzimej[32]) wydaje się czymś zgoła naturalnym. Ta wielopostaciowość oznacza jednak, że odwołując się do ogólnego pojęcia „sztuki”, mówimy o antroposferze charakteryzującej się nieuchronną autoproliferacją (por. punkt o dynamice rozwoju), skazani przy tym przez różnorodność przypisywanych sztuce desygnatów na nieustanne rozplenianie jej przymiotnikowych konkretyzacji. Pozostańmy zatem przy przymiotnikach, a raczej, w interesującym nas obszarze, przy przymiotniku, który określa nie tylko rodzajową odrębność w tym przypadku „sztuki ludowej”, lecz także podstawowe, powtarzające się bez wyjątku w najbardziej

nawet lapidarnych definicjach, kryterium jej typologicznego wyróżnienia. Myśląc „sztuka ludowa", myślimy bowiem w głównej mierze o kulturze ludowej, a ściślej twórczości ludu, czyli chłopskiej[33]. Podkreślam „w głównej mierze" dlatego, że kategoria ta pozostaje w bliskiej styczności z pojęciem kultur tradycyjnych, plemiennych i ludowych. Ludowość tym samym nie zawsze funkcjonowała jako synonim kultury *stricte* chłopskiej, ale np. kultury dawnych Słowian[34]. Tutaj przyjmijmy jednak najbardziej rozpowszechnione i zarazem dyskursywnie utrwalone znaczenie tej kategorii, wiążąc ją z kulturą chłopską, a mówiąc dokładniej, z „chłopskimi kulturami tradycyjnymi", ukształtowanymi w konsekwencji „podziału klasowego, który skrystalizował się w ustroju feudalnym"[35]. Odwołujemy się więc do „twórczości artystycznej ludu wiejskiego, będącej świadectwem archaicznych wierzeń, obrzędów i obyczajów, a także ludowego światopoglądu"[36]. Taką interpretację ludowości ustabilizowała przybierająca na sile w XIX wieku, wyraźnie idealizowana ludomania, a także rozwijające się etnografia i folklorystyka. Warto tutaj choćby odnotować, niezwykle „dojrzały i nowoczesny" na swoje czasy, etnograficzny program Hugona Kołłątaja, który „postulując szeroko zakrojoną akcję dokumentowania i ochraniania dziejowego dorobku narodowego […] całego społeczeństwa bez wyjątku", pisał o potrzebie dokumentowania kultury ludowej *eo ipso* wiejskiej, „kultury chłopskiej", „kultury przy tym rozumianej szeroko, obejmującej mowę, ubiór »nie tylko co do kroju, ale nawet co do koloru, żadnego gatunku nie opuszczając«, obyczaj (weselny, urodzinowy, pogrzebowy), zabawy, muzykę, pieśni (weselne, pasterskie, żałobne, kołysanki), bajki, gusła pożywienie, mieszkanie, budownictwo, sprzęty, gospodarstwo […] itd. Kultury, którą należało dokumentować wiernie, rzetelnie, prawdziwie"[37]. To samo znaczenie ludowości znajdziemy w pracach „zafascynowanego wiejską kulturą" Adama Czarnockiego, wędrującego „»między ludem z torbą na plecach, o chlebie i wodzie« po wsiach Polski, Ukrainy i Białorusi"[38]. Utrwaliło je wreszcie wielotomowe, monumentalne przedsięwzięcie Oskara Kolberga, o symptomatycznym tytule, wspólnym dla trzydziestu sześciu tomów wydanych jeszcze przez samego autora, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*[39]. Przyjmijmy więc w aspekcie kryterium środowiskowego najbardziej oczywistą, słownikową wersję, że „sztuka ludowa" oznacza określone „czynności, działanie będące wyrazem zręczności, umiejętności, biegłości", a dokładnie „twórczość artystyczną wsi, uwarunkowaną rodzimą tradycją kulturową"[40].

Na uogólnieniu tym w zasadzie moglibyśmy poprzestać. Nie budzi ono wątpliwości, kto był nadawcą i adresatem tego, co zwiemy sztuką ludową, poza tym wyraźnie artykułuje środowiskową odrębność twórczości ludowej. Ludowość w uznanej konotacji tłumaczy, z czyją i jaką aktywnością mamy do czynienia, uzasadnia przy tym typologiczne wyodrębnienie twórczości rolniczych społeczności wiejskich w obrębie sztuki w ogóle. Zagadnienie niestety komplikuje się, gdy od przymiotnika zwrócimy się w stronę dookreślanego przezeń rzeczownika. Jeśli bowiem uwzględnimy (a nie ma od tego ucieczki) kryterium środowiskowe, a co za tym idzie także kryterium intencji, problematyczne okazuje się nie tyle rozumienie ludowości, ile raczej posługiwanie się w tej konfiguracji pojęciem sztuki. A dylematy związane z zasadnością sformułowania „sztuka ludowa" okazują się różnego rodzaju. Wynikają najpierw, jak twierdzą niektórzy, z nieuprawnionego nadużywania kategorii sztuki wobec rękodzieła pozbawionego właściwego „sztuce oficjalnej" aksjonormatywnego ukierunkowania. Tego typu propozycje zawężają zwykle terytorium sztuki do przedsięwzięć, które odpowiadają określonym estetycznym inwariantom rozstrzygającym o przynależności do klasy przedmiotów artystycznych, a zarazem spełniają warunki kulturowej obiektywizacji dzieła sztuki, jako bytu (bezwzględnie) artystycznego. Za jeden z warunków „konstytuujących dzieło sztuki" przyjmuje się tutaj między innymi intencje autora (wytwórcy), który, jak podaje Andrzej Lipski, jako „uświadomiona […] artystycznie jednostka" próbuje stworzyć prawdziwe dzieło sztuki, obiekt o koniecznych własnościach artystycznych, po czym obiektywizuje i „umieszcza […] go w kontekście kulturowym uznanym [także – R.S.] za artystyczny"[41]. Pisałem o tym sporo w punkcie piątym, podkreślając znaczenie wartości artystycznych i estetycznych sztuki, tutaj więc ograniczę się wyłącznie do stwierdzenia, że w przypadku autentycznej twórczości ludowej żaden z powyższych warunków nie może zostać spełniony. Intencją ludowego twórcy nie jest powołanie do istnienia dzieła sztuki, jego wytwory nie podlegają obiektywizacji w „kontekście artystycznym", on sam natomiast nie jest „artystycznie uświadomioną" indywidualnością. Gdyby zatem uznać taką argumentację, twórczość ludową powinniśmy wykluczyć z zakresu sztuki i przystać na nieraz głoszoną przez folklorystów tezę, że „»świadoma, to znaczy umyślnie tworzona, sztuka ludowa nigdy nie istniała«. Lud wiejski nie ocenia sztuki za pomocą kryteriów estetycznych; sztuka ludowa jest rozpatrywana jako »sztuka« tylko przez ludzi wykształconych; jej twórcy nie mają świadomości, że stworzyli coś spoza zwykłego kręgu codziennych zwyczajów i potrzeb praktycznych"[42]. W kontekście tych argumentów o wykluczeniu piszę w trybie przypuszczającym, bo nie chodzi o rozstrzygnięcia, ale o przesłanki odsłaniające związane

z pojęciami dylematy. Wieloaspektowe i skomplikowane zwłaszcza wówczas, gdy zapominając o idei niewspółmierności (bagatelizując specyfikę i kontrasty), sztuką określamy jakże „heterogeniczne rodzaje przedmiotów" i teksty kultury. W tej sytuacji za dyskusyjną należałoby także uznać formułę głoszącą „artystyczność" twórczości ludowej. W odróżnieniu bowiem do „sztuki oficjalnej" (znów punkt piąty), zadaniem prawdziwej plastyki ludowej nie było ucieleśnienie własności konstytuujących wytwór jako obiekt artystyczny. Przeciwnie, funkcje, cele, określona wrażliwość i wizualna poetyka tej twórczości czyniły ją częścią środowiskowego folkloru, zwyczajowych, codziennych praktyk kulturowych społeczności wiejskich. Nie ma tu mowy o świadomej realizacji wartości artystycznych czy estetycznych, nie ma mowy o „dążeniu do indywidualizacji produktu, do osiągnięcia nowych wartości"[43]. W aspekcie ideowo-formalnym „charakteryzuje figuralną sztukę ludową priorytet treści i funkcji religijnych [podlegających zresztą procesom swoistej desemantyzacji – R.S.], przekazywanych nie w drodze kształtowania naturalistycznego, ale poprzez schematyczny symbolizm i ekspresję, skupioną głównie na sensie ideowym i emocjonalnym dzieła"[44]. Kolejne dylematy wywołuje też pewna (wprawdzie wysoce ograniczona w kontraście do sztuki oficjalnej) niejednoznaczność kategorii „sztuka ludowa". Wiąże się ona między innymi z nieidentycznością „sztuki ludowej" i „sztuki typu ludowego", z tym że możemy wskazywać i mówić o sztuce ludowej jako takiej, ale też odpowiednio o jej regionalnych odmianach i wcieleniach. Problemy rodzi również synkretyczny charakter tego pojęcia. Funkcjonuje ono wszak jako rodzaj uogólnienia, odnoszącego się do całokształtu rękodzielnej aktywności ludu[45].

Pozostawmy jednak dylematy pojęcia i powróćmy do wyodrębnionych obszarów porównawczych. Jak zauważyliśmy, analizując styczności, powiązania i odrębności „sztuki prawdziwej" (oficjalnej) i „ludowej", trzy z wymienionych sześciu aspektów, mimo poczynionych zastrzeżeń, a także rodzajowej oraz jakościowej odrębności desygnatów, okazują się wspólne. To przede wszystkim ontologia rzeczy i przedmiotowa natura wytworów. To również nieodzowność ustrukturowania, warunkująca formalno-plastyczną określoność wytworów. W odróżnieniu jednak od sztuki oficjalnej, nie chodzi tutaj o własności zindywidualizowane, wyjątkowe, kształtowane w domenie estetycznych sporów i poetyk, konstytuujące obiekt jako artystyczny. To wreszcie przedstawieniowość i figuratywność; dla figuratywnej twórczości ludowej imperatyw niekwestionowalny, oparty na „rzeczywistości potocznego doświadczenia" oraz sile tradycji, autorytetów i ikonograficznych wzorów przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Nie można natomiast, o czym już była mowa, wiązać intencjonalności „sztuki ludowej" z realizacją własności artystycznych i estetycznych. W zakresie punktu piątego te dwa zjawiska okazują się skrajnie odmienne. Zważywszy na poczynione już uwagi, ograniczę się w tym miejscu wyłącznie do konkludującego stwierdzenia, że aksjonormatywne uwarunkowania sztuki ludowej wiązały się przede wszystkim z jej funkcjonalnym, integrującym i stabilizującym charakterem, w pewnym sensie też zabezpieczającym „utrzymywanie potrzebnej wiedzy o świecie i życiu"[46]. Za dyskusyjne i nieuprawnione w przypadku sztuki ludowej należy także uznać założenia punktów czwartego i szóstego. W kontraście do sztuki oficjalnej, twórczość ludowa nie spełnia warunków oryginalności i unikatowości w sensie powoływania do istnienia rozwiązań niemających precedensu, niepowtarzalnych, źródłowych czy nowatorskich. Kładę nacisk na ten właśnie sposób pojmowania oryginalności, by nie utożsamiać jej z odrębnością czy specyfiką regionalnych bądź lokalnych odrębności i odmian. Swoisty konserwatyzm, stabilność konwencji i ikonograficznych wzorów w obrębie plastyki figuratywnej, niechęć do wewnętrznych zmian, reorganizacji i redefinicji, nadają twórczości ludowej wymiar niezwykle stabilny, zbliżając ją do kultur tradycyjnych. A te, jak wiemy, wystrzegały się zmian, przekreślały oryginalność, nastawione przede wszystkim na podtrzymanie i utrwalenie tego, co – uświęcone tradycją i zaszłością – od dawna funkcjonowało w sferze norm, zachowań, obyczajów i obrzędów („Tak jak robili nasi pradziadowie, nasi ojcowie, tak i my robimy"). Tutaj nowość i zmiana (inność, alternatywność, oryginalność) zyskiwały charakter dezintegrujący, niepożądany, niszczący. Oryginalność nie stanowi „przyrodzonej własności" sztuki ludowej. Ludowi twórcy poruszają się w obrębie zastanych rozwiązań i wzorów, stanowiących trwały element indywidualnej i grupowej wyobraźni. Z kolei właściwa tej twórczości restauratywność, orientacja na dawność, zwyczaj, tradycję usankcjonowała obraz aktywności pozbawionej zmian i reorganizacji. W efekcie „z nowej twórczości, wniesionej przez przedstawicieli żyjącej generacji, tylko ograniczona część wchodziła w zasób kulturowy następnych pokoleń. Ginęło przede wszystkim to, co miało charakter indywidualny, co wynikało z uzdolnień jednostek, a nie zostało zobiektywizowane […] i nie weszło do zasobów schematów działania […] stereotypowo powtarzanych"[47]. Rzeczywistość twórczości ludowej, w opozycji do modernistycznych reorientacji sztuki oficjalnej, to rzeczywistość autorytetów, exemplów, powtórzeń, trwania w konwencji i stylistycznych kompilacji. Z tego wynika kolejna w tym zestawieniu i ostatnia zarazem porównawcza konkluzja: twórczości ludowej nie charakteryzuje właściwa dla sztuki oficjalnej linearność rozwoju. Jeśli

wyżej mówimy o genetycznie zorientowanej sekwencyjności, o linearnej dynamice przekształceń sztuki oficjalnej, tutaj sprowadza się ona do zamkniętego kręgu inspiracji, a w konsekwencji do nieistnienia radykalnych redefinicji i reorganizacji. Brak linearnej ciągłości wiąże się także z tym, że „punktem genetycznego odniesienia jest często ten sam wzór sztuki kościelnej, co oznacza [w zasadzie – R.S.] powrót w każdej generacji do tego samego punktu wyjściowego”[48].

Na koniec tych wstępnych rozważań, choć może należało zrobić to wcześniej, jeszcze jedna myśl. Uwzględniając temporalny, a ściślej: temporocentryczny, sens formułowanych przekonań i znaczeń, z naciskiem podkreślmy wagę okolicznika miejsca i czasu (tu i teraz). Nie jest bowiem powiedziane, że coś, co obecnie postrzegamy w określony sposób (a zatem i wartościujemy tak a nie inaczej), zawsze za takowe uchodziło i takim było. Kontekstualność wszelkiego doświadczenia wymaga ostrożności, a w konsekwencji dopuszczenia odmienności i niewspółmierności historycznych ocen i konkretyzacji. Również dlatego, że pojęcia, którymi się posługujemy, które nas interesują i zaprzątają naszą uwagę, mają własną historyczność. A to oznacza, że nie tylko kształtowały się jako takie w określonym czasie i okolicznościach, w obrębie panujących i zmieniających się kulturowych wspólnot interpretacyjnych, ale też że ich treści, znaczenia czy denotaty nie pozostawały nigdy niezmienne. W efekcie pamiętajmy, że nasze propozycje i wyodrębnienia mają sens wyłącznie w horyzoncie określonej infrastruktury poznawczej i przesłanek interpretacyjnych, z perspektywy których są wyznaczane i konstruowane. Wszak pojęcie sztuki zawłaszcza dziś to, na co jesteśmy skłonni przystać, co z perspektywy naszej aktualnej infrastruktury rozumienia sztuką nazywamy, w tym również to, co sztuką niegdyś nie było, co funkcjonowało w zupełnie innych aksjonormatywnych aspektach i porządkach, co jej zaprzeczało, a nawet to, co w swej historyczności przez tysiąclecia poprzedzało historię samego pojęcia sztuki. Jeśli zatem uznamy (a uznajemy), że „myślenie posiada inherentnie historyzowaną strukturę, że myślenie jest historią”[49], kontekstualność rozumienia i doświadczenia czegokolwiek będzie nam podpowiedzią, że nasze podziały i klasyfikacje, także w domenie sztuki, okażą się wewnętrznie bardziej złożone i skomplikowane, niż się wydaje. Przez to pamiętajmy, że choć mówimy dziś o „sztuce oficjalnej” („elitarnej”), „będącej przedmiotem podręcznikowych opracowań” historyków i teoretyków sztuki, oraz o „sztuce ludowej” jako o zjawiskach nietożsamych, to jednak one same niejednokrotnie przenikały i krzyżowały się na tak różne sposoby i do tego stopnia, że ich wzajemne relacje, przemieszczenia i wędrówki stanowiły przyczyny niejednej dezorientacji.

1 M. Bal: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. Bucholc. Warszawa 2012, s. 34.

2 Por. J. Bricmont, A. Sokal: *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów.* Przeł. P. Amsterdamski. Warszawa 2004.

3 M. Bal: *Wędrujące pojęcia…*, s. 47.

4 Intencjonalność założenia w pewnym stopniu koresponduje także z koncepcją książki W. Tatarkiewicza: *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa 1988. Tatarkiewicz prezentuje jednak historyczność znaczeń wybranych pojęć w porządku diachronicznym, uwzględniając całe bogactwo i złożoność estetycznych dyskursów. Mnie natomiast interesują tylko dwa pojęcia i wyłącznie w tych zakresach, które wydają się określać ich rodzajową specyficzność (określoność) i zarazem różnice.

5 Por. J. Margolis: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. Wilkoszewska. Przeł. W. Chojna et al. Kraków 2004, s. 126.

6 M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 123.

7 S. Fish: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Przeł. M. Smoczyński. W: Idem: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. Szahaj. Przeł. K. Abriszewski et al. Kraków 2008, s. 29.

8 Por. W.J. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. i wstępem opatrzył J. Japola. Lublin 1992; U. Eco: *Nieobecna struktura*. Przeł. A. Weinsberg, P. Bravo. Warszawa 1996.

9 A. Lipski: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat Artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej*. W: A. Lipski, K. Łęcki: *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa 1992, s. 39.

10 Ibidem, s. 38.

11 Związane z kategorią sztuki semantyczne zagęszczenie łączy się również z tym, że wyodrębnione tutaj i funkcjonujące w szerokim obiegu społecznym pojęcie „sztuki prawdziwej”, sztuki elitarnej może być także określane mianem sztuki oficjalnej, profesjonalnej (kryterium społecznego nadawcy i wytwórcy) i podlegać dalszym klasyfikacjom w kontekście wewnątrzobszarowych podziałów w obrębie panujących wariantów koncepcyjnych i paradygmatów sztuki.

12 Zakładam posługiwanie się pojęciem sztuki wbrew jego ekwiwokacyjności i niefortunnej retoryce otwartości. Uznaję, podobnie jak czyni to Jolanta Dąbkowska-Zydroń, że „nadal mamy prawo operować tym pojęciem, coraz częściej zastępowanym jedynie pytaniem o osobnicze jego pojmowanie”. Por. J. Dąbkowska-Zydroń: *Przedmiot nostalgiczny w kontekście kultury wizualnej*. W: *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*. Red. T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz. Poznań 2004, s. 205. Co więcej, zakładam aktualność rozważań nad sztuką mimo tego, że wielokrotnie głoszono, nazbyt jednak pospiesznie, jej koniec i śmierć. „Jak zwykle, gromkie proklamowanie końca (z różnych zresztą perspektyw) okazało się mocno przesadzone. Ani sztuka dzisiejsza nie roztapia się całkowicie w kulturze popularnej, ani nie zrywa definitywnie z etosem awangardowym i z praktykami awangardy”. A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki: *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Warszawa 1999, s. 46.

13 Por. J. Margolis: *Czym, w gruncie rzeczy, jest…*, s. 139.

14 Nie myślę tutaj o tym, co, kontestując sztukę tradycyjną, nazywamy dziś „po-sztuką”, metasztuką, antysztuką, anarchosztuką, sztuką negatywną czy parasztuką, a co stanowi część doświadczenia współczesnej sztuki elitarnej. Szerzej o problematyce metasztuki i parasztuki pisze G. Banaszak. Według niego „działania paraartystyczne stanowią następny, w stosunku do metasztuki, krok na drodze przemian, w wyniku których z tradycyjnej praktyki artystycznej wyłoniły się nowe, powiązane z nią formy aktywności twórczej. O ile metasztuka niejako wzniosła się ponad sztukę, krytykując ją, lecz także projektując dla niej nowe zaplecza aksjologiczne i »technologiczne«, o tyle parasztuka zdecydowała się przekroczyć jej granice ukształtowane przez kilkuwiekową tradycję”. Por. Idem: *Sztuka – metasztuka – parasztuka*. W: *Przemiany współczesnej*

praktyki artystycznej. Próby interpretacyjne. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1991, s. 51.

15 Swoiste poszerzenie, ale nie przezwyciężenie tej skądinąd dominującej tendencji przyniósł najpierw konceptualizm, rezygnujący w swym doktrynerskim nurcie z przedmiotowej obiektywizacji wytworu, potem działania multimedialne i sztuka nowych mediów. Szerzej o niematerialności czy też antymaterialności sztuki nowych mediów pisze między innymi Michał Ostrowicki. Zob. Idem: *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*. Kraków 2006 (zwłaszcza rozdział *Immaterialny wymiar sztuki*); por. też: *Estetyka (im)materii*. Red. K. Wilkoszewska. „Kultura Współczesna" 2000, nr 1–2 (23–24). O problemach związanych z „dekonstrukcją dzieła jako bytu materialnego" w kontekście ochrony, konserwacji i udostępniania dzieł sztuki pisze także E. Wysocka: *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych*. Warszawa 2013. Trzeba przy tym pamiętać, że immaterialność sztuki mediów elektronicznych (bezcielesność tworzywa: światła i informacji), u podstaw której znajdujemy odmienną wobec tradycyjnej ontologię dzieła, przy całej specyfice środków, uwarunkowań oraz dalekosiężnych konsekwencji, nie jest identyczna z amaterialnością konceptualizmu.

16 K. Wilkoszewska: *Estetyki nowych mediów*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 1999, s. 13.

17 U. Eco: *Sztuka*. Przeł. P. Salwa, M. Salwa. Kraków 2007, s. 14.

18 Przykład tak zorientowanych poglądów estetycznych stanowią rozważania Luigiego Pareysona. Najpełniej zostały one wyrażone w książce: L. Pareyson: *Estetica – Teoria della formatività*. Wyd. „Filosofia" – Torino 1954; wyd. 2 – Zanichelli, Bologna 1960; wyd. polskie – *Estetyka. Teoria formatywności*. Przeł. K. Kasia. Red. A. Kuczyńska. Kraków 2009. Omówienie tej koncepcji znajdziemy również w: U. Eco: *Sztuka*. Przeł. P. Salwa, M. Salwa. Kraków 2007.

19 J. Margolis: *Czym, w gruncie rzeczy, jest…*, s. 166.

20 Ibidem, s. 91.

21 Uwzględniając historyczność dyskursu dyscyplin zajmujących się sztuką, można stwierdzić, że nieodzowność formalno-plastycznego ustrukturowania i w konsekwencji określoność własności plastycznych to do niedawna warunek *sine qua non* dzieła sztuki. Omawiając zagadnienie ustrukturowania, przyjmijmy stanowisko inspirowane definicją dzieła sztuki Stefana Morawskiego. W tym ujęciu to „przedmiot odpowiednio ustrukturowany, będący rezultatem wysoce sprawnych czynności, który stanowi ogniwo pośredniczące między artystą a odbiorcami […]. Ustrukturowanie owego przedmiotu jest tego rodzaju – pisze Morawski – iż stanowi on dającą się wydzielić z tła całość formalno-ekspresyjną […]. Całość owa jako wytwór określonej indywidualności wyróżnia się od innych całości; cechy indywidualne […] uchwytne są w samej materii i kompozycji dzieła". S. Morawski: *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*. W: Idem: *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985, s. 177. Pojęcie to wywołuje również skojarzenia z Sedlmayrowską teorią strukturalnego charakteru dzieła sztuki. W opinii Mariusza Bryla, „Podstawową przesłanką tej teorii jest założenie o strukturalnym charakterze dzieła sztuki, co oznacza, że konstytuowana w nim jedność jego różnorodnych elementów i warstw nie jest sumą składającą się z poszczególnych części, ale całością dzielącą się na pojedyncze jakości, których znaczenie wynika z włączenia w ową ustrukturowaną całość; pojedyncze cechy mogą być zrozumiane wyłącznie przez odniesienie do przenikającej całość nadrzędnej zasady organizacyjnej". M. Bryl: *Hans Sedlmayr: muzeum jako symptom „epoki bez Boga"*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. Popczyk. Kraków 2005, s. 65.

22 M. Popiel: *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 339–340.

23 Szerzej piszę o tych zagadnieniach w swojej książce: *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki*. Cieszyn 2006. (*Część druga. Tradycja*).

24 Oryginalność dzieła, pojmowana jako autentyczne, autorskie przedsięwzięcie artysty, była zazwyczaj pożądana, nie oznacza to jednak pożądanej oryginalności w aspekcie źródłowości i bezwzględnego nowatorstwa. Jeśli z dzisiejszej perspektywy przyjmiemy, że „źródłowość, świeżość i bezprecedensowość" stanowią jedne z najważniejszych wartości dzieła sztuki, to okaże się, że nie tylko niewiele jest dzieł, które można będzie tak scharakteryzować, ale nigdy nie będą one też „całkowicie oryginalne w zakresie i treści, i formy". W efekcie, zabrzmi to nieco prowokacyjnie, ale w dziejach sztuki (do XIX wieku) oryginalność nie była wartością osobliwie cenną i szczególnie podkreślaną. Zdecydowana większość artystycznych realizacji (przeszłości) to w zasadzie dzieła nieoryginalne (nieźródłowe i niebezprecedensowe), wśród nich te największe, „zajmujące szczytowe miejsca w naszych estetycznych hierarchiach". S. Ossowski: *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i oprac. B. Dziemidok. Kraków 2004, s. 110. Ponadto musimy też pamiętać, że choć pobieżnie jesteśmy skłonni nowość utożsamiać z oryginalnością, to wcale nie znaczy, że wszytko, co inne (nowe, odmienne), jest zarazem oryginalne, podobnie jak bycie twórczym nie jest tożsame z byciem oryginalnym. Co więcej, chociaż zdążyliśmy się oswoić z tym, że w naszej rzeczywistości nowość i zmiana uchodzą za coś pozytywnego, rozwojowego (i to nie tylko w obszarze sztuki), to w wielu kulturach przypisywano im charakter dezintegrujący, niepożądany, w efekcie niszczący. Zmiana kulturowa, implikująca różnego typu reorganizacje, niejednokrotnie przecież wiązała się z dylematami nieokreśloności, dezintegracji, dysjunkcji, przemieszczenia, rozproszenia, dyfuzji, rozszczepienia.

25 R.E. Krauss: *Oryginalność awangardy*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1998, s. 408.

26 A. Kuczyńska: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, s. 25, 26.

27 A. Szczepańska: *Estetyka Romana Ingardena*. Warszawa 1989, s. 204.

28 A. Markowska: *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice 2003, s. 309.

29 Pisząc o modernistycznym przełomie, myślę nie tyle o kategorii syntetyzującej ogół kierunków literackich i tendencji artystycznych przypadających na przełom XIX i XX stulecia, ile o kulturowym projekcie nowoczesności ufundowanym na gruncie oświecenia, który pojawiwszy się w świecie zachodnim, swój ostateczny kształt zyskał w XIX wieku, dając wyraz przekonaniom o nieustannym i nieograniczonym postępie cywilizacyjnym.

30 J. Margolis: *Czym, w gruncie rzeczy, jest…*, s. 27.

31 A. Lipski: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia…*, s. 41.

32 Tym bardziej, że widziano w niej niejednokrotnie bastion tradycji i kulturowego zakorzenienia, sycący poczucie przynależności do wartości i wspólnoty. „Stanął lud nawskróś nasz – pisał zafascynowany góralszczyzną i kulturą ludową Podhala Stanisław Eljasz Radzikowski – kość z kości, krew z krwi naszej, przechowujący język pradziadów, utrzymujący w żywej tradycyi wspomnienia dawno ubiegłych lat – odgrodzony lasami i górami, *mikrokosmos* dawnego ludu polskiego, którego niedosięgła w tem ustroniu praca niwelacyjna kultury i cywilizacyi burzącej dawne tej ziemi porządki". S.E. Radzikowski: *Styl zakopiański*. Kraków 1990, s. 9.

33 Nie mylmy tego ze zideologizowaną politycznie kategorią „ludowości" PRL, funkcjonującą w oficjalnej nazwie państwa do 1989 roku.

34 Por. K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. T. 1 i 2. Warszawa 1968.

35 K. Dobrowolski: *Chłopska kultura tradycyjna*. W: *Antropologia kultury*. Cz. 1: *Wiedza o kulturze*. Red. A. Mencwel. Warszawa 1987, s. 375.

36 *Słownik pojęć i tekstów kultury*. Red. E. Szczęsna. Warszawa 2002, s. 94.

37 S. Krzemień-Ojak: *Oskar Kolberg (1814–1890)*. „Kultura Współczesna" 2006, nr 4 (50), s. 230. Koncepcja numeru: A. Zeidler-Janiszewska. Por. H. Kołłątaj: *Wybór pism naukowych*. Warszawa 1953.

38 Ibidem, s. 230.

39 Przywołuję za: S. Krzemień-Ojak (ibidem, s. 227).

40 *Słownik języka polskiego*. T. 3. Red. M. Szymczak. Warszawa 1981, s. 428.

41 A. Lipski: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia…*, s. 44.

42 Wypowiedź folklorysty R. Forrera. Przywołuję za: A. Lipski (ibidem, s. 44).

43 J. Kębłowski: *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*. Warszawa 1987, s. 182.

[44] Ibidem.
[45] Obejmuje przez to nie tylko malarstwo i rzeźbę, lecz także architekturę, snycerstwo, meblarstwo, wyroby kowalskie, kaletnicze, ceramikę, garncarstwo, tkactwo, strój, hafty, koronki itp.
[46] K. Dobrowolski: *Chłopska kultura tradycyjna*…, s. 377.
[47] Ibidem, s. 376.
[48] J. Kłębłowski: *Dzieje sztuki polskiej*…, s. 182.
[49] J. Margolis: *Czym, w gruncie rzeczy, jest*…, s. 20.

Ryszard Solik

Arts versus folk art
Considerations about concepts, affinity and relationships
Reconnaissance

Summary

The major problem related to an sketch arises from considerations about two concepts: one – present in the discourse about artistic culture and another one occurring in a wide common use. The concepts are ‘art’ and ‘folk art’. However, the objective of the text does not consist in tracking their historical retrospective redefinitions. What is a leading element here is a comparative aspect, and as a result – the analysis of the meanings and connotations ascribed to them, which on the one hand are shaped by the range of cultural practices, and on the other hand occur in the field of the inter-domain relationships and connections between so-called ‘official art’ (“elite”) and ‘folk art’.

Keywords: art, folk art, concepts, contexts, relationships, distinctive features

Ryszard Solik

Umění a lidové umění
Úvahy o pojmech, příbuzenství a vztazích
Průzkum

Shrnutí

Zásadní problém náčrtu představují úvahy o dvou pojmech fungujících v rovině umělecké kultury a širokého společenského okruhu. Jde o „umění” a „lidové umění”. Předpokladem textu však není retrospektivní sledování jejich historických redefinicí. Vůdčím principem je zde srovnávací aspekt a ve výsledku analýza jim připisovaných smyslů a konotací, na jedné straně vytvářených oblastí kulturních praktik, na druhé – projevujících se na poli mezioblastních vztahů a vazeb tak zvaného „oficiálního umění” („elitního”) a „lidové tvorby”.

Klíčová slova: umění, lidové umění, pojmy, kontexty, vztahy, distinktivní vlastnosti

Helena Synowiec
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Znaczenie zbiorów pieśni Adolfa Dygacza dla badań językoznawczych

Wybór tematu mojego artykułu nie jest przypadkowy. Zainspirowały mnie do niego wykłady prof. Adolfa Dygacza oraz rozmowy i spotkania z Nim[1]. Pan Profesor, chcąc podczas wykładów zainteresować przyszłych polonistów problematyką pieśni ludowych, skupiał uwagę na leksykalno-semantycznej warstwie tych utworów; ukazywał przy tym kulturową perspektywę ich odczytania. Na przykład przywoływał utrwalone w pieśniach nazwy instrumentów muzycznych (*gajdy, dudy, harmonika, lajerka, cyja*) i nazwy grających na nich ludzi (*gajdziorz, lajerman*), odsłaniał utrwalone w tekstach zwyczaje muzykowania w śląskiej rodzinie i środowisku. Potem – gdy byłam już pracownikiem Katedry Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej i prowadziłam zajęcia z edukacji regionalnej (po roku 1999) – rokrocznie zapraszałam Państwa Janinę i Adolfa Dygaczów z wykładami na temat pieśni ludowych dla studentów polonistyki i słuchaczy studiów podyplomowych[2].

Pieśni ludowe są – jak wiadomo – przedmiotem zainteresowań przedstawicieli wielu dyscyplin, a to ze względu na meliczne i werbalne (łączenie słowa z muzyką) teksty, ich strukturę i funkcję. Interesują się nimi muzykolodzy, kulturoznawcy, folkloryści, literaturoznawcy, a spośród językoznawców – głównie badacze języka folkloru. Oni to poszukują w pieśniach wyznaczników ludowego stylu artystycznego, wskazują na odrębność funkcjonalną i strukturalną tekstów oraz jej źródła[3]. Równocześnie zauważają, że pieśni – obok elementów ponadregionalnych – noszą na sobie wyraźne piętno gwarowe tego regionu, z którego pochodzą. Zaznacza się ono także w pieśniach zapisanych i opracowanych przez Adolfa Dygacza – zarówno tych już opublikowanych w kilku zbiorach[4], jak i tych zachowanych jeszcze w rękopisach, skrzętnie rejestrowanych przez badacza we wszystkich niemal subregionach Śląska (oprócz Cieszyńskiego), w środowiskach wiejskich i miejskich, także wśród grup zawodowych. Zbiory pieśni prof. Dygacza mogą być wiarygodnym źródłem materiałowym dla dialektologów. Decyduje o tym rzetelny warsztat metodologiczny badacza. W większości bowiem zbiorów każda pieśń jest opatrzona informacją, w jakiej miejscowości i w którym roku została zapisana. Dzięki temu można ustalić różnice między wersjami tej samej pieśni pochodzącymi od różnych informatorów lub zamieszczonych w kilku zbiorach. Co cenniejsze – w zbiorze 135 *Pieśni ludowych Śląska Opolskiego*, opracowanym i opublikowanym w Krakowie w 1954 roku, współautorstwo z Józefem Ligęzą, podano – oprócz informacji o roku i miejscu zapisu – imię, nazwisko i wiek informatora, a ponadto zamieszczono mapkę Opolszczyzny[5]. Podobne informacje znajdujemy w zbiorze *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja* – w alfabetycznym wykazie informatorów podano rok urodzenia i miejsce zamieszkania każdego z nich oraz rok zapisu pieśni[6]. Na podstawie tego typu danych można wnioskować o zasięgu cech gwarowych, ich trwałości (wszak wielu informatorów, od których pozyskano teksty, urodziło się jeszcze w XIX wieku, najmłodsi natomiast mieli kilkanaście lat) oraz obserwować wariantywność wymowy i form gramatycznych (uwarunkowaną pokoleniowo, lokalnie i środowiskowo). Zaznaczmy od razu, że sam badacz – prof. Adolf Dygacz – odznaczał się dużą kompetencją gwarową i świadomością językową. Znał gwarę śląską okolic Lublińca (urodził się i wychował w Droniowicach), a potem poznał gwarę Śląska przemysłowego (większość życia spędził w Katowicach). Zbiorom pieśni chciał nadać charakter popularny po to, by służyły szerokiemu gronu odbiorców, toteż w zapisie nie stosował transkrypcji fonetycznej, lecz starał się oddać wymowę gwarową za pomocą znaków ogólnie przyjętego alfabetu. W trosce o komunikatywność zbiorów wyposażył je w słowniki wyrazów gwarowych lub w przypisy objaśniające znaczenie dialektyzmów. Ponadto w zbiorze pieśni z Opolszczyzny znajdziemy wstęp, którego oddzielną część stanowią: charakterystyka dialektu śląskiego i uwagi o języku tekstów pieśni opracowane przez krakowskiego językoznawcę Alfreda Zarębę (autora licznych publikacji śląskoznawczych, m.in. *Atlasu językowego Śląska*).

Trzeba jednak zaznaczyć, że nie można tekstów pieśni traktować jako wystarczającego źródła wiedzy o wszystkich cechach dialektu śląskiego. Mimo to stanowią one wartościowy materiał uzupełniający i egzemplifikujący (a tym samym weryfikujący) opisy gwar zamieszczone w opracowaniach dialektologów[7].

Pieśni dobrze odzwierciedlają wewnętrzne zróżnicowanie dialektu śląskiego (dawniej i dziś). Dają podstawę do refleksji natury porównawczej. Zapisy tekstu, choć nie w transkrypcji fonetycznej, pokazują, że w obrębie dialektu na mniejszych obszarach (np. w sąsiadujących ze sobą wsiach) spotykamy odmienne formy gramatyczne, sposoby wymawiania głosek i ich połączeń (np. *gymba, gamba*), inne nazwy tego samego desygnatu (np. *hyndyk, jyndyk, pultok, pulok* – indyk); pokazują, że granice

między gwarami są płynne, że gwary ulegają wpływowi polszczyzny ogólnej (potocznej)[8].

Ciekawych spostrzeżeń dostarcza warstwa fonetyczna pieśni – oczywiście, niektórych właściwości wymawianiowych nie da się wiernie oddać w pisowni; zresztą ich uwzględnienie w zapisie mogłoby zakłócić odbiór tekstu przez nieprofesjonalnego czytelnika. Autor opracowania rezygnował np. z zaznaczania ścieśnionych samogłosek *e*, *o* przed *n, m, r, l* (albo dość niekonsekwentnie wprowadzał to oznaczenie). Ale już wymowa mazurząca – występująca tylko w części obszaru dialektalnego Śląska (w Lublinieckiem, na Opolszczyźnie i pograniczu śląsko-małopolskim) – ma odzwierciedlenie w zapisie, por. *dysc*, *zytko*, *kacyca*, *synecek*, lecz obok tak zapisanych przykładów w tekstach z tych samych miejscowości spotykamy postaci niezmazurzone: *na wieżę*, *godzineczka*, *ożenił się*, *poszeł*. Czy to niedokładny zapis, czy raczej wariantywność wymowy informatorów, uwarunkowana wiekiem, stanem emocjonalnym, a niewykluczone, że zróżnicowaniem wymowy gwarowej w poszczególnych miejscowościach Opolszczyzny czy Śląska przemysłowego? Wszak dotyczy to cechy rażącej (mazurzenia), której dziś młodsze pokolenie przeważnie już się wyzbyło[9]. Duża różnorodność panuje w zakresie wymowy samogłoski oznaczonej literą *ę*. W tekstach z Opolszczyzny znajdujemy przykłady typu: *dambowy*, *gamba*, *gambuśka*, *pójdam*, *bandzie*, *bandziemy*, *banda* (obok uproszczonego: *bana* – w Paliwodzie k. Opola). Potwierdzają one szeroką wymowę *ę* z zachowaniem nosowości, lecz spotkamy też zapisy: *musza*, *ciela*, wskazujące na zdenazalizowaną realizację *-ę* w wygłosie, występującą w różnych miejscowościach, z których pochodzą teksty. Wskazywałoby to na zróżnicowanie gwar opolskich pod tym względem, a zarazem na stopniowe wycofywanie się niektórych cech wymowy gwarowej u młodego pokolenia (już w latach 50.–60. XX wieku, gdy zapisano teksty pieśni). Dodajmy, że podobnie jest w gwarach Śląska środkowego i na pograniczu śląsko-małopolskim.

W pieśniach z różnych dzielnic Katowic (w tym z miejscowości później włączonych administracyjnie do aglomeracji, np. Podlesie, Murcki) często pojawia się ogólnopolska (potoczna) realizacja *-ę* w wygłosie (zapisywana w tekstach jako *-e*, np. *ide*, *wróce*, *dziołche*), brak też oznaczenia dawnych samogłosek pochylonych lub pojawia się ono niekonsekwentnie. Nawet jeśli odniesiemy się z dystansem do dokładności zapisu (wszak dopiero od lat 60.–70. XX wieku wykorzystywano w tym celu magnetofon), nie możemy wykluczyć różnego sposobu wymowy, uwarunkowanego m.in. jej tempem, a ponadto – przejęcia przez informatora pieśni w wersji oryginalnej z innego subregionu lub regionu. Profesor Dygacz był tego świadomy. Przedstawiając zasady opracowania zbioru pieśni ludowych Katowic, pisał: „Rejestrowałem je [pieśni – H.S.] jak najwierniej przekazom, mając możność wielokrotnego sprawdzania ich na taśmie dźwiękowej. Należy zaznaczyć, że różnorodność cech gwarowych, często nawet niekonsekwencje używania gwary przez informatorów ludowych, zależała od takich czynników, jak: wiek, zawód, warunki rodzinne i środowiskowe, wykształcenie, oczytanie, działalność społeczna, przede wszystkim zaś pochodzenie przekazicieli, którzy byli bądź zasiedziałymi mieszkańcami Katowic z dziada pradziada, bądź przybyli tutaj na falach długoletnich ruchów ludnościowych z różnych okolic Śląska lub z innych regionów Polski, a także jako reemigranci z innych krajów”[10].

Teksty pieśni uzmysławiają, że gwary to zjawisko kulturowe i dynamiczne. Wyraźnie ujawnia się to w warstwie słownikowej. Obserwujemy tu bowiem ślady archaiczności śląszczyzny. Wymieńmy niektóre tylko przykłady: *gon* ‘polowanie’, *kierz* ‘krzak’, *rzykać* ‘modlić się’, *cera* ‘córka’, *miesiącek* ‘księżyc’, *lico*, *licko* ‘twarz, policzek’, *chandogi* ‘czysty, schludny’, *jadowy* ‘trujący’, *jary* ‘wiosenny’, *pecyn*, *pecynek* ‘bochen chleba’, *gielnik*, *gielniczek*, *giel* ‘kromka chleba’, *dzierżyć* ‘trzymać’, *podwiel* ‘dopóki’. Rzadko występują cechy interdialektalne, charakterystyczne dla ludowego stylu artystycznego, typu: *krasa* ‘uroda’, *krasne lica*, *nadobny* (syneczek, dziołcha), *fijołecek modry*, *dziewczyna jak róża*. Za to dominują określenia znamienne dla dialektu śląskiego, np. *szumny*, *szwarny/świarny* (synek), *szumno*, *szwarno* (żonka, panna), *czerwieniutkie licka*, *piykni karlusi*, *dziołcha jak zorza*.

W tekstach pieśni zachowały się też ślady archaicznej wymowy grup spółgłoskowych w niektórych wyrazach, np. *piestrzonek*, *strzybny* ‘srebrny’, *zdrzadło*, *zdradźca*, *wyjzdrzała*, *zajzdrzyjcie*, *ujzdrzymy*, oraz przedrostków i przyimków *s-*, *ś-*, por. *śmiatać*, *s niego*, *ś niego*, *ś nim* (dziś występujących w wymowie najstarszych rdzennych mieszkańców Śląska). Analiza tekstów pozwala również sporządzić rejestr gwarowych archaizmów fleksyjnych i zlokalizować je, np. w pieśniach opolskich i lublinieckich żywa jest końcówka *-oma* w N. lm. rzeczowników, por. (*brzęczą*) *talaroma*, (*wojna robi dziatuski*) *siyrotoma*; *dłużnikoma*; pojawia się forma *dwie leci* ‘dwa lata’ – pozostałość dawnej liczby podwójnej. W pieśniach z różnych zbiorów spotykamy w D. rzeczowników r.ż. archaiczną końcówkę *-e* po spółgłosce miękkiej i funkcjonalnie miękkiej, np. *do niedziele*, *z krwie*, *ze studnie*, *ziemie*. Archaiczna końcówka *-o* (zwężone *-a*) zachowała się w występujących w pieśniach formach M. lm. rzeczowników *furmanio*, *kamracio*, *muzykanci*[11]. Powszechne są w tekstach dawne formy czasu prze-

szłego i trybu przypuszczającego z aorystyczną końcówką *-ch*: *byłech*, *urosłach*, *jechołbych.* Można odnaleźć – charakterystyczne również dla innych dialektów (i tekstów pieśni z innych regionów) – przykłady czasowników wielokrotnych, np. *chodzować*, *stojała* i form bezokolicznika *bieżeć*.

Interesującym polem obserwacji dla językoznawcy są występujące w pieśniach formacje słowotwórcze, wśród nich zdrobnienia i spieszczenia, które stanowią wyznacznik stylistyczny utworów ludowych[12].
Ich bogaty repertuar pozwala przyjrzeć się repartycji formantów o funkcji deminutywno-hipokorystycznej oraz wariantywności derywatów. Na przykład odrzeczownikowe zdrobnienia są tworzone za pomocą kilkunastu przyrostków: *-ek*, *-ik* (jak w języku ogólnym, ale też od wyrażenia przyimkowego: *na bezroczek*), a ponadto: *-iś*: *koniś*; *-isia*: *głowisia*, *krowisia*; *-usia*: *gymbusia*; *-inka*: *trowinka*, *gorzolinka*, *niedzielinka*, *jaskólinka*, *krowinka*; *-iczka*: *ziemiczka*, *śmierciczka*; *-ulka*: *mamulka*, *gembulka*; *-uszka*: *ceruszka*; *-oszek*, *-aszek*: *wilcoszek*, *chleboszek*, *młodzieniaszek*; *-iczek*: *taciczek.*

Ponieważ teksty pochodzą z różnych miejscowości, można zarysować obszar występowania poszczególnych formacji hipokorystycznych, np. *myśliweczek* (Lublinieckie), *myśliwieczek*, *myśliwcycek*, *gajowcycek* (Opolskie), *myśliwczyk*, *myśliweczek* (Katowickie)[13].

Wśród przymiotników dominują zdrobnienia z przyrostkiem *-uśki*, co potwierdzają przykłady z pieśni: *bieluśki*, *czerwieniuśkie*, *maluśkie*, *słodziuśkie.*
Obserwujemy ponadto derywaty z produktywnym w dialekcie śląskim przyrostkiem *-liwy*, np.: *urodliwy*, *uczynliwy*, *zgodliwy* (i pochodny przysłówek odprzymiotnikowy *zgodliwie*), oraz *-aty*, np.: *plaskaty*, *siodlato* (*gęś*). Odnotować także trzeba przymiotniki odprzysłówkowe: *latosi* i *latośki* ‘tegoroczny’, dziś używane jedynie przez najstarsze pokolenie Ślązaków.

Licznie reprezentowane w pieśniach są przymiotniki dzierżawcze i oznaczające przynależność, tworzone od rzeczowników osobowych i imion oraz od nazw miejscowości, np. *Jędra Bartkowy*, *Kuba sąsiadowy*, *matka chłopowa* ‘teściowa’, *młynarzowo cera*, *kaczmarzo cera*, *mamulcyne krowy*, a także *katowski* ‘katowicki’ *staw*, *powiat*, *katowskie więzienie*, *szopieńsko dziołcha*, *żandowski młyn*, *piotrowski kościół* – ze specyficznym modelem derywacji (skróceniem tematu słowotwórczego rzeczownika i dodaniem przyrostka *-ski*).

Wśród rzeczowników wiele jest przykładów derywatów należących do kategorii nazw wykonawców czynności: *rybiorz* ‘rybak, wędkarz’, *żniwiorz*, *znorka* ‘żniwiarka’, *grabiorki* ‘kobiety suszące siano’, *kaczmarz*, *kośnik*, *wandrus*, *cieszyciel*; rzadziej zaś pojawiają się nazwy mieszkańców (np. *żandowiok*, *siołkowionka*).

Kondensację treści znaczeniowej obserwujemy w wyrazach pochodnych typu: *wykudlić* ‘wytargać za włosy’, *sebuć* ‘zdjąć buty’, *wieczerzać* ‘jeść wieczerzę (kolację)’, *złonaczyć* w różnych znaczeniach: ‘wykonać jakąś czynność, przygotować, naprawić, zrobić’, *zwiekować* ‘dożyć sędziwego wieku’.

Sporadycznie występują w pieśniach dialektalne właściwości składniowe, np. konstrukcje ACI typu: *czyście nie widziały mego wionka pływać?*, ponadto: *być za gospodarza*, *mieć u kogo kumora.*

Teksty ze zbiorów prof. Dygacza przykuwają uwagę zasobem leksyki gwarowej. To właśnie w niej odbija się dawna kultura materialna i duchowa, sposób widzenia i wartościowania rzeczywistości przez anonimowych twórców, swoistość gospodarcza subregionów (np. rolniczego – w tekstach z Opolszczyzny i Lublinieckiego, przemysłowego – w tekstach katowickich i świętochłowickich). Słownikowe tworzywo, przeważnie – jak wspomniałam – archaiczne, skłania do dociekań semantycznych i etymologicznych (też onomastycznych), por.: *radośnik* ‘chrzciny’ – radowano się z włączenia nowo narodzonego dziecka do wspólnoty chrześcijańskiej; *smowy*, *zmowy*, *zmówiny* – rodzice i młodzi umawiali się (*smawiali się*) co do terminu i organizowania uroczystości weselnej. Te i inne wyrazy – dziś już rzadkie w wypowiedziach użytkowników gwary – nadal żyją w pieśniach. Leksykę gwarową, tak jak i potoczną – jak wiadomo – cechuje antropocentryzm: skupia się ona wokół człowieka, jego codziennych czynności i cech, środowiska przyrodniczego (flory i fauny), w którym się człowiek obraca, rytmu przyrody (pór roku). Tak jest i w pieśniach „utkanych” z gwarowych słów.

Można w zasobie leksykalnym, wyekscerpowanym z tekstów Dygaczowych zbiorów, wyodrębnić kilka grup tematycznych, z wpisanymi w nie subkategoriami (podgrupami), w których centrum oczywiście stoi człowiek. Na przykład pieśni rodzinne pozwalają prześledzić koleje życia człowieka od kolebki do grobu, poznać cechy fizyczne ludzi, np. *szumny*, *srogi* ‘wielki’, *urodliwy* ‘urodziwy’, i charakterologiczne, np. *fałeszny* ‘fałszywy’, *robotny* ‘pracowity’, *niewydarny* ‘niezdarny’, stany emocjonalne i przeżycia wewnętrzne (np. *przoć komuś* ‘kochać, lubić kogoś’, *dufać sobie* ‘pysznić się’, *lękować się* ‘bać się’, *jankor* ‘smutek, żal’, *gańba* ‘wstyd’, *sturbaczony* ‘zmęczony’, *markotny* ‘smutny’, *pocieszny* ‘wesoły’).

Pieśni utrwalają dialektyzmy dotyczące domu (np. sprzętów, naczyń: *kolybka*, *żeleźniok*, *bonclok*), jego otoczenia (np. *zegrodka* ‘ogródek’, *sodek* ‘mały sad’, *goje* ‘drzewa’) i krajobrazu (np. *familok*, *gruba*, *hołda*, *biedaszyb*, *hucisko* ‘miejsce po nieistniejącej hucie’), relacji międzyludzkich – stopni pokrewieństwa (*starzik*, *starka*,

cera, *matusia*, *tatulek*, *faterek*, *bracik*, *kum*, *potek*, *swok*, *stryk*, *niewiasta* ‘synowa’), także relacji czasowych (np. *latoś*, *na bezrok*, *na bezroczek*, *zawdy*, *wdycki*, *wdycko*).

Bardzo rozbudowane jest pole leksykalne nazw zawodów oraz funkcji społecznych. Obok wyrażeń, które funkcjonują w śląszczyźnie do dziś, np. *mulorz*, *kowol*, *farorz*, *masorz*, spotykamy w pieśniach tzw. zawodowych (górniczych, hutniczych – katowickich, świętochłowickich) nazwy, które wyszły z użycia z powodu przemian cywilizacyjnych, np. *pudlerz* ‘hutnik zatrudniony przy piecu do topienia surówek, tzw. pudloku’, *kotlorz* ‘palacz’, *trepkorz* ‘wytwórca drewnianych chodaków’, *piernikorz* ‘wytwórca pierników’, *haderlok*, *szmaciorz* ‘ten, kto zbierał surowce wtórne’, *hasiorki* ‘kobiety zbierające na hałdach użyteczne materiały’, *farorzynka* ‘gospodyni na probostwie’.

Teksty pieśni mogą stanowić dla badaczy dialektu potwierdzenie zasięgu zjawisk leksykalnych, np. różne nazwy części garderoby – stroju ludowego: *kabot*, *kabotek*, *kaputrok*, *mazelonka*, *kierolina* ‘obszerna spódnica’, *purpurka* ‘wełniana chustka w kolorze czerwonym’. Pozwalają też wnioskować o zasięgu chronologicznym niektórych nazw, np. jednostek monetarnych dawniej używanych: *czeski*, *ceski* ‘10 groszy’, *piyntok* ‘pięć fenigów’, *fenig*, *talar*; jednostek miar, np. *wiyrtel* ‘ćwierć, kwarta’, *achtlik*, *mondel*, *myndel* ‘15 sztuk’, *korzec* ‘dawna miara polska równa w przybliżeniu 120 litrom objętości ciał sypkich i 98 kilogramom ciężaru’, *furmański* ‘kieliszek do gorzałki o pojemności 1/10 litra, używany przez furmanów’.

W pieśniach wiele jest ekspresywizmów – nazw nosicieli cech, np.: *fifidrok*, *gramuła*, *gruchlik*, *klachula*, *bezkurcyjo*, *szlądra*. Nie pojawiają się tam jednak wulgaryzmy; nawet charakterystyczne dla gwary słowo *pieron*, *pieroński* występuje sporadycznie, za to odnotowujemy eufemizmy: *faron*, *pierzyn*, *farona*, *siaroński*, *pierziński*[14].

Jeśli przyjrzeć się warstwie słownikowej, biorąc pod uwagę kryterium rodzimości wyrazów, dostrzeżemy zapożyczenia (germanizmy), głównie w pieśniach górniczych, co ma uzasadnienie w tematyce tych pieśni. Występują w nich przede wszystkim nazwy wykonawców czynności i funkcji: *sztajger*, *hajer*, *bergmon*, *śleper*, *grubiorz*, *fedrunk*, *szychta*. Rzadsze są czechizmy, np. *hawierz* ‘górnik’, *dać pozór*, *gańba*, *strom* ‘drzewo’ (Rybnickie). W pieśniach opolskich i lublinieckich, osadzonych w realiach rolniczych, wyrazy zapożyczone należą do rzadkości, wiele jest natomiast archaizmów. W tym miejscu warto przywołać opinię wybitnego dialektologa Alfreda Zaręby ze wstępu do zbiorów pieśni opolskich: „poprzez gwarę przegląda [tam] prastara polszczyzna, świadcząc raz jeszcze dobitnie o rdzennej polskości Śląska”[15].

Nie brakuje w tekstach pieśni frazeologizmów gwarowych, typu: *dać dzióbka* ‘pocałować’, *być komuś, czemuś rod* ‘kochać, lubić kogoś lub coś’, *chodzić po fechcie*, *iść na fecht* ‘żebrać’, (*chodzić*, *łazić*, *siedzieć*) *po próżnicy* ‘nadaremno, bez celu’, *wziąć kogoś w rzecz* ‘obmówić kogoś’, *lotać jak kot z pacharzyną* ‘latać jak kot z pęcherzem’. Spotykamy również przysłowia, np.: *Kto długo lygo, chlyb go odbiygo*, a także formuły podziękowań, życzeń i pożegnań w dialogowych partiach pieśni, np.: *Bóg Wam zapłać, niech się Wom darzy, zostańcie z Bogiem*. Tam też utrwalone zostały gwarowe zwroty grzecznościowe – formy 2 os. lm., np.: *moja mamulicko, coz tak twardo śpicie*; *moja mamuliczko, nie bijcie mnie*. Formy 3 os. lm. są natomiast używane w partiach monologowych, gdy mowa jest o osobach starszych wiekiem, zasługujących na szacunek, np.: *nasi starzyk są za stróża*, *mamuliczka w grobie leżą*, *mamulka mi powiadają*.

Bogactwo śląskich cech dialektalnych w zbiorach pieśni Adolfa Dygacza przemawia za tym, by zbiory te wykorzystać również w dydaktyce szkolnej. Można je podporządkować takim celom, jak: analiza występujących w nich gwarowych właściwości fonetycznych, morfologicznych, słownikowych i frazeologicznych oraz wykazywanie funkcji stylistycznej tychże środków, a także rekonstruowanie kulturowo-językowego obrazu regionu (np. śląskiej wsi, życia rodzinnego i zawodowego), wizerunków postaci ze sfery *sacrum* (np. św. Barbary, św. Floriana) i ze sfery profanum (np. myśliwego, górnika, hutnika)[16]. Więcej uwagi w badaniach warto poświęcić przysłowiom, które są współtworzywem niektórych pieśni: wskazać sposoby ich modyfikowania oraz ich funkcje[17]. Na marginesie nasuwa się spostrzeżenie, iż pieśni ludowe (w tym ze zbiorów Dygacza) są słabo doceniane w szkole, traktowane instrumentalnie, bez refleksji nad ich treścią i tworzywem językowym[18].

Uważam, że wnikliwa analiza tego typu tekstów mogłaby się przyczynić do odstereotypizowania obrazu Śląska i Ślązaków, popularyzowanego w mediach, kabaretach czy niektórych serialach telewizyjnych.

W artykule starałam się wykazać, jak zbiory pieśni Adolfa Dygacza mogą służyć badaczom gwar śląskich i dydaktykom języka ojczystego. Wysiłek, jaki prof. Dygacz włożył w zgromadzenie i opracowanie tych zbiorów w celu upowszechnienia śląskiej pieśni, może okazać się owocny także dla interdyscyplinarnych prac badawczych. Wszak opublikowane przez wybitnego folklorystę materiały do takich prac inspirują, a te, które dotąd nie zostały opublikowane, godne są przygotowania do druku[19].

[1] W roku akademickim 1971/1972, będąc studentką polonistyki na Wydziale Humanistycznym (późniejszym – Filologicznym) Uniwersytetu Śląskiego, uczestniczyłam w wykładach monograficznych prof. Adolfa Dygacza, a następnie od 1992 roku przez wiele lat współpracowaliśmy w dziedzinie edukacji regionalnej (m.in. prace w jury przeglądów piosenki dziecięcej „Śląskie śpiewanie").

[2] Ostatnie takie spotkanie odbyło się w styczniu 2004 roku, w niespełna trzy miesiące przed śmiercią prof. Dygacza.

[3] J. Bartmiński: *Ludowy styl artystyczny*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. 2: *Współczesny język polski*. Red. J. Bartmiński. Wrocław 1993; Idem: *O języku folkloru*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973; Idem: *Folklor – język – poetyka*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.

[4] Por.: A. Dygacz, J. Ligęza: *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*. Kraków 1954; A. Dygacz: *Śpiewnik opolski*. Katowice 1956; Idem: *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja*. Katowice 1987; Idem: *Pieśni katowickie. Wybór źródeł i opracowanie*. Katowice 1996; Idem: *Rozśpiewany Śląsk*. Chorzów [b.r.w.]; Idem: *Śpiewnik pieśni lublinieckich. Wybór źródeł i opracowanie*. Katowice 1999; Idem: *Pieśni górnicze*. Katowice 1995; Idem: *Śląskie pieśni ludowe*. Katowice 1995; Idem: *Pieśni ludowe miasta Katowic*. Katowice 1987; Idem: *Pieśni powstańcze*. Katowice 1997; Idem: *Święta Barbara w pieśniach*. Ruda Śląska 2004; Idem: *Świętochłowice w pieśni ludowej*. Chorzów 2002.

[5] Zbiór ten obejmuje materiał zapisywany w ciągu 50 lat (najstarsza pieśń została zapisana w 1913 roku przez Stanisława Wallisa; jego informator miał wtedy 70 lat).

[6] Antologia obejmuje 537 pieśni przekazanych przez 158 informatorów (85 kobiet i 73 mężczyzn), którzy w chwili rejestrowania pieśni należeli w większości do najstarszego pokolenia (powyżej 70. roku życia) i byli mieszkańcami różnych dzielnic Katowic. Pieśni zostały zarejestrowane w latach 1955–1984, a kilkanaście z nich znacznie wcześniej (1933–1934, 1948–1950).

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

[8] Obserwujemy to zwłaszcza w zapisach pieśni katowickich: u tego samego informatora w tekście tej samej pieśni występują niekonsekwentnie realizowane cechy gwarowe, np. *ę* na końcu wyrazu wymawiane jako *a* albo *e*.

[9] Por. H. Synowiec: *Sprawność językowa uczniów w śląskim środowisku gwarowym. Problemy, badania, konsekwencje dydaktyczne*. Katowice 1992, s. 50.

[10] A. Dygacz: *Zasady wyboru i opracowania źródeł*. W: Idem: *Pieśni ludowe miasta Katowic*…, s. 511.

[11] Genetycznie jest to stary przyrostek M. lp. rzeczowników żeńskich ***Ьja***, nadający znaczenie zbiorowości, por. S. Bąk: *Mowa polska*…, s. 8–9.

[12] Por. J. Bartmiński: *Ludowy styl*…

[13] H. Synowiec: *Wizerunek myśliwego w pieśniach ludowych*. W: *Wokół kultury myśliwskiej. Szkice o tradycjach łowieckich ziemi pszczyńskiej*. Red. J. Uchyła-Zroski, R. Solik. Pszczyna 2008.

[14] Por.: ks. E. Szramek: *O pieronach górnośląskich*. „Głosy znad Odry" 1920, s. 66–68; G. Morcinek: *Górny Śląsk*. Warszawa 1950, s. 61–62; por. też: H. Synowiec: *Dialekt śląski w refleksjach ks. Emila Szramka i Gustawa Morcinka*. W: Eadem: *Śląska ojczyzna polszczyzna z perspektywy edukacyjnej*. Katowice 2013, s. 64–86.

[15] A. Dygacz, J. Ligęza: *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*…

[16] Por. m.in.: D. Krzyżyk: *Językowy obraz górnika w tekstach piosenek śląskich*. W: *Katowice w 144. rocznicę uzyskania praw miejskich. Tradycje i dziedzictwo górnicze na obszarze Katowic z perspektywy XXI wieku*. Red. A. Barciak. Katowice 2010; H. Synowiec: *Wizerunek myśliwego*…

[17] Por. D. Krzyżyk: *Wizerunek górnika w przysłowiach*. W: *Ex pago Silensi. Zbiór jubileuszowy dla Alojzego Lyski*. Red. M. Kisiel, T. Sierny. Katowice 2011; por. też cenną dla potrzeb dydaktyki publikację *Cztery pory roku w przysłowiach ze zbiorów prof. Adolfa Dygacza*. Katowice 2000.

[18] Może to wynikać ze słabej wrażliwości nauczycieli na estetyczną wartość tekstów folkloru, z braku współpracy nauczycieli przedmiotu sztuka z polonistami, a przede wszystkim – jak sądzę – z niedoceniania w szkole nauki śpiewu.

[19] Pani Janina Dygacz, żona prof. Adolfa Dygacza, dysponuje kilkunastotysięcznym zbiorem rękopiśmiennych pieśni dotychczas niewydanych drukiem. Część zbiorów przekazała do archiwum w siedzibie Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" w Koszęcinie.

Helena Synowiec

The importance of Adolf Dygacz's collections of songs for linguistic research

Summary

The article demonstrates that Adolf Dygacz's collections of songs may be the subject of interest not only to the researchers of the language of folklore but also to dialectologists. Prof. Adolf Dygacz's reliable methodology and competence in local dialects made the texts written by him a valuable material exemplifying and complementing the descriptions of Silesian dialects, published in dialectological studies. What may be also denoted in the texts of the songs are inter-dialectal features (however not numerous). The songs reflect the internal diversity of the Silesian dialect, archaic features of the lexical, phonetic and morphological characteristics of the local dialects, variations in pronunciation and dialectal vocabulary, as well as the impact of the standard Polish language (colloquial) on the Silesian dialect. Finally, the article suggests that the linguistic analysis of the songs from the collection of Adolf Dygacz should be also used in Polish-language education for, among others, reconstructing the cultural and linguistic image of the region and demonstrating the function of the dialectal matter in the texts of the folklore.

Keywords: Adolf Dygacz, folk song, local dialect, Silesian dialect

Helena Synowiec

Význam sbírek písní Adolfa Dygacze pro jazykovědný výzkum

Shrnutí

V článku bylo zjištěno, že sbírky písní Adolfa Dygacze mohou být předmětem zájmu nejen badatelů jazyka folkloru, ale také dialektologů. Poctivé metodologické zpracování a nářeční kompetence prof. Adolfa Dygacze způsobily, že jím zaznamenané texty představují cenný exemplifikační

materiál doplňující popisy slezských nářečí, nacházející se v dialektologických pracích. V písňových textech si také lze povšimnout (ač zřídka) interdialektických vlastností. Písně odrážejí vnitřní diferenciaci slezského dialektu, archaické lexikální, fonetické a morfologické vlastnosti nářečí, variantnost výslovnosti, nářeční slovní zásoby a také vliv obecné polštiny (hovorové) na slezské nářečí. V závěru článku je zformulován postulát, aby byla jazyková analýza písní ze sbírky Adolfa Dygacze využita rovněž při polonistickém vzdělávání, např. pro rekonstruování kulturně-jazykového obrazu regionu a uplatňování funkce nářečního materiálu ve folklorních textech.

Klíčová slova: Adolf Dygacz, lidová píseň, nářečí, slezský dialekt

Adam Okun
Uniwersytet Opolski

„Barbora umarła…”, czyli o zabytkach folkloru hutniczego w archiwaliach Adolfa Dygacza

Wybrałem do szerszego omówienia zagadnienie, któremu Adolf Dygacz poświęcił zaledwie kilka prac. Myślę tu przede wszystkim o badaniach tego etnomuzykologa nad kulturą muzyczną hutników szkła oraz szklanych instrumentów muzycznych[1]. W przeciwieństwie do folkloru górniczego, szeroko dokumentowanego w publikacjach Dygacza, zarówno w starszych, jak i w nowszych wydawnictwach[2], folklor hutniczy nie doczekał się opracowania monograficznego, jakkolwiek bogate zbiory przechowywane w archiwum tego zasłużonego dla folklorystyki – nie tylko górnośląskiej, ale również polskiej – badacza ciągle czekają na swego specjalistę. Pośród nich znajdują się jeszcze nieopublikowane, cenne teksty zawierające przykłady pieśni hutniczych, a także, jak wykazała ostatnia kwerenda, kilkadziesiąt zapisów pieśni odrzańskich. Te pozyskane przez uczonego materiały stanowią, dotychczas pominięte, znaczące ogniwo w badaniach nad pieśnią grup zawodowych, której profesor Dygacz był przecież wielkim orędownikiem i jako jeden z pierwszych dokonał próby jej usystematyzowania oraz naukowej syntezy[3]. Dlatego wypada, obchodząc już dziesiątą rocznicę jego śmierci i przypadającą w roku 2014 setną rocznicę jego urodzin, zwrócić uwagę na potrzebę kontynuowania dalszych badań nad folklorem grup zawodowych, takich jak hutnicy, a tym samym zainteresowania się pokaźną spuścizną zgromadzoną przez tego badacza.

Biorąc pod uwagę uwarunkowania historyczne, trzeba podkreślić, że subkultura hutników bynajmniej nie cechuje się wtórną proweniencją wobec zdecydowanie lepiej zbadanej subkultury górniczej. Jak wynika z ustaleń historyków, zanim zaczął się dokonywać podział pracy pomiędzy górnikiem i hutnikiem, stanowili oni jedną grupę zawodową[4]. Eksploatację pierwszych szybów kopalnianych wymusiły prosperujące fryszerki – prototypy pieców hutniczych, które służyły do wytapiania płytko zalegających rud żelaza. Jako opał wykorzystywano drewno, a następnie węgiel drzewny, którego produkcją zajmowały się wyspecjalizowane w tej profesji osady rzemieślników, tzw. kurzoków. Na początku osady takie zakładano pośród głębokich ostępów leśnych. W XIV wieku, dzięki gospodarczemu wykorzystaniu siły wodnej, osiedla hutnicze, w których przetapiano kruszce, kuźnice i hamernie, przeniesiono z lasów do dolin rzecznych. Była to pierwsza rewolucja w przemyśle przed wykorzystaniem maszyny parowej. Wiele z tych historycznych artefaktów zachowało się jeszcze w dawnej infrastrukturze przemysłowej subregionu rybnickiego i w innych częściach Górnego Śląska. Taki hutniczy rodowód ma założona w XIV wieku nad rzeką Rawą osada Kuźnica Bogucicka, jeden z najstarszych hutniczych ośrodków przemysłowych, obecnie dzielnica Katowic. W jej pobliżu działały jeszcze inne hamernie: załęska, szopienicka i roździeńska, ta ostatnia związana z postacią Walentego z Roździenia.

Najstarszym i dobrze już poznanym źródłem folklorystycznym, w którym opisano pierwotny zawód hutnika, jest XVII-wieczny poemat autorstwa wspomnianego Walentego z Roździenia (Walentego Roździeńskiego) *Officina ferraria*[5]. Wprawdzie dzieło to nie zawiera ani jednej z ówczesnych pieśni hutniczych, jednak w popartej licznymi przykładami opinii Dygacza, „porównanie hutniczego folkloru, a zwłaszcza pieśni hutniczych, z tym cennym zabytkiem wykazuje liczne zbieżności i prowadzi do wniosku, że Walenty Roździeński znał samorodne pieśni, porzekadła i opowieści hutnicze i że służyły mu one za źródło inspiracji poetyckiej”[6]. Jednakże dopiero Ludwik Zejszner w zbiorze *Pieśni ludu Podhalan* jako pierwszy zanotował i utrwalił dwie przyśpiewki hutnicze[7]. W jednej z nich udokumentował m.in. tradycję muzykowania na piszczałce szklanej: *Kupże se, Macioszka, piszczałeczkę szklaną*[8]. Dwie pieśni hutnicze uwiecznił także Józef Gallus w dziesięcioczęściowej edycji pod wspólnym tytułem *Pieśni polskie używane na Górnym Śląsku*[9]. Na Śląsku Opawskim ukazało się natomiast kilka pieśni hutniczych w gwarze morawsko-śląskiej, które na łamach czasopisma ludoznawczego „Radostná země” jako *Hamernické písně* zebrał i ogłosił Józef Malý[10]. Dalsze przykłady pieśni hutniczych dokumentują na gruncie śląskim dopiero materiały rękopiśmienne Stanisława Wallisa, których niedawną publikację należy zawdzięczać Krystynie Turek[11]. Na tym tle archiwum pieśni hutniczych zgromadzonych przez Dygacza, którego objętość sam uczony szacował na 250 zapisów[12], przedstawia imponujący materiał folklorystyczny, godny opracowania. Ten cenny dorobek, pozyskany w bezpośrednich kontaktach z hutnikami, jest efektem wieloletniej pracy zbierackiej badacza, prowadzonej w ponad stu ośrodkach hutniczych w Polsce. Tylko nieliczne przykłady tekstów i melodii dokumentujących folklor tej grupy zawodowej zostały wykorzystane przez uczonego w opracowaniach i antologiach wydawniczych.

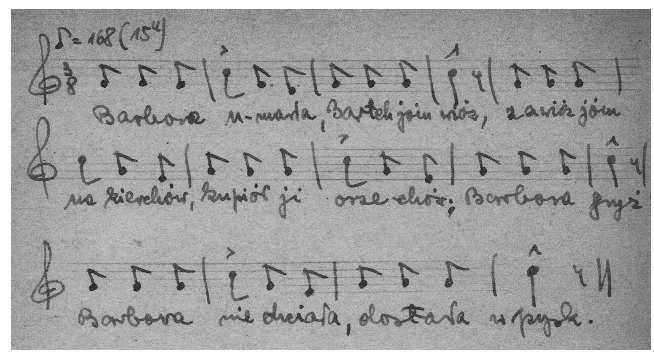
Najwięcej zapisów pieśni hutniczych (zawierających teksty i melodie) pomieścił Dygacz w monumentalnej edycji *Pieśni ludowe miasta Katowic*[13], jak również w zbiorze poświęconym pieśniom świętochłowickim[14]. Ciekawym uzupełnieniem bibliograficznym jest ponadto najnowsze wydawnictwo zaadresowane do dzieci i młodzieży, w którym znalazło się m.in. 13 pieśni hutniczych pochodzących z bogatej kolekcji uczonego, w wyborze Janiny Dygacz[15]. Wątki hutnicze, o czym jeszcze wspomnę w dalszej części opracowania, pojawiają się także w około 200 przykładach pieśni odrzańskich, z których tylko niewielka część została do tej pory opublikowana[16].

Jak zauważyła Irena Bukowska-Floreńska, szybko zmieniająca się z wiejskiej na miejską „przestrzeń pracy, a w konsekwencji także życia społecznego i jednostkowego, stwarzająca poczucie stresu i zagrożenia, warunkowała tworzenie i funkcjonowanie bogatego formalnie i treściowo folkloru”[17]. Istotę tego zjawiska Dygacz wyjaśniał następująco: „W hutach szkła, gdzie tradycyjny śpiew rozlegał się po całych nocach i przeszkadzał nawet ludziom z sąsiedztwa, zalecano śpiewać dlatego, ponieważ, jak zapewniali moi informatorzy, śpiew spędzał im sen z powiek i utrzymywał ich psychikę w stanie pełniejszej świadomości”[18]. Z tych zrozumiałych powodów w folklorze hutniczym olbrzymią rolę odgrywał również kult św. Floriana, patrona ludzi zagrożonych żywiołem ognia, którego święto przypada 4 maja[19]. Występujące w zgromadzonym materiale bogactwo wątków pieśniowych wymagało opracowania bardziej szczegółowego podziału systematycznego, który został zaproponowany w typologii Dygacza. W przyjętej klasyfikacji wyodrębnił on w folklorze hutniczym dziesięć działów pieśni, wyróżniając pieśni obrzędowe, historyczne, pieśni o zawodzie, pieśni o pracy, o życiu domowym hutnika, pieśni zalotne i miłosne, żartobliwe i satyryczne, pieśni taneczne oraz dodatkowo – tańce zawodowe[20].

Można oceniać, że pośród tych szeroko dokumentowanych przykładów muzycznej aktywności środowiska hutniczego do oryginalnych form należały ponadto przyśpiewki, zawołania oraz melorecytacje. Ponieważ w przytoczonej klasyfikacji zostały one przez badacza pominięte, chciałbym – z kilku ważnych powodów – poświęcić więcej uwagi jednej z takich hutniczych melorecytacji[21]. Po pierwsze dlatego, że przekaz podany przez małżeństwo Annę i Józefa Plazów, zapisany przez Dygacza w Wirku, dzielnicy Rudy Śląskiej, w 1962 roku – jak wykazała kwerenda archiwum domowego dokonana przez Janinę Dygacz, małżonkę uczonego – nie znajduje się obecnie w zbiorach pieśni hutniczych. Zachowała się natomiast kopia zapisu, którą prof. Dygacz niegdyś mi powierzył, jako swojemu ostatniemu bodajże uczniowi. Po drugie, ze względów naukowo-poznawczych, jest ten przekaz – zawierający tekst i zapis melodyczny – cennym przykładem hutniczego folkloru zarówno słownego, jak i muzycznego. Po trzecie, zachowane tu archaiczne wyrażenia gwarowe mogłyby zostać wykorzystane jako materiał źródłowy w pokrewnych badaniach lingwistycznych. Po czwarte wreszcie, jeśli okazałoby się, że zbiór pieśni hutniczych zawierałby więcej podobnych przykładów, wówczas należałoby poszerzyć klasyfikację i wprowadzić odrębny dział przyśpiewek, zawołań i melorecytacji, takich jak zanotowana melorecytacja w Rudzie Śląskiej-Wirku:

Barbora umarła,
Bartek jóm wióz,
zawióz jóm na kierchów,
kupiół ji orzechów:
Barbora gryź.
Barbora nie chciała,
dostała w pysk[22].

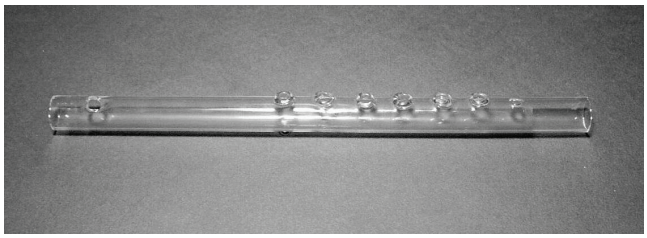
Popularne i często nadawane dziewczętom na Górnym Śląsku imię Barbara, występujące tu w formie gwarowej – *Barbora*, było dawniej synonimem kobiety otyłej i apodyktycznej, trzymającej męża „pod pantoflem”. Zapewne z tego powodu zostało ono wykorzystane do określenia jednego z podstawowych narzędzi używanych w pracy przez hutników, jakim był ciężki młot. Według relacji Anny i Józefa Plazów młotem tym rozbijano sztaby surowca, usuwając z nich żużel. Szerszy kontekst użycia tego wyrażenia dokumentują autorzy *Małego słownika gwary Górnego Śląska*, którzy pod hasłem *barbóra* – ‘ciężki młot’, przytaczają autentyczną wypowiedź informatora: „U kowola to trza bóło mieć muskle, coby prać takóm barbóróm”[23].



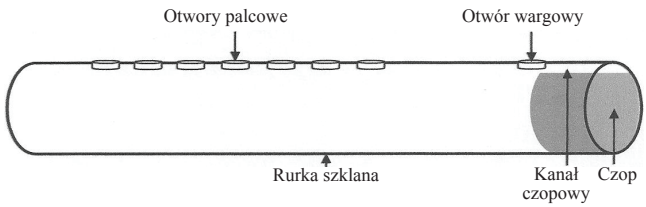
Fot. 1. Zapis nutowy melorecytacji hutniczej wykonany przez A. Dygacza (z niepublikowanego zbioru pieśni hutniczych z kolekcji A. Dygacza)

Ta popularna niegdyś pośród hutników na Śląsku melorecytacja, czasem recytowana, innym razem śpiewana, w przekazie małżeństwa Plazów zawiera dołączony zapis melodyczny (zob. fot. 1). Utrzymana w metrum trójósemkowym melodia ma rozpiętość ambitusu seksty,

od dźwięku „e” do „c” razkreślnego. Charakter tekstu podkreślają akcenty meliczne wynikające z descendentalnych pochodów pierwszego przewrotu trójdźwięku tonicznego, poprzedzone skokiem kwarty w górę z dominanty na tonikę. Nieskomplikowana, oparta na trójdźwięku melodia, towarzysząca niekiedy melorecytacji, przypomina raczej utwór sygnałowy zagrany na prostym instrumencie, wykorzystującym skalę trzech dźwięków. Podobną skalę najczęściej miały aerofony melodyczne wykonywane przez hutników ze szkła: rogi, gwizdki, flety i trąbki. Częste skoki interwałowe melodii powodowały jednak, że trudno było przy jej wykonywaniu zasnąć, a oto przecież hutnikowi chodziło. Specyfika pracy hutników odgrywała znaczącą rolę w zachowaniu folkloru tej grupy zawodowej, sprzyjała bowiem śpiewom i muzykowaniu przy użyciu różnorodnych instrumentów (zwłaszcza szklanych) zarówno w czasie przerw w pracy, jak i podczas produkcji[24].



Fot. 2. Siedmiootworowy flet szklany ze zbiorów A. Dygacza



Rys. 1. Cechy konstrukcyjne fletu szklanego ze zbiorów A. Dygacza

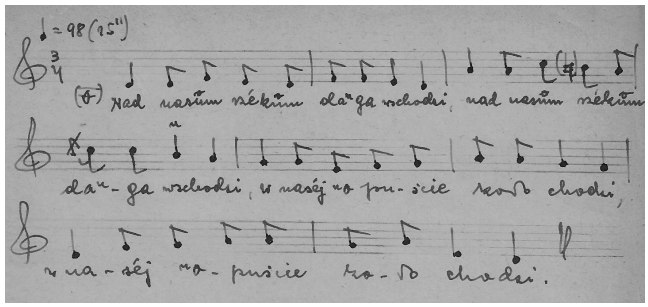
W kolekcji hutniczych instrumentów muzycznych, pozyskiwanych przez Dygacza podczas wywiadów w terenie, największą pracowitość twórców oraz dokładność wykonania zdradzają instrumenty szklane. Jednym z zachowanych przykładów takich instrumentów jest siedmiootworowy flet prosty, wykonany całkowicie ze szkła (zob. fot. 2). Instrument kształtem przypomina przeźroczystą rurkę szklaną o dwucentymetrowej średnicy korpusu. Otwory wydrążone w jej strukturze zostały starannie wyprofilowane, aby grający nie poranił sobie rąk. Jedynie czop[25], który się nie zachował, zrobiono osobno z odpowiednio przyciętego i dopasowanego kawałka korka (zob. rys. 1). Uzyskany w ten sposób aerofon[26] zapewniał uzyskanie ośmiu tonów. Analiza możliwości skalowych fletu dowodzi, że na tak prostym instrumencie możliwe było wygrywanie nieskomplikowanych melodii, tym bardziej że podobny materiał dźwiękowy posiadały wykonywane przez hutników przyśpiewki, zawołania, jak również wspomniana już melorecytacja. Pozwalało to hutnikom traktować różnorodne zresztą instrumenty szklane zarówno jako narzędzie muzycznego, twórczego działania, jak i codziennej, ciężkiej pracy.

Gromadząc materiał do tego opracowania, złożyłem wizytę małżonce prof. Dygacza, aby dokładniej ocenić zachowane zbiory pieśni hutniczych. Jak się okazało, w bogatym archiwum uczonego znajdowało się kilkadziesiąt nieopublikowanych dotąd zapisów pieśni pochodzących z terenów nadodrzańskich. Po zapoznaniu się z tymi materiałami zauważyłem, że niektóre z nich dokumentują równie ciekawe i cenne zabytki folkloru hutniczego. Z ponad 200 przykładów pieśni oraz ich wariantów wybrałem (za zgodą spadkobierczyni zbiorów) jedną z nich, wyróżniającą się dawną terminologią hutniczą:

1. *Nad nasům rzékům danga wschodzi,*
   w naséj uopuście koło chodzi.
2. *Bije młot ciężki, az głos niesie,*
   od Pustej Kuźni w srogim lesie.
3. *Porząd sie smandzi z tej kuźnicy,*
   to skrzarzą ruda zeleźnicy[27].

Ten zabytek folkloru hutniczego, przez umiejętne wykorzystanie środków ludowej poetyki, stanowi zarazem składające się z trzech strof-obrazów historyczne świadectwo dokumentujące pracę kuźników. Na uwagę zasługują tu przede wszystkim nagromadzone w pieśni, współcześnie już nieużywane hutnicze wyrażenia gwarowe, takie jak: *danga* – ‘tęcza’[28], *uopusta* – ‘śluza’ czy *zeleźnicy* – ‘wytapiacze rudy żelaza’. Można przypuszczać, że występujące w incipicie odwołanie do wschodzącej nad rzeką tęczy nie jest tylko zabiegiem poetyckim, mającym na celu ekspozycję zjawiska przyrodniczego[29], lecz jest raczej próbą wiernego przedstawienia rzeczywistości, w której nad pracującą kuźnią unosi się smuga przypominającego tęczę dymu. Elementem tej rzeczywistości jest ponadto koło wodne, które – poruszane za pomocą spiętrzającej wody rzeczne śluzy – napędza ciężki młot kuźniczy.

Zapis melodyczny pieśni oparty został na skali molowej (zob. fot. 3). Utrzymana w metrum trzyćwierciowym melodia ma rozpiętość ambitusu septymy, od dźwięku „d” do „c” razkreślnego. Budulcem jest tu dwutaktowa fraza o stałej rytmice i ambitusie tercji, która powtarza się o kwintę w górę w takcie trzecim i czwartym. Jakkolwiek w takcie trzecim zachowano alternatywną chromatykę, która jest świadectwem wariantywnego wykonawstwa pieśni. Ostatni pentachord cechuje ponadto ciekawa melodyka, której konstrukcja kończy się na pierwszym stopniu molowej toniki.



Fot. 3. Zapis nutowy pieśni hutniczej wykonany przez A. Dygacza (z niepublikowanego zbioru pieśni hutniczych z kolekcji A. Dygacza)

W pochodzącym z 1958 roku przekazie zarejestrowanym w powiecie lublinieckim nie umieszczono, niestety, żadnych informacji o wykonawcy. Dość powszechna wśród informatorów odmowa podania imienia i nazwiska spowodowana była najczęściej nieufnością i obawą przed powojennymi represjami, z którymi spotykali się przedstawiciele ludności autochtonicznej, szczególnie na Górnym Śląsku[30].

Jak można na koniec zauważyć, na syntezę działalności zbieracko-dokumentacyjnej i naukowej Adolfa Dygacza w zakresie folkloru muzycznego grup zawodowych składają się przede wszystkim nowe koncepcje dotyczące systematyki pieśni. Przyniosły je badania w okolicach nadodrzańskich nad pieśniami flisackimi, górniczymi, uwzględniające folklor górnictwa salinarnego, jak również środowisk eksploatacji ropy naftowej – pieśni nafciarzy oraz badania nad kulturą muzyczną innych zawodów, obejmujące swym zasięgiem także hutnictwo szkła, a wraz z nim dokumentujące przykłady budowy i funkcjonowania w folklorze hutniczym instrumentów ze szkła. Opracowanie monografii folkloru hutniczego wymaga zatem nie tylko opublikowania bogatych i cennych zbiorów pieśniowych, lecz także pogłębionych badań nad hutniczymi instrumentami ze szkła, nad specyfiką ich skal, jak również wykorzystywaniem tych instrumentów w praktyce, a także w korelacji z folklorem pieśniowym. To cenne „ogniwo" badawcze, jakim są ostatnie już chyba zachowane instrumenty szklane – w mojej opinii – powinno zostać jak najszybciej skatalogowane, nie tylko ze względu na swoją unikatowość, ale przede wszystkim z powodu kruchości materiału (masy szklanej), z jakiego je wykonano.

[1] Zob.: A. Dygacz: *Polska pieśń górniczo-hutnicza*. „Literatura Ludowa" 1964, nr 4–6, s. 93–110; Idem: *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich*. „Opolski Rocznik Muzealny" 1966, t. 2, s. 267–293; Idem: *Folklor muzyczny polskich hutników szkła. Dzieje badań i przegląd tematyki*. „Literatura Ludowa" 1972, nr 4–5, s. 21–52; nadto: *Volksmusikinstrumente der polnischen Glashüttenarbeiter*. In: *Studia instrumentorum musicae popularis VI*. Stockholm 1979, s. 146–155.

[2] Zob.: A. Dygacz: *Śpiewnik pieśni górniczych*. Stalinogród 1956; *Pieśni górnicze. Studium i materiały*. Katowice 1960; *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim. Studium folklorystyczne*. Przedmowa J. Krzyżanowski. Katowice 1975; *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja*. Katowice 1987; *Święta Barbara w pieśniach. Źródła i dokumentacja*. Ruda Śląska 2004; nadto wznowienia wydawnicze: A. Dygacz: *Pieśni górnicze*. Wybór źródeł i oprac. A. Dygacz. Katowice 1995; *Śpiewnik pieśni Zagłębia Dąbrowskiego*. Wybór źródeł i oprac. A. Dygacz. Katowice 1996.

[3] Por. A. Dygacz: *Pieśni górnicze. Studium i materiały…*

[4] Zob. szerzej: J. Piernikarczyk: *Historia górnictwa i hutnictwa na Górnym Śląsku*. T. 1. Katowice 1933, s. 147–149.

[5] Zob. W. Rożdzieński: *Officina ferraria abo huta i warstat z kuźniami szlachetnego dzieła żelaznego*, poemat z roku 1612 z unikatu Biblioteki Kapituły Gnieźnieńskiej wydał R. Pollak. Katowice 1948.

[6] A. Dygacz: *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich…*, s. 270.

[7] Zob. L. Zejszner: *Pieśni ludu Podhalan czyli górali tatrowych polskich*. Warszawa 1845, pieśń nr 41 i 47, s. 47–48.

[8] Zob. ibidem, pieśń nr 47, s. 48.

[9] Zob. J. Gallus: *Pieśni polskie używane na Górnym Śląsku*. Z. 1. Bytom 1893, s. 26–27; z. 6, s. 34.

[10] Zob. J. Malý: *Hamernické písně*. „Radostná země" 1952, nr 1–2, s. 56–57.

[11] Zob. *Śląskie pieśni ludowe ze zbiorów rękopiśmiennych Stanisława Wallisa*. Zebrała, wstępem i posłowiem opatrzyła K. Turek. Katowice 2000.

[12] Zob. A. Dygacz: *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich…*, s. 281.

[13] Zob. A. Dygacz: *Pieśni ludowe miasta Katowic…*

[14] Zob. A. Dygacz: *Świętochłowice w pieśni ludowej*. Chorzów 2004.

[15] Zob. *Pieśni dla dzieci i młodzieży ze zbiorów prof. Adolfa Dygacza*. Wybór J. Dygacz. Koszęcin 2011.

[16] Zob. A. Dygacz: *Rzeka Odra w polskiej pieśni ludowej. Studium folklorystyczne*. Katowice 1966.

[17] I. Bukowska-Floreńska: *Uwarunkowania społeczne i kulturowe folkloru śląskiego (do 1939 r.)*. W: *Z dziejów i dorobku folklorystyki śląskiej (do 1939 r.)*. Red. J. Pośpiech, T. Smolińska. Opole 2002, s. 22.

[18] A. Dygacz: *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich…*, s. 285.

[19] Zob. szerzej: J. Górecki: *Św. Florian patron hutników*. Gliwice 1999.

[20] Zob. A. Dygacz: *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich…*, s. 287.

[21] W zastosowanej typologii A. Dygacz posłużył się terminem „przepowiadanka".

[22] Podali Anna i Józef Plazowie, zapisał Adolf Dygacz, Ruda Śląska 1962.

[23] Por. *Barbóra* (hasło). W: B. Cząstka-Szymon, J. Ludwig, H. Synowiec: *Mały słownik gwary Górnego Śląska*. Cz. 1. Katowice 1999, s. 10.

[24] Por. A. Dygacz: *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich…*, s. 285.

[25] Zob. szerzej: A. Kopoczek: *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego. Instrumenty dęte*. Rzeszów 1999, s. 31.

[26] W typologii zastosowanej przez A. Kopoczka jest to aerofon wargowy czopowy z wylotem otwartym, z otworami palcowymi. Zob. szerzej: A. Kopoczek: *Ludowe instrumenty muzyczne…*, s. 29–30.

[27] Brak informacji o wykonawcy, zapisał Adolf Dygacz, Pusta Kuźnica, pow. lubliniecki, 1958.

[28] Por. *Danga* (hasło). W: B. Cząstka-Szymon, J. Ludwig, H. Synowiec: *Mały słownik gwary…*, s. 36.

[29] Zob. K. Turek: *Pieśni ludowe na Górnym Śląsku w XIX i w początkach XX wieku. Charakterystyka poetycko-muzyczna źródeł*. Katowice 1986, s. 37–38; nadto: K. Turek: *Pieśń ludowa, przegląd tematyki*. W: *Folklor Górnego Śląska*. Red. D. Simonides. Katowice 1989, s. 537.

[30] Z relacji J. Dygacz, małżonki uczonego, wynika, że zjawisko to było dość częste, dlatego przy zapisach niektórych pieśni nie podano informatorów, a jedynie miejsce i datę zapisu.

Adam Okun

„Barbora died…”, that is to say, about the relics of the foundry folklore in the archives of Adolf Dygacz

Summary

The author presents the research of Professor Adolf Dygacz into the musical culture of glassworks workers. It primarily consists of the songs of foundry workers, their musical and content analysis, customs and vocabulary. The text comprises the description of glass musical instruments considered as a collection of glassworks products, and the examples of musical note manuscripts of Dygacz. The author denotes that up to now the foundry folklore has not lived to see its own popularization and scientific monographic study. The sources of the rich collections of the songs and customs of glassworks, numerous materials from field studies are still kept in the home archives of the Professor.

Keywords: Adolf Dygacz, foundry folklore, songs, glass musical instruments

Adam Okun

„Barbora umarła (Barbora zemřela)…”, aneb o památkách hutnického folklóru v archiváliích Adolfa Dygacze

Shrnutí

Autor přibližuje výzkumnou činnost profesora Adolfa Dygacze o hudební kultuře sklářských hutníků. Její obsah tvoří především písně hutníků, jejich hudební a obsahová analýza, zvyky, slovní zásoba. V textu je obsažen popis skleněných hudebních nástrojů jako kolekce hutních výrobků a dále notové příklady Dygaczových rukopisů. Autor poznamenává, že se hutnický folklór dosud nedočkal popularizování a vědeckého monografického pojednání. Zásoby bohatých sbírek písní a hutnických zvyků, četné materiály z terénních výzkumů jsou dále uchovávány v domácím profesorově archivu.

Klíčová slova: Adolf Dygacz, hutnický folklór, písně, skleněné hudební nástroje

Andrzej Wójcik
Redaktor naczelny „Śpiewaka Śląskiego”

Co nieco o publicystyce i społecznej aktywności Adolfa Dygacza

W listopadzie 1959 roku w „Trybunie Robotniczej” ukazał się publicystyczny tekst Adolfa Dygacza *O potrzebie dokumentacji w kulturze*[1]. Był wyrazem niepokoju, którego źródło wskazane zostało już w początkowym akapicie[2]. Obawy publicysty były uzasadnione. Minęło prawie sześć dekad. Nie tylko nie powstała postulowana przez autora „naukowa dokumentacja”, lecz zaprzestano w ogóle w sposób poważny zajmować się w gazetach problematyką muzyczną. Przyszły historyk, usiłujący na podstawie przekazów prasowych dowiedzieć się czegoś o wciąż „pulsującym żywo” śląskim życiu muzycznym początku XXI wieku, nie osiągnie niczego. Jeśli zechce, skorzysta ze wskazanych przez Dygacza materiałów, w szczególności z cennych poznawczo kronik poszczególnych zespołów i pamiętników okazjonalnie wydawanych przez chóry[3]. Ta rekomendacja, a zwłaszcza powołanie się autora tekstu na wzorcową dbałość dokumentacyjną Związku Śląskich Kół Śpiewaczych nie była sprawą przypadku. Współpracownik gazety, od dziesięciu lat aktywny działacz Związku Śląskich Kół Śpiewaczych doskonale orientował się w problematyce społecznego ruchu muzycznego.

Do nawiązania ściślejszego kontaktu Dygacza ze śląską organizacją śpiewaczą[4] doszło w roku 1949. Zachęta wyszła prawdopodobnie ze strony Józefa Ligęzy[5] i trafiła na podatny grunt[6]. W chwili gdy 9 września 1949 roku był przyjmowany do grona działaczy śląskiego ruchu śpiewaczego[7], miał 35 lat, na utrzymaniu rodzinę i spory bagaż życiowych doświadczeń związanych m.in. z ponaddwuletnią, podjętą w 1947 roku, współpracą dziennikarską z „Trybuną Robotniczą”. Spodziewano się być może, że za jego pośrednictwem śpiewacza i związkowa problematyka trafi na łamy gazety[8]. Te oczekiwania nie od razu zostały spełnione. Jednak sygnowane przez Dygacza teksty o różnych aspektach funkcjonowania amatorskiego ruchu chóralnego raz po raz ukazywały się w wielonakładowym dzienniku[9]. Było to o tyle ważne, że po drugiej wojnie światowej nie odrodziły się polskie, dość zresztą efemeryczne pisma muzyczne wydawane na Śląsku przed jej wybuchem[10]. Wyjątkiem był wznowiony i szybko zlikwidowany „Śpiewak Śląski”, zastąpiony w procesie scalania mediów[11] przez wydawane centralnie w Warszawie „Życie Śpiewacze”[12].

Pod koniec 1955 roku ujawniły się na polskim rynku prasowym pierwsze symptomy zmian decentralizacyjnych. Stopniowo nasilający się odwrót od dotychczas obowiązującego kierunku zapowiadał na Śląsku m.in. zamieszczony przez Dygacza w „Trybunie Robotniczej” tekst opatrzony wybijającym się nad nim tytułem-postulatem: *Śląskowi potrzebne jest pismo muzyczne*[13].

„Trybuna Robotnicza” – jedna z największych gazet regionalnych w Polsce – ukazywała się w latach 1945–2004[14] i od początku pełniła ważną rolę propagandową na rzecz partii, której była organem[15]. Zajmowała się głównie tematyką regionalną i do początku 1949 roku swoim zasięgiem obejmowała niemały obszar z takimi miastami, jak Poznań, Wrocław, Legnica, Opole, Częstochowa, Katowice, Kraków, Kielce, Radom, Rzeszów[16]. Wspieraniu propagandowej działalności partii i jej wysokonakładowej prasy terenowej sprzyjało skupianie wokół redakcji różnych aktywistów zorganizowanych w ruchu korespondentów robotniczych. Nadsyłane korespondencje osadzone były mocno w realiach poszczególnych środowisk. Ruch korespondentów działał z inspiracji i pod kontrolą władzy centralnej. Wielu aktywistów ruchu przeniknęło do środowiska dziennikarskiego, stając się „ideologicznie zdeterminowanymi pracownikami aparatu partyjnego w mediach”[17]. Kto spośród pracowników mediów i współpracujących z nimi przedstawicieli innych zawodów nie mieścił się w propagowanym schemacie poprawności ideologicznej i politycznej, ponosił konsekwencje, takie jak utrata stanowiska, towarzyski ostracyzm lub utrata pracy[18].

Wszystkie te uwarunkowania odnosiły się również do osoby Dygacza, który w roli sprawozdawcy i krytyka muzycznego debiutował jako stosunkowo młody człowiek – mimo okupacyjnych doświadczeń niezbyt odporny na systemowe naciski, szczególnie silne w dziennikarskim środowisku partyjnego organu. W niektórych swych tekstach składał zatem daninę w postaci ideologicznych wtrętów odpowiadających woli mocodawców. Równie dobrze mogła to być realizacja politycznego zamówienia, emanacja własnych przekonań ideowych autora, jak i ustępstwo wobec ideologicznego konwenansu, mniej lub bardziej dobrowolnie akceptowanego przez większość pisarzy tamtej epoki, rodzaj kamuflażu stosowanego z powodzeniem przez pisarzy – poetów, prozaików, dziennikarzy...

Dziennikarska twórczość Dygacza, rozwinięta w latach, jakie nastąpiły po powojennym ideologicznym przełomie, sytuuje go w gronie najwybitniejszych polskich krytyków i publicystów muzycznych pierwszej połowy XX wieku. Był z pewnością postacią rozpoznawalną, publicystą aktywnym i płodnym[19]. Traktował ten rodzaj działalności jako pasję[20]. Należy podkreślić, że nie

działał w próżni. Przed nim w „Trybunie Robotniczej" o muzyce pisali m.in. (w kolejnych przypisach podano przykładowe dane bibliograficzne tekstów poszczególnych autorów): Rafał Szczery[21], Helena Lewandowska-Kowalewska[22] i Tadeusz Żakiej[23]. W okresie współpracy Dygacza z wydawaną na Śląsku gazetą ukazywały się na jej łamach poświęcone muzyce teksty pisane mniej lub bardziej systematycznie przez Józefa W. Reissa[24], Bolesława Woytowicza[25], Jadwigę Kozłowską[26], Józefa Ligęzę[27], Witolda Rudzińskiego[28], Ewę Wanacką[29], Witolda Szalonka[30], Marię Podolską[31], Irenę Sławińską[32], ZeD (Zbigniewa Dutkowskiego)[33], Marię Sadowską[34], Leona Markiewicza[35].

Warsztat dziennikarski Dygacza ukształtował się w toku samodzielnej pracy; współpracownik „Trybuny Robotniczej", a także rozgłośni katowickiej Polskiego Radia, w której z ramienia śląskiej organizacji śpiewaczej wygłaszać miał co dwa tygodnie pięciominutowe „komunikaty"[36], nie skończył bowiem studiów dziennikarskich[37] – był w tej dziedzinie samoukiem, skazanym na nabywanie umiejętności w drodze praktycznej działalności. W kontakcie ze środowiskiem redakcyjnym gazety uczył się szybko. Przy okazji dowiedział się, że w dziennikarskim zawodzie czas jest wartością deficytową, a myśli chwytane w locie nie zawsze charakteryzują się doskonałością formy i stylu. Ciągły pośpiech sprzyja pokusie odwoływania się do rutyny, która jest czynnikiem hamującym rozwój. Ważnym elementem działalności publicystycznej staje się zatem dbałość o nieustanne wzbogacanie zasobu leksykalnego, unikanie stereotypowej frazeologii, wyrażeń i zwrotów potocznych, żargonowych. Tych, z naturalnych przyczyn, w początkowej fazie współpracy z gazetą nie zawsze udawało się Dygaczowi uniknąć.

Na uprawianą przezeń na łamach „Trybuny Robotniczej" krytykę i publicystykę muzyczną złożyły się recenzje z koncertów, premier operowych i operetkowych, prezentacje sylwetek twórców i wykonawców, artykuły problemowe z dziedziny organizacji ruchu muzycznego[38]. Wypowiadał się swobodnie w różnych formach i gatunkach dziennikarskich. Zredagowanie prostej informacji, informacji komentowanej, przeprowadzenie wywiadu, napisanie recenzji i artykułu problemowego nie nastręczało trudności. Odbywało się zgodnie z regułami sztuki respektującej zasady informacyjności, aktualności, precyzyjności, nowości, społecznej ważności tematów, zrozumiałości, atrakcyjności[39]. Wyciągając wnioski z własnych doświadczeń, pisał: „Od krytyka w piśmie codziennym wymaga się talentu literata, wiedzy uczonego i odwagi frontowego żołnierza. […] kiedy o muzykach, nawet znakomitych, pisałem pochlebnie, uważali mnie za rzetelnego fachowca, skoro tylko jednak zdobyłem się na sąd ujemny o nich, ci sami artyści potrafili natychmiast zmienić zdanie, wątpić w tę fachowość, a nawet, w jaskrawych wypadkach, odmówić mi kwalifikacji do pisania recenzji"[40].

Kim jest krytyk muzyczny? Jakie kryteria musi spełniać osoba podejmująca się tej roli? Dygacz tak to objaśniał: „Dzisiejsze życie muzyczne […] wymaga od krytyka nie tylko rzetelnego przygotowania fachowego – muzycznego i pisarskiego – ale także bogatego doświadczenia, zdobywanego nieustannie w kontakcie z życiem i przy jego uważnej obserwacji. Krytyk musi studiować ustawicznie literaturę teoretyczno-historyczną i materiały nutowe, przesłuchiwać taśmy i płyty, słuchać radia i telewizji, bywać na koncertach oraz przedstawieniach operowych i operetkowych a nawet zapoznawać się uprzednio z koncepcjami wykonawców w czasie próby, wyjeżdżać stale do zespołów amatorskich, uczestniczyć w naradach i konferencjach, odbywać wreszcie niezliczone spotkania z działaczami kulturalnymi, a co najważniejsze z artystami, o których pisze. Tylko taka bowiem działalność daje krytykowi pełne rozeznanie w niełatwej problematyce i pozwoli mu ustrzec się od tego, aby nie rozwijał szkodliwej działalności"[41].

W sporządzonym przez Adolfa Dygacza opisie śląskiego życia muzycznego dostrzegamy wiele ciekawych szczegółów. Ich zarejestrowanie umożliwiał poparty wiedzą fachową zmysł obserwacyjny autora, który był także sprawnym użytkownikiem języka i pióra (maszyny do pisania?). Dzięki temu zainteresowani czytelnicy byli doskonale zorientowani w tym, co działo się w gmachu Filharmonii przy ulicy Sokolskiej w Katowicach, w sali WOSPR przy ulicy Plebiscytowej, w Operze Śląskiej w Bytomiu, w Operetce w Gliwicach, a także w wielu innych miejscach.

Żarliwe dziennikarstwo Dygacza, nacechowane troską o właściwe miejsce sztuki muzycznej w życiu społecznym, wyrastało z jego stosunku do posiadanej wiedzy i umiejętności. Podobny charakter miała jego krótkotrwała aktywność w śląskiej organizacji śpiewaczej[42]. Dowodzą tego fragmenty protokołów przechowywanych w dokumentacji Związku, z którym wiele lat po ustaniu współpracy łączyły Dygacza nici wzajemnej sympatii.

Protokół z XXVIII Walnego Zebrania Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych odbytego w dniu 2 kwietnia 1950 r. w auli Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach

[…] W wolnych głosach […] instruktor związkowy Dygacz porusza sprawę chórów, stwierdzając wielkie braki, szczególnie jeżeli chodzi o stronę repertuarową. Wiele chórów uprawia jeszcze muzykę niemieckich kompozytorów, która powinna być dawno wyrugowana, nieodpowiednio układa programy koncertów, co jest winą dyrygentów, którzy stronią od konferen-

cji dyrygentów, na które przychodzą przeważnie zaawansowani i uświadomieni dyrygenci. […] Wspominając o śp. Stoińskim, prosi o przesyłanie mu wszelkich materiałów związanych z pracą i życiem tego zasłużonego działacza. W końcu porusza sprawę ponownego postawienia pomnika Moniuszki, ufundowanego przez śpiewactwo śląskie i stawia wniosek o utworzenie specjalnego komitetu dla zrealizowania tego zadania[43].

Zebranie zarządu ZŚKŚ 11 czerwca 1959

[…] Z udziałem kol. A. Dygacza omówiono obszernie układ i treść mającej się ukazać księgi pamiątkowej[44], której […] nakład ustalono orientacyjnie na 1500 egz. Przedłożony przez kol. Dygacza szkic jego pracy do tej Księgi zaakceptowano[45].

Zebranie zarządu ZŚKŚ 31 maja 1960

Uchwalono wypłacić […] kol. Dygaczowi tytułem reszty należności za pracę autorską[46] do Księgi Pamiątkowej 718,-zł[47].

Dygaczowi niepotrzebna jest apologia. Prac o takim charakterze jest zresztą całkiem sporo. Należą do nich m.in. teksty przywoływane w niniejszym opracowaniu. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że krytyczne spojrzenie na publicystykę Dygacza nie jest i nie może być powodem niekorzystnej oceny jej całokształtu. Przeciwnie: dziennikarska twórczość uczonego jest wartością niekwestionowaną; cennym dokumentem niedawnych dziejów śląskiego życia muzycznego. Ujawniał się poprzez tę twórczość szeroki horyzont intelektualnych możliwości znakomitego autora. Także jego doskonały zmysł obserwacyjny, wyróżniająca się umiejętność stawiania problemów, niepozbawiona krytycyzmu zdolność interpretacji opisywanej rzeczywistości, traktowanie pracy recenzenta, krytyka i publicysty jako misji realizowanej z pasją i zawsze z uwzględnieniem perspektywy dobra ogólnego.

Dziedzictwo publicystycznego dorobku Dygacza jest skarbem wielkiej wartości. Jako godne zaufania a zarazem obfite źródło wiedzy i inspiracji służyć będzie z pewnością przez dziesięciolecia kolejnym pokoleniom badaczy i wielu zwykłym miłośnikom kultury regionu.

Adolf Dygacz – publicysta „Trybuny Robotniczej” zestawienie bibliograficzne (wybór)[48]

Poniższe zestawienie obrazuje dziennikarską pracę uczonego w początkowej fazie tej jego aktywności i w okresie nawiązywania współpracy ze śląskim ruchem śpiewaczym. Ze względu na ograniczenia objętościowe tego opracowania i charakter niniejszego wydawnictwa obejmuje ono publikacje powstałe między czerwcem roku 1947 i końcem lipca roku 1949. Teksty pisane wówczas przez Dygacza dla „Trybuny” podpisywane są inicjałami A.D. (a.d.), (D.), (d.); w tym wczesnym okresie autor używał również sygnatury LODA. D. Najczęstszym jednak sygnowaniem jest podpis: A. Dygacz. Mimo różnej treści wiele tekstów ma takie same lub bardzo do siebie podobne tytuły. Ponadto część nagłówków nie dość jasno określa temat rozwinięcia tekstowego. Z tego powodu, a także m.in. w celu wydobycia i ukazania cech charakterystycznych dla języka i stylu autora niektóre pozycje zestawienia uzupełniono krótkimi objaśnieniami bądź celniejszymi urywkami oryginałów. Poza korektą ewidentnych błędów drukarskich w cytowanych fragmentach zachowano oryginalną pisownię.

Rok 1947

1. A.D., *Z Państwowej Filharmonii w Katowicach*, piątek, 13 czerwca, nr 160, s. 4.

   Sprawozdanie z koncertu (6.06.1947) – dyr. Zygmunt Latoszewski, solista – Henryk Sztompka. Program: C. Franck *Symfonia d-moll*, F. Chopin *Koncert fortepianowy f-moll*, Z. Kodaly *Tańce z Galanty*. „Trzeba przyznać, że pianista wiedział, jakim utworem przemówić do publiczności, by ją sobie pozyskać. Pomijając część pierwszą, zagraną dość chłodno, można było zauważyć, że dopiero w drugiej części […] udało się pianiście zadzierzgnąć nić pomiędzy artystą a słuchaczem. […] dyrygował Zygmunt Latoszewski, bardzo solidny w robocie dyrygenckiej. […] Jedynie w pierwszej części symfonii dały się zauważyć drobne potknięcia, a wstęp do drugiej był wzięty w nieco za szybkim tempie”.
2. LODA. D., *Śląsk nagradza pioniera kultury*, czwartek, 19 czerwca, nr 166, s. 4.

   Obszerna prezentacja sylwetki Faustyna Kulczyckiego, laureata nagrody muzycznej miasta Katowice przyznanej przez prezydenta miasta Aleksandra Willnera za całokształt działalności artystycznej, pedagogicznej i organizacyjnej. „Podczas ciężkich lat okupacji Kulczycki obok tajnego nauczania opracowywał plany organizacyjne Związku Zawodowego Muzyków oraz szkolnictwa muzycznego […]. Po oswobodzeniu Katowic uruchomił Konserwatorium – Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną i Liceum Muzyczne. […] członek Wojewódzkiej Rady Narodowej i Śląskiego Towarzystwa Naukowego”.
3. LODA. D., *Z Państwowej Filharmonii w Katowicach*, sobota, 28 czerwca, nr 175, s. 4.

   Sprawozdanie z kończącego sezon koncertu (20.06.1947) – dyr. Witold Krzemiński, solistka – Irena Wiskida (sopran). Program: S. Moniuszko *Uwertura* do op. *Flis*, *Cavatina* z op. *Halka*, F. Nowowiejski *Róże dla Sapho* – poemat symfoniczny na orkiestrę i sopran solo, L. Różycki *Suita* z baletu *Pan Twardowski*, J. Maklakiewicz *Grunwald* – poemat symfoniczny. „Irena Wiskida […] obok muzykalności rozporządza pięknym, miłym dla ucha materiałem głosowym, zdolnością wyczucia nastroju i kulturalnym frazowaniem. Należałoby jeszcze popracować nad techniką i samą emisją. […] Witold Krzemieński […] Trzymając orkiestrę w dużej karności, umiał wydobyć z niej wiele pięknych efektów”.

4. LODA. D., *Z Sali koncertowej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach*, niedziela, 6 lipca, nr 183, s. 4.

   Relacja z koncertów studentów, które odbyły się 25 i 28 czerwca 1947 roku, na zakończenie roku akademickiego. Wystąpili m.in.: Zbigniew Śliwiński, Wanda Uszokówna, Paweł Roczek, Jan Drath (25.06); Danuta Dymkówna, Lesław Simon, Barbara Sawicka, Jadwiga Zielonkowa, Włodzimierz Hiolski i Aleksandra Klamrzyńska (28.06). „W przeglądzie narybku artystycznego stwierdzamy, że koncerty w Państw.[owej] Wyższej Szkole Muzycznej zyskują zainteresowanie coraz szerszych mas społeczeństwa, co świadczy o nieprzeciętnych zdolnościach wykonawców, jak również o wielkich wysiłkach i zasługach grona profesorskiego na polu pedagogicznym".
5. LODA. D., *Opera dziecięca*, niedziela, 6 lipca, nr 183, s. 8.

   „z okazji zakończenia roku szkolnego Powszechna Szkoła nr 10 (przy ul. Stawowej) w Katowicach wystawiła […] operę dziecięcą »Taniec kwiatów« Henryka Miłka (libretto Bronisławy Ostrowskiej) […]. Stronę muzyczną: partie solowe, chóry i akompaniament na wysokim poziomie – przygotowała nauczycielka śpiewu tejże szkoły ob. Zajączkówna Wanda, absolwentka konserwatorium w Katowicach. […] Z dzieci wyróżniały się: Waligóra Janina, Krzysiała Anna, Mogenial Jadwiga, Parczyk Gizela".
6. LODA. D., *Uroczystość wręczenia nagrody muzycznej m. Katowic*, wtorek, 8 lipca, nr 185, s. 6.
7. LODA. D., *Filharmonia w Katowicach uratowana dla Śląska*, czwartek, 17 lipca, nr 194, s. 4.

   „W ciągu swej dwuletniej działalności Państwowa Filharmonia w Katowicach zmaga się z ogromnymi trudnościami. Brak materiału nutowego, brak niektórych instrumentów […], brak mieszkań dla muzyków […], wreszcie brak odpowiednich funduszów […]. W związku z zakończeniem sezonu i ustąpieniem dyr. Niwińskiego, Filharmonii zagrażało niebezpieczeństwo likwidacji". Jednak „została uratowana dla Śląska dzięki niewzruszonemu stanowisku wojewody […] gen. Zawadzkiego. Duże zasługi pod tym względem położył również Woj. Wydział Kultury, w szczególności naczelnik płk Stahl".
8. LODA. D., *Sylwetki kompozytorów polskich. Grzegorz Fitelberg*, środa, 6 sierpnia, nr 214, s. 4.
9. LODA. D., *Pierwszy polsko-czeski radiowy koncert wymienny*, piątek, 8 sierpnia, nr 216, s. 6.

   „W ramach polsko-czeskiej współpracy kulturalnej odbył się w Pradze pierwszy koncert artystów katowickich: dyrygenta Witolda Rowickiego […] i skrzypka Władysława Wochniaka. […] Na program złożyły się: Moniuszki uwertura do op. »Flis«, Wieniawskiego koncert skrzypcowy d-moll oraz Woytowicza II symfonia. Artyści odnieśli kolosalny sukces. […] Dumni jesteśmy z tego, że na terenie Katowic znajduje się wielu wybitnych muzyków oraz tak znakomita orkiestra symfoniczna Polskiego Radia".
10. LODA. D., *Koncert symfoniczny orkiestry Polskiego Radia w Katowicach*, czwartek, 14 sierpnia, nr 222, s. 5.

    Koncert odbył się w piątek, 8 sierpnia: „Orkiestrą dyrygował po raz pierwszy po powrocie do kraju GRZEGORZ FITELBERG, który […] z dniem 1 sierpnia objął dyrekcję orkiestry symfonicznej rozgłośni katowickiej".
11. LODA. D., *Perspektywy polskiego przem.*[*ysłu*] *muzycznego*, wtorek, 19 sierpnia, nr 227, s. 6.

    „Biorąc pod uwagę przeciętny stopień uzdolnienia pod względem muzycznym w społeczeństwie, należy stwierdzić, że stopień ten u Polaków jest wyższy aniżeli u innych narodów, choćby […] Niemców". Jednak „największy talent zmarnieje, o ile nie będzie szkolony pod fachowym kierunkiem. Do studiów zaś muzycznych potrzebny jest instrument i tutaj tkwi początek tragedii. Instrumentów […] jest u nas za mało. Przemysł muzyczny w Polsce przedwrześniowej […] nie miał większego znaczenia. […] W pełnym zrozumieniu potrzeb naszej kultury muzycznej Rząd Polski Odrodzonej powołał do życia państwowe Zjednoczone Zakłady Przemysłu Muzycznego".
12. A. Dygacz, *Festiwal chopinowski w Dusznikach świętem narodowej muzyki polskiej*, środa, 20 sierpnia, nr 228, s. 4.
13. A. Dygacz, *Z festiwalu chopinowskiego w Dusznikach*, czwartek, 21 sierpnia, nr 229, s. 4.
14. A. Dygacz, *Odsłonięcie tablicy na pomniku Chopina*, piątek, 22 sierpnia, nr 230, s. 4.
15. A. Dygacz, *Wielki sukces artystów radzieckich na Śląsku*, niedziela, 24 sierpnia, nr 232, s. 4.

    „Przed paru dniami przybyła do Polski ekipa młodych artystów sowieckich, którzy brali udział w Międzynarodowym Festiwalu Młodzieżowym w Pradze. Jak wiemy z radia, artyści sowieccy zdobyli na Festiwalu 90 procent pierwszych nagród. […] dali na Śląsku dwa koncerty: w Katowicach (środa) i w Chorzowie (czwartek 22 bm.)". W ekipie znajdowali się: Tatiana Nikołajewa – „pianistka o pełnym miękkim uderzeniu", Irina Maslenikowa – „sopran koloraturowy […] można już dziś wróżyć jej wielką karierę", Leokadia Maslenikowa – „sopran, ustępuje swej poprzedniczce", Weronika Borysenko – „mezzosopran […] ma aksamitne zabarwienie altowe", Iwan Pietrow – „wspaniały bas o rozległej skali", Mścisław Roztropowicz – „dwudziestoletni wiolonczelista", Igor Bezrodny – „17-letni skrzypek-wirtuoz".
16. A. Dygacz, *Przed otwarciem nowego sezonu koncertowego Państwowej Filharmonii w Katowicach*, niedziela, 31 sierpnia, nr 239, s. 12.

    „Aby nadrobić zaległości w poznaniu muzyki narodów wschodniej i zachodniej Europy, zaległości spowodowane wojną (Niemcy karmili nas wyłącznie utworami własnych kompozytorów) Filharmonia nawiązała kontakt z ambasadą amerykańską, angielską i Towarzystwem Przyjaźni Polsko-Radzieckiej […]. Prócz piątkowych wielkich koncertów symfonicznych, orkiestra w pełnym składzie wyjedzie cztery razy na miesiąc w teren, do ośrodków, które dotychczas pozbawione były muzyki symfonicznej".
17. A. Dygacz, *Grzegorz Fitelberg przy pracy*, piątek, 5 września, nr 244, s. 4.

    „8 listopada b.r. rozpocznie się w Warszawie Muzyczny Wszechsłowiański Festiwal Radiowy […]. Festiwal rozpocznie orkiestra symfoniczna rozgłośni katowickiej pod dyrekcją

Grzegorza Fitelberga […]. Przed tym wielkim festiwalem Fitelberg wkłada w orkiestrę kolosalny wysiłek. […] W głębokim zrozumieniu potrzeby upowszechniania kultury muzycznej Fitelberg zamierza dać szereg bezpłatnych koncertów symfonicznych dla świata pracy".

18. A. Dygacz, *Sylwetki kompozytorów śląskich (II). Bolesław Szabelski*, wtorek, 9 września, nr 248, s. 6.
19. A. Dygacz, *Konserwatorium. Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach kuźnica kultury muzycznej na Śląsku*, środa, 10 września, nr 249, s. 5.
20. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny Polskiego Radia w Katowicach*, czwartek, 14 września, nr 250, s. 6.

    „Program koncertu piątkowego z 5 września był zestawiony bardzo interesująco. Usłyszeliśmy: Haydna szóstą symfonię (z uderzeniem w kotły), Pergolesiego arię sopranową ze »Stabat Mater«, J.S. Bacha arię sopranową z kantaty na Zielone Święta, rondo sopr.[anowe] z op. »Idomeneo« Mozarta i A. Borodina »Tańce Połowieckie« z op. »Książę Igor«. […] Solistką koncertu była znana śpiewaczka Irena Lewińska, laureatka Międzynarodowego Konkursu Muzycznego w Genewie. […] W piątkowym koncercie […] nie była w nadzwyczajnej kondycji […]. Orkiestrą dyrygował Witold Rowicki, który jeszcze raz dał dowód swego nieprzeciętnego talentu".
21. A. Dygacz, *Sezon Opery Śląskiej*, niedziela, 14 września, nr 253, s. 6.
22. A. Dygacz, *Grzegorz Fitelberg dyryguje „Eroicą" Beethovena*, piątek, 19 września, nr 256, s. 6.
23. A. Dygacz, *„Traviata"*, czwartek, 25 września, nr 264, s. 6.

    „Przedstawieniem »Traviaty« w dniu 15 września Opera Śląska odniosła jeszcze jeden sukces. Barbara Kostrzewska w roli Violetty tworzyła wspaniałą kreację. […] Partnerem Kostrzewskiej był Tadeusz [Bohdan – A.W.] Paprocki, którego świeży piękny głos brzmiałby o wiele milej, gdyby śpiewak nie forsował go zbytnio w górze. […] Orkiestra pod dyrekcją Silicha brzmiała jędrnie".
24. A. Dygacz, *Pierwszy publiczny występ Grzegorza Fitelberga. Reprezentacyjny koncert Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach*, sobota, 27 września, nr 266, s. 3.

    Koncert odbył się 23 września w sali Filharmonii. W programie: Moniuszko *Uwertura „Bajka"*, Szabelski *Suita*, Szymanowski *Nokturn i Tarantella*, Szostakowicz *V Symfonia*. „Koncert był doniosłym wydarzeniem w życiu muzycznym nie tylko Śląska […]. Z ramienia Rządu koncert zaszczycili obecnością minister kultury i sztuki Dybowski, minister oświaty Skrzeszewski i inni. […] P.S. Zauważyłem, że na balkonie dwaj chłopcy w wieku 16 lat w ciągu całego koncertu gryźli hałaśliwie gruszki. Nie zniewoliła ich potęga muzyki, nie opamiętały wymowne spojrzenia obu ministrów […]. Jeżeli więc wszystkie środki zawiodły, należało sięgnąć po ten niezawodny: wyrzucić barbarzyńców z sali".
25. A. Dygacz, *Inauguracja nowego sezonu Filharmonii katowickiej*, wtorek, 30 września, nr 269, s. 6.
26. (d), *Inauguracja roku Akademickiego* [w PWSM – A.W.], czwartek, 9 października, nr 278, s. 6.
27. A. Dygacz, *„Halka"*, czwartek, 9 października, nr 278, s. 6.

    „Nasza narodowa opera, wystawiona przez Operę Śląską, cieszy się niebywałym powodzeniem. […] W nowej inscenizacji […] przybrała »na wytworności«. […] Hiolski i Paciejewski w roli stolnika grali z dużym darem kreacyjnym. Głosy ich brzmiały pierwszorzędnie. […] Zsynchronizowanie chóru za sceną razem z orkiestrą wymagałoby sprecyzowania".
28. A. Dygacz, *Symfonia pastoralna*, piątek, 10 października, nr 279, s. 6.

    „W czwartym […] koncercie (30.IX.47 r.) z cyklu symfonii beethovenowskich pod dyr. Grzegorza Fitelberga usłyszeliśmy uwerturę »Coriolan« oraz symfonię szóstą. […] Oryginalne jest podejście Fitelberga do wykonywanych dzieł. Głębokie zrozumienie kompozycji pozwala dyrygentowi wydobyć jej treść, odróżnić rzeczy istotne od mniej istotnych. W przeprowadzaniu myśli muzycznych Fitelberg posiada ogromne poczucie hierarchii, ładu i piękna. Barwy jego palety orkiestralnej są wiosennie żywe. Rytmy mają młodzieńczy polot".
29. A. Dygacz, *Koncert orkiestry symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach*, piątek, 17 października, nr 286, s. 4.

    „Solistą koncertu był Jan Hoffman, który przy akompaniamencie orkiestry wykonał wariacje symfoniczne C. Francka. Artysta zagrał utwór okrągłym tonem i kulturalną frazą. Interpretacja utworu była mało ciekawa".
30. A. Dygacz, *Występ zagranicznych artystów w Katowicach*, środa, 22 października, nr 291, s. 8.

    „wtorkowy koncert (14.10.) był swego rodzaju ewenementem w życiu muzycznym Katowic. W czasie okupacji słuchaliśmy przeważnie muzyki klasycznej. Po wojnie trudności w uzyskaniu materiału muzycznego bynajmniej nie stwarzają możliwości do zapoznania się z muzyką innych narodów. Wspaniały koncert był więc […] maleńkim okienkiem na Zachód". W programie znalazły się utwory A. Gretryego, A. Russela i D. Mihauda. Dyrygował Franz Andre – „jeden z najlepszych dyrygentów belgijskich". Jako solista wystąpił Ignacy Blochman – „wybitny pianista polski, stale przebywający za granicą".
31. A. Dygacz, *Muzyka (Chopin)*, „Trybuna Tygodnia", niedziela, 26 października, nr 6, s. 9.
32. A. Dygacz, *Gościnny występ Filharmonii Praskiej w Katowicach*, środa, 29 października, nr 298, s. 6.
33. A. Dygacz, *Dwa recitale, trzy koncerty fortepianowe egzaminem dyplomowym Tadeusza Żmudzińskiego*, piątek, 14 listopada, nr 313, s. 6.

    „Tadeusz Żmudziński był pierwszym dyplomantem realizującym program zreformowanego po wojnie szkolnictwa muzycznego. […] Wymagający tryb egzaminu przewiduje dwa recitale i jeden koncert fortepianowy z orkiestrą. Żmudziński dał dwa recitale oraz trzy koncerty fortepianowe w ramach jednego koncertu symfonicznego. Można powiedzieć, że […] wykonał 300 proc. planu, co jest kolosalnym wysiłkiem i co zostało […] nagrodzone dyplomem z najwyższym odznaczeniem".

34. A. Dygacz, *Występ bułgarskich artystów w Katowicach*, czwartek, 20 listopada, nr 319, s. 6.
35. A. Dygacz, *Recital śpiewaczy radzieckiej artystki Natalii Szpiller*, czwartek, 20 listopada, nr 319, s. 6.
36. A. Dygacz, *Znakomity dyrygent K. Iwanow w Katowicach*, piątek, 20 listopada, nr 320, s. 6.
37. A. Dygacz, *Radiowy festiwal muzyki słowiańskiej*, sobota, 22 listopada, nr 321, s. 6.

    „Ani historia radiofonii, ani kronika koncertowa nie notowała dotąd podobnego wydarzenia, jakim był w dniach 8–16 listopada 1947 r. Radiowy Festiwal Muzyki Słowiańskiej. Koncepcja uroczystości […] zdążała w trzech kierunkach: 1) zacieśnienia więzów kulturalnych między słowiańskimi narodami, 2) wykazanie czy i jakie cechy wspólne istnieją dla muzyki słowiańskiej, 3) jaki był wkład narodów słowiańskich w światowy dorobek twórczości muzycznej. […] Festiwal spełnił swój cel […]. W ciągu jednego tygodnia w 60 koncertach popłynęły na falach eteru arcydzieła polskie, rosyjskie, czeskie, bułgarskie, jugosłowiańskie".
38. (d.), *Ewa Bandrowska na Śląsku*, czwartek, 27 listopada, nr 326, s. 6.
39. A. Dygacz, *Bułgarski zespół artystyczny w Katowicach*, czwartek, 27 listopada, nr 326, s. 6.
40. A. Dygacz, *„Symfonia Leningradzka" Szostakowicza. Występ Konstantego Iwanowa*, sobota, 29 listopada, nr 328, s. 8.
41. A. Dygacz, *Opera*. [*Faust Gounoda* – A.W.], niedziela, 30 listopada, nr 329, s. 16.
42. (d.), *Władysław Wochniak w Filharmonii Śląskiej*, środa, 3 grudnia, nr 332, s. 6.
43. A. Dygacz, *Premiera Opery Śląskiej* [*Faust* Gounoda – A.W.], środa, 3 grudnia, nr 332, s. 6.

    „Wystawieniem »Fausta« Opera Śląska posunęła się w swoim rozwoju o olbrzymi krok naprzód. Jest to w równej mierze zasługą kierownictwa i całego zespołu. […] Ogromny wysiłek […] przyniósł stokrotny plon z jednej strony uznanie publiczności tego najsurowszego krytyka, z drugiej satysfakcję, jaką cieszyć się może Opera Śląska z odniesionego sukcesu i spełnienia swego artystycznego posłannictwa". W obsadzie m.in.: B. Paprocki, A. Majak, A. Hiolski, K. Szczepańska.
44. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny w Filharmonii Katowickiej. Występ Ewy Bandrowskiej*, piątek, 5 grudnia, nr 334, s. 8.
45. A. Dygacz, *Czeski Nonet w Katowicach*, wtorek, 9 grudnia, nr 337, s. 6.
46. (d), *Sprawa katowickiej Filharmonii*, sobota, 13 grudnia, nr 341, s. 6.

    „W Katowicach mówi się […] o likwidacji Filharmonii. Nie wnikamy w to komu i w jakim celu zależy na rozsiewaniu podobnych wiadomości […]. Sprawa Filharmonii […] nie jest jedynie sprawą Katowic, lecz całego Śląska. Pozbawiając Katowic Filharmonii, pozbawiamy godziwej rozrywki i kulturalnego czynnika wychowawczego cały świat pracy, zastępy młodzieży szkolnej oraz przywódców i wychowawców społeczeństwa".
47. (d.), *Skandal w Filharmonii*, sobota, 13 grudnia, nr 341, s. 6.
48. A. Dygacz, *Rozmowa z baletmistrzem* [Stanisławem Miszczykiem o *Nocy Walpurgii* w *Fauście* – A.W.], wtorek, 16 grudnia, nr 344, s. 6.
49. A. Dygacz, *Czeski chór dziecięcy w Katowicach*, środa, 17 grudnia, nr 345, s. 6.
50. A. Dygacz, *Franco Autori w Katowicach*, czwartek, 18 grudnia, nr 346, s. 6.
51. A. Dygacz, *Z sali koncertowej. Koncert dawnej muzyki polskiej*, piątek, 19 grudnia, nr 347, s. 5.

    „Najsympatyczniejszą ze wszystkich średnich szkół śląskich, a może i ogólnopolskich, jest Gimnazjum i Liceum Muzyczne w Katowicach. […] Rokrocznie szkoła urządza występy artystyczne obrazujące jej dotychczasowy dorobek i coraz wyższy poziom. To jednak, co szkoła pokazała w sobotnim koncercie (13.12.) […] było rewelacyjną niespodzianką".
52. A. Dygacz, *Z sali koncertowej Filharmonii katowickiej*, środa, 31 grudnia, nr 357, s. 6.

Rok 1948

53. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny w Polskim Radio w Katowicach. Występ znakomitego skrzypka i dyrygenta*, piątek, 22 stycznia, nr 23, s. 6.

    „Solistą koncertu był wybitny polski skrzypek Bronisław Gimpel, który na zaproszenie Polskiego Radia przyjechał na występy do kraju po 11 latach pobytu za granicą".
54. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny Filharmonii Śląskiej*, piątek, 30 stycznia, nr 30, s. 5.
55. (d.), *Raul Koczalski*, sobota 31 stycznia, nr 31, s. 6.
56. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny Rozgłośni Katowickiej – występ Raoula Koczalskiego*, czwartek, 5 lutego, nr 35, s. 6.

    „Atrakcją […] był występ znanego pianisty, Roaula Koczalskiego, który w 60-letniej blisko działalności artystycznej […] położył wielkie zasługi na polu krzewienia muzyki polskiej zagranicą".
57. (d), *Koncert Orkiestry Radiowej w Filharmonii Śląskiej*, środa, 11 lutego, nr 41, s. 8.

    „Całkowity dochód z koncertu jest przeznaczony na cele Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci. […] Solistą koncertu będzie prof. Sergiusz Nadgryzowski".
58. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny Polskiego Radia. Występ Piotra Łoboza*, czwartek, 12 lutego, nr 42, s. 6.
59. A. Dygacz, *Sylwetki kompozytorów polskich. Ludomir Różycki*, wtorek, 17 lutego, nr 47, s. 6.
60. A. Dygacz, *Koncert orkiestry radiowej*, środa, 25 lutego, nr 55, s. 8.

    „Solista koncertu Sergiusz Nadgryzowski okazał w koncercie fortepianowym Rachmaninowa wszystkie swoje walory: swobodę zrodzoną z nadzwyczajnej pewności technicznej, idealnie wypracowaną, pełną polotu rytmikę, wytworność uderzenia, elegancję gry i wysoką muzykalność".
61. A. Dygacz, *Z życia muzycznego na Śląsku. Filharmonia Śląska w służbie społeczeństwa*, piątek, 27 lutego, nr 57, s. 6.
62. A. Dygacz, *Koncert chopinowski*, wtorek, 2 marca, nr 61, s. 5.

„Z okazji urodzin Chopina odbył się w auli Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach koncert studentów […] wzięło udział czterech bardzo dobrze zapowiadających się pianistów": Wacław Gay, Zbigniew Śliwiński, Aleksandra Klamrzyńska i Jan Drath.

63. A. Dygacz, *Aleksander Brachocki*, środa, 3 marca, nr 62, s. 8.
64. A. Dygacz, *Koncert filharmoniczny w Świetlicy Słowiańskiej*, piątek, 12 marca, nr 71, s. 7.

„W sobotę 6 bm. Filharmonia Śląska urządziła koncert muzyki słowiańskiej w pierwszej w Polsce Świetlicy Słowiańskiej, istniejącej przy Miejskich Zakł.[adach] Kształc.[enia] Handl.[owego] w Katowicach. Program […] obejmował szereg popularnych utworów Moniuszki, Czajkowskiego, Dworzaka, Maklakiewicza. […] Świetlica Słowiańska skupia około 800 członków. Celem jej jest kulturalne, polityczne i gospodarcze zbliżenie narodów słowiańskich".

65. A. Dygacz, *Z sali Filharmonii Śląskiej. Występ Zbigniewa Szymonowicza*, piątek, 12 marca, nr 71, s. 8.
66. A. Dygacz, *Występ Stanisława Wisłockiego*, piątek, 19 marca, nr 78, s. 8.
67. (d.), *Zbigniew Śliwiński*, piątek, 19 marca, nr 78, s. 8.
68. A. Dygacz, *Z sali Filharmonii Śląskiej. Występ orkiestry Polskiego Radia*, środa, 24 marca, nr 83, s. 8.
69. A. Dygacz, *Koncert młodych talentów. Występ sześcioletniego skrzypka Adasia Górskiego*, czwartek, 25 marca, nr 84, s. 6.
70. A. Dygacz, *Z sali Filharmonii Śląskiej. Dwa występy R. Koczalskiego w Katowicach*, piątek 26 marca, nr 85, s. 6.
71. A. Dygacz, *Z sali Filharmonii Śląskiej. Występ Szpinalskiego i Górzyńskiego*, piątek, 9 kwietnia, nr 97, s. 8.
72. (d.), *Drugi wieczór studentów Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej. Jan Drath*, piątek, 9 kwietnia, nr 97, s. 8.
73. A. Dygacz, *Z sali Filharmonii Śląskiej. Wielki koncert z okazji 100 rocznicy „Wiosny Ludów"*, sobota, 10 kwietnia, nr 98, s. 6.

„Piękną inicjatywę urządzenia tej imprezy rzuciło koło PPR przy P.[olskim] Radio, którą to inicjatywę podjęli solidarnie wszyscy pracownicy radiowi, zrzeszeni w innych partiach i bezpartyjni. […] Przed wykonaniem każdego utworu słowo wiążące wygłosił członek Wydz.[ału] Programowego P. Radia ob. Pyzik. […] Trudno było podchodzić do tego koncertu od strony czysto muzycznej, aczkolwiek program, jak i strona odtwórcza […] stały na bardzo wysokim poziomie. Rozpierało pierś jakieś dziwne uczucie, wyrosłe po zrzuceniu hańby niewoli, upokorzenia i ucisku narodowego i klasowego".

74. A. Dygacz, *„Pan Twardowski" Ludomira Różyckiego*, wtorek, 13 kwietnia, nr 100, s. 6.
75. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga*, wtorek, 13 kwietnia, nr 100, s. 6.
76. A. Dygacz, *Koncert Kwartetu Katowickiego*, wtorek, 13 kwietnia, nr 100, s. 6.

„Kwartet Katowicki powstał w kwietniu 1945 r. początkowo przy orkiestrze symfonicznej Polskiego Radia. Myśl utworzenia takiego zespołu rzucił koncertmistrz orkiestry Władysław Wochniak. Po pewnych zmianach w październiku owego roku ustalił się następujący skład: Władysław Wochniak – I skrzypce, Michał Karwot – II skrzypce, Czesław Przystaś – altówka, Tadeusz Kucharski – wiolonczela".

77. A. Dygacz, *Premiera „Pana Twardowskiego" Ludomira Różyckiego*, wtorek, 20 kwietnia, nr 107, s. 6.
78. (d.), *Pierwszy Ogólnopolski Zjazd Nauczycieli Śpiewu. Wychowanie muzyczne i estetyczne*, wtorek, 20 kwietnia, nr 107, s. 6.

„Zjazd uchwalił rezolucję: 1) o wprowadzenie śpiewu jako przedmiotu obowiązkowego do wszystkich typów szkół w całej Polsce w liczbie 2 godzin tygodniowo, 2) o szybkie uzgodnienie wersyj molodyj i tekstów hymnów robotniczych (Czerwony sztandar i Międzynarodówka), 3) o zniżkę godzin dla kwalifikowanych nauczycieli śpiewu z 27 na 21 godzin tygodniowo. W Zjeździe wzięło udział ponad 500 nauczycieli".

79. A. Dygacz, *Z sali Filharmonii Śląskiej. Koncert jubileuszowy Nadziei Padlewskiej*, czwartek, 22 kwietnia, nr 109, s. 6.
80. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny orkiestry Polskiego Radia. Występ Jana Panenki*, piątek, 23 kwietnia, nr 110, s. 8.
81. (d.), *Wielka atrakcja bieżącego sezonu koncertowego*, wtorek, 24 kwietnia, nr 111, s. 6.

Zapowiedź prawykonania *Symphonie concertante* nr 1 Michała Spisaka.

82. (d.), *Filharmonia Śląska bierze udział w Święcie Pracy*, wtorek, 27 kwietnia, nr 113, s. 5.
83. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny Filharmonii. Występ Kazimierza Wiłkomirskiego i Edwarda Statkiewicza. Symfonia Armeńska A. Chaczaturiana*, czwartek, 29 kwietnia, nr 115, s. 6.
84. A. Dygacz, *Z sali koncertowej. Występ G. Fitelberga i E. Umińskiej*, środa, 5 maja, nr 119, s. 8.
85. A. Dygacz, *Kazimierz Wiłkomirski*, środa, 12 maja, nr 126, s. 8.
86. A. Dygacz, *Z żałobnej karty. Prof. Z. Dymek – artysta i człowiek*, czwartek, 13 maja, nr 127, s. 6.
87. (d.), *Wytęp Jerzego Gardy w Katowicach*, piątek, 14 maja, nr 128, s. 8.
88. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny orkiestry Polskiego Radia. Występ Rowickiego i Mikuszewskiego*, środa, 19 maja, nr 131, s. 8.
89. A. Dygacz, *Z sali Filharmonii Śląskiej. Występ Ivri Giltisa i Leonarda Cassiniego*, czwartek, 20 maja, nr 132, s. 6.

„Z inicjatywy Biura Koncertowego wystąpiło […] dwóch zagranicznych artystów: palestyński skrzypek Ivri Giltis i brytyjski pianista Leonard Cassini. Goście związani są pośrednio i z naszym krajem. Dwudziestopięcioletni skrzypek […] pochodzący z Haify (Palestyna) został odkryty jako talent muzyczny przez naszego […] skrzypka Hubermana. […] Artyści pozostawili niezatarte wrażenie".

90. A. Dygacz, *Z sali Filharmonii Śląskiej. Występ Jerzego Gardy*, sobota, 22 maja, nr 134, s. 6.

„Solistą koncertu był znakomity baryton Jerzy Garda. Walory jego głosu są kolosalne. Duża rozpiętość skali, idealne wyrównanie, miękka, pełna i metaliczna barwa […] oraz doskonała technika są na usługach w jego mistrzowskiej interpretacji. [...] Koncert był jednym z najbardziej udanych w tym sezonie".

91. (d.), *Występy chóru „Harfa" na Śląsku*, sobota, 22 maja, nr 134, s. 6.

„Występ warszawskiego chóru na Śląsku rozpocznie się 28 maja […] w Polskim Radio dla przodowników pracy […]. Chórem dyryguje znany dyrygent i kompozytor prof. Wacław Lachman, który zaszczytne stanowisko dyrygenta zajmuje w »Harfie« od jej założenia, a więc przeszło 40 lat".

92. A. Dygacz, *Występ St. Skrowaczewskiego w Katowicach*, środa, 26 maja, nr 138, s. 8.
93. A. Dygacz, *Występ B. Woytowicza i Z. Latoszewskiego*, środa, 26 maja, nr 138, s. 8.
94. A. Dygacz, *Recital fortepianowy Ryszarda Baksta*, sobota, 29 maja, nr 141, s. 6.
95. A. Dygacz, *Występ Fitelberga i Umińskiej*, wtorek, 1 czerwca, nr 143, s. 6.
96. A. Dygacz, *Z sali Filharmonii Śląskiej. Koncert chóru warszawskiego „Harfa". Wacław Lachman dyryguje*, środa, 2 czerwca, nr 144, s. 8.

„W piątek dnia 28 maja odbył się w sali Filharmonii Śląskiej koncert znanego chóru męskiego »Harfa« z Warszawy. […] Przeszło 60-osobowy zespół »Harfy« jest chórem pierwszorzędnie ześpiewanym o wspaniałej dykcji […] chórem amatorskim bezsprzecznie najlepszym w Polsce. By wznieść się na taki poziom, trzeba z zaparciem kochać sztukę! Czy jednak nie byłoby lepiej, by zespół z amatorskiego stał się zawodowym, reprezentującym cały nasz kraj? […] P.S. Chór »Harfa« był bardzo gościnnie podejmowany przez śląski chór męski »Echo«, który pieśnią witał warszawiaków na dworcu w Katowicach".

97. (d.), *Uroczystość poświęcenia sztandaru w Powszechnej Szkole Muzycznej*, wtorek, 8 czerwca, nr 150, s. 6.

„W niedzielę dnia 30 maja pod protektoratem ministra Dybowskiego, wojewody Zawadzkiego i wielu osobistości ze sfer rządowych i artystycznych odbyła się uroczystość poświęcenia sztandaru Powszechnej Szkoły Muzycznej w Katowicach. […] Po uroczystym nabożeństwie i poświęceniu sztandaru w kościele św. Piotra i Pawła odbyła się […] w Filharmonii Śląskiej uroczysta akademia, na którą złożyły się przemówienia, wbijanie gwoździ, wręczenie sztandaru i część artystyczna. […] Sztandar posiada po jednej stronie wyhaftowane godło państwowe po drugiej hasło: »Muzyką wzbogacamy kulturę«".

98. A. Dygacz, *Życie muzyczne. Wielka sensacja sezonu koncertowego, Radziecki chór im. Piatnickiego na Śląsku*, środa, 9 czerwca, nr 151, s. 8.
99. (d.), *Wielkie sukcesy Tadeusza Żmudzińskiego zagranicą*, środa, 9 czerwca, nr 151, s. 8.
100. A. Dygacz, *Opera dziecięca „Taniec kwiatów" na scenie Teatru Śląskiego*, środa, 9 czerwca, nr 151, s. 8.
101. A. Dygacz, *Nowa premiera Opery Śląskiej. „Don Pasquale" Gaetana Donizettiego*, piątek, 11 czerwca, nr 154, s. 8.
102. A. Dygacz, *Koncert młodych talentów*, sobota, 12 czerwca, nr 155, s. 6.
103. A. Dygacz, *Z Filharmonii Śląskiej. Występ Jerzego Gardy*, czwartek 17 czerwca, nr 159, s. 6.
104. A. Dygacz, *Z Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej. Recital skrzypcowy Alfreda Lenca*, czwartek, 17 czerwca, nr 159, s. 6.
105. A. Dygacz, *Niebywały sukces artystów radzieckich. Konstanty Iwanow i Emil Gilels w Katowicach*, sobota, 19 czerwca, nr 161, s. 5.
106. A. Dygacz, *Czeski chór prof. A. Tomka w Katowicach*, sobota, 19 czerwca, nr 161, s. 6.

„Na zaproszenie Wojewódzkiego Zarządu Związku b. Więźniów Politycznych wystąpił w Katowicach i Chorzowie 130-osobowy czeski chór dziewczęcy wraz z amatorską orkiestrą dętą z Krnova".

107. (d.), *Występy chóru „Harfa"*, sobota, 26 czerwca, nr 168, s. 6.
108. A. Dygacz, *Koncert młodzieży Państw.*[*owego*] *Gimnazjum i Liceum Muzycznego w Katowicach*, sobota, 26 czerwca, nr 168, s. 6.
109. A. Dygacz, *Wielki koncert symfoniczny Filharmonii Śląskiej*, piątek, 2 lipca, nr 173, s. 8.

„w ramach koncertu wystąpiło 12 chórów śląskich oraz reprezentacyjna orkiestra dęta DOKP w Katowicach […]. Prócz dobrze znanego publiczności śląskiej dyrektora Filharmonii Witolda Krzemieńskiego chórami i orkiestrą dyrygowali Piotr Dziemba i Antoni Łukowiec".

110. A. Dygacz, *Poranek symfoniczny. Występ Pawła Świętego*, wtorek, 6 lipca, nr 177, s. 6.
111. A. Dygacz, *Sukces skrzypaczki radzieckiej. Występ Haliny Barinowej w Katowicach*, piątek, 3 września, nr 230, s. 6.
112. A. Dygacz, *Dom Kultury i Oświaty ZZ w Katowicach w służbie mas pracujących Śląska*, wtorek, 7 września, nr 233, s. 6.
113. A. Dygacz, *Występ Tamary Chanum*, środa, 8 września, nr 234, s. 8.
114. A. Dygacz, *Orkiestra Filharmonii w hali fabrycznej*, czwartek, 9 września, nr 235, s. 6.
115. A. Dygacz, *Rozmowa z G. Fitelbergiem*, sobota, 11 września, nr 237, s. 6.
116. (d.), *Nowy sezon Opery Śląskiej. Odsłonięcie popiersia Adama Didura*, wtorek, 14 września, nr 239, s. 5.
117. A. Dygacz, *Opera Śląska przed nowym sezonem*, środa, 15 września, nr 240, s. 8.
118. A. Dygacz, *Z działalności Centralnego Biura Koncertowego*, wtorek, 21 września, nr 245, s. 6.
119. A. Dygacz, *Poranek symfoniczny dla świata pracy*, środa, 22 września, nr 246, s. 8.
120. (d.), *„Pieśń o ludzie naszym"*, wtorek, 28 września, nr 251, s. 6.
121. A. Dygacz, *Nowy sezon Filharmonii Śląskiej* [rozmowa z dyrektorem Witoldem Krzemieńskim – A.W.], czwartek, 30 września, nr 253, s. 6.

„ – Słyszałem, że dotychczasowa współpraca Filharmonii z ruchem amatorskim dała piękne wyniki. Czy będzie ona w tym samym stopniu realizowana w sezonie bieżącym?

– Mam wrażenie, że w stopniu znacznie większym".

122. (d.), *Związek Orkiestr Amatorskich*, środa, 8 października, nr 258, s. 8.
123. A. Dygacz, *Z Szymanowskim – Nowy Rok Akademicki*, czwartek, 7 października, nr 259, s. 5.

124. A. Dygacz, *Inauguracyjny koncert Filharmonii Śląskiej*, piątek, 8 października, nr 260, s. 8.
125. A. Dygacz, *„Musimy wychować świadomego twórcę kultury i sztuki”*, piątek, 15 października, nr 266, s. 6.
126. (d.), *Orkiestra Filharmonii powróciła*, czwartek, 21 października, nr 271, s. 5.
127. A. Dygacz, *„Pieśń o ludzie naszym” we Wrocławiu. Sukces pieśni masowej*, czwartek, 21 października, nr 271, s. 6.

„»Pieśń o ludzie naszym« to potężny szmat naszego polskiego życia przeniesionego prawie żywcem na scenę. […] Rynek krakowski, Pańszczyzna, Gaik, Sobótka, Wesele, Dożynki, Pochwała stanu żołnierskiego, Stare miasto, Boje proletariackie, Bielany, Wiec i Apoteoza. […] Obok zwykłej farsy, oglądaliśmy stare zwyczaje ludowe […] śledziliśmy rozwój mozolnie, lecz pewnie kształtującego się światopoglądu politycznego w narodzie. Byliśmy świadkami przemian społecznych i zwycięstwa proletariatu. […] Dobrze byłoby, aby co celniejsze pieśni widowiska ukazały się w osobnych popularnych wydaniach. Stanowiłyby one odtrutkę na obskurne i zmechanizowane utwory amerykańskiej muzyki jazzowej”.

128. (d.), *Koncert muzyki rosyjskiej w Filharmonii Śląskiej*, piątek, 22 października, nr 272, s. 8.
129. A. Dygacz, *Koncert muzyki rosyjskiej w Filharmonii Śląskiej*, wtorek, 26 października, nr 275, s. 6.
130. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny orkiestry Polskiego Radia*, czwartek, 28 października, nr 277, s. 5.
131. A. Dygacz, *Chór bułgarski w Katowicach*, sobota, 30 października, nr 279, s. 6.
132. (d.), *Filharmonia Śląska. Występ artystów czechosłowackich*, piątek, 5 listopada, nr 283, s. 8.
133. A. D., *Z Filharmonii Śląskiej. Smetana – Beethoven – Dvorzak*, wtorek, 9 listopada, nr 187, s. 6.
134. A. Dygacz, *„Rapsod górniczy”*, środa, 10 listopada, nr 288, s. 8.

„Muzyka widowiska zespala pieśni i motywy ludowe z oryginalnymi utworami kompozytorów polskich, takich jak Drozd, Łukowiec, Nowowiejski, Prosnak. […] Dyrygent Piotr Dziemba opracował stronę muzyczną bez zarzutu, zaś kierując całością przedstawienia wykazał dużą energię i nerw dyrygencki. Zespoły chóralne i instrumentalne brzmiały czysto i kulturalnie. […] P.S. W kwestii formalnej słowa »rapsod« w tytule dzieła użyto niewłaściwie. Powinno być rapsodia!”.

135. (d.), *„Requiem” Mozarta*, sobota, 13 listopada, nr 291, s. 6.
136. A. Dygacz, *Nowy sukces Opery Śląskiej. Premiera „Lakme” – Delibesa*, środa, 17 listopada, nr 294, s. 4.
137. A. Dygacz, *O „Requiem” Mozarta i wykonawcach*, środa, 17 listopada, nr 294, s. 8.

„Amatorski chór mieszany z Rudy Śl., prowadzony stale przez dyrygenta amatora B. Sieronia, skupia prawie wyłącznie samych robotników. Ci ludzie twardej pracy okazują zdumiewający zapał, entuzjazm i zdrowy głód przeżyć artystycznych. Ochoczo znoszą wszystkie trudy i poświęcenia, byle tylko dopiąć zamierzonego celu, posiadają bowiem ambicję osiągania sukcesów, dostępnych jedynie w warunkach zawodowego uprawiania sztuki. […] Cechy te uderzały w wykonaniu »Requiem«”.

138. (d.), *Pierwszy koncert dla związków zawodowych*, środa, 17 listopada, nr 294, s. 8.
139. A. Dygacz, *Zbiorki fortepianowe dla dzieci*, piątek, 19 listopada, nr 296, s. 8.
140. A. Dygacz, *Koncert symfoniczny dla związków zawodowych*, sobota, 20 listopada, nr 297, s. 8.
141. A. Dygacz, *Dobry koncert i zła organizacja*, środa, 24 listopada, nr 300, s. 8.
142. A. Dygacz, *Koncert orkiestry Polskiego Radia*, piątek, 26 listopada, nr 302, s. 8.
143. A. Dygacz, *Z Filharmonii Śląskiej. Występ Daniela Szafrana*, wtorek, 30 listopada, nr 305, s. 6.
144. A. Dygacz, *Z sali koncertowej. Gościnny występ węgierskiego zespołu*, środa, 1 grudnia, nr 306, s. 6.
145. A. Dygacz, *Występ artystów radzieckich*, środa, 1 grudnia, nr 306, s. 8.
146. A. Dygacz, *Chór czeski w Katowicach*, wtorek, 7 grudnia, nr 311, s. 6.
147. A. Dygacz, *Z Filharmonii Śląskiej. Koncert dla górników*, środa, 8 grudnia, nr 312, s. 8.
148. A. Dygacz, *Z sali koncertowej. Występ młodzieży czechosłowackiej*, piątek, 10 grudnia, nr 314, s. 6.
149. A. Dygacz, *Koncert orkiestry symfonicznej Polskiego Radia*, sobota, 11 grudnia, nr 315, s. 6.
150. A. Dygacz, *Dwie premiery Opery Śląskie*j, wtorek, 28 grudnia, nr 11 (1380), s. 6.
151. A. Dygacz, *Z sali koncertowej. Recital fortepianowy Marty Furmanikowej*, środa, 29 grudnia, nr 12 (1381), s. 5.

Rok 1949

152. A. Dygacz, *Koncert beethovenowski w Polskim Radio*, sobota, 8 stycznia, nr 7 (1390), s. 6.
153. A. Dygacz, *Bolesław Woytowicz – myśliciel, artysta, społecznik*, „Trybuna Tygodnia”, niedziela, 9 stycznia, nr 1 (62/1391), s. 4.
154. A. Dygacz, *Koncert muzyki rozrywkowej*, środa, 12 stycznia, nr 10 (1394), s. 8.

„6.I.1949 r. Filharmonia Śląska. Koncert na Fundusz Odbudowy Szkół. […] Wykonawcy: Barbara Kostrzewska, Andrzej Hiolski, Jerzy Harald i mała orkiestra Polskiego Radia pod dyrekcją Konrada Bryzka. […] Uważam, że ten rodzaj muzyki […] może przez swoją dostępność poważnie przyczynić się do umuzykalnienia szerokich mas. Koncerty muzyki rozrywkowej winne zatem być urządzane częściej, jednak ze stałym uwzględnieniem linii repertuarowej, zwróconej w kierunku podnoszenia artystycznego poziomu”.

155. A. Dygacz, *Z Filharmonii Śląskiej. Haydn – Bizet – Kodaly*, piątek, 14 stycznia, nr 12 (1396), s. 8.
156. (d.), *Koncert orkiestry symfonicznej Polskiego Radia na Fundusz Odbudowy Szkół*, sobota, 15 stycznia, nr 13 (1397), s. 6.
157. A. Dygacz, *Haydna „Stworzenie świata”*, wtorek, 18 stycznia, nr 15 (1400), s. 6.

„Wykonawcy koncertu [14 stycznia 1949, Filharmonia Śląska – A.W.] dołożyli wszelkich starań, by oratorium wypadło jak najlepiej. Z solistów na pierwszym miejscu należy wymienić Irenę Lewińską, której głos wydaje się specjalnie predestynowany do odtwarzania muzyki o tym charakterze. […] Antoniemu Majakowi i Bogdanowi Paprockiemu, jako artystom operowym, nieco trudniej było utrzymać się w stylu oratoryjnym. […] Chór »Ogniwo« może poszczycić się bogatą tradycją w wykonywaniu arcydzieł muzyki chórowej. Wystawienie oratorium »Stworzenie świata« – to jeden z dalszych jego sukcesów. Zespół przygotował dzieło pod kierunkiem […] Karola Stryji, który partię chórową wypracował nader sumiennie i precyzyjnie".

158. A. Dygacz, *Na rzecz FOS. Wielki koncert orkiestry Polskiego Radia*, środa, 19 stycznia, nr 16 (1401), s. 6.

„W drugim temacie Mazura Moniuszki mocno opóźniła się jedna z wiolonczel. Trąbki szczególnie w suicie Prokofiewa [*Suita* z baletu *Romeo i Julia* – A.W.] brzmiały nieco za ostro".

159. A. Dygacz, *Z Filharmonii Śląskiej. Symfonia „Olimpijska" w Katowicach*, sobota, 29 stycznia, nr 25 (1411), s. 6.
160. A. Dygacz, *Z Filharmonii Śląskiej. Występ skrzypka bułgarskiego*, piątek, 4 lutego, nr 30 (1417), s. 6.
161. A. Dygacz, *Z sali koncertowej. Albert Katz i Rolf Bergroth. Dwa gościnne występy w Katowicach*, sobota, 12 lutego, nr 37 (1425), s. 8.
162. A. Dygacz, *Z sali koncertowej. Audycja szopenowska i koncert symfoniczny*, piątek, 18 lutego, nr 42 (1431), s. 6.
163. A. Dygacz, *Inauguracja Roku Szopenowskiego*, sobota, 26 lutego, nr 50 (1439), s. 6.
164. A. Dygacz, *Źródło twórczości Szopena*, niedziela, 27 lutego, nr 51 (1440), s. 7.
165. A. Dygacz, *Koncert młodych artystów*, wtorek, 1 marca, nr 53 (1442), s. 7.

„Przed kilku dniami odbyło się w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej otwarcie świetlicy dla studentów tej uczelni. W uroczystości wziął udział senat PWSM z rektorem prof. dr. Adamem Mitschą na czele. […] Część artystyczną stanowił koncert". Wystąpili: Tadeusz Pelczar (kontrabas), Mikołaj Przybyła (puzon), trio instrumentów dętych (Antoni Chlupki – obój, Paweł Roczek – klarnet, Paweł Podleśka – fagot, Zbigniew Śliwiński – fortepian). „Osobną recenzję należałoby poświęcić świetnej grze Alfreda LENZA. […] Alfred Lenz to jeden z najbardziej utalentowanych skrzypków naszego pokolenia. Akompaniowały z wyczuciem Elżbieta Feczkówna i Jadwiga Zielonkowa".

166. A. Dygacz, *Premiera w Operze Śląskiej. „Swantewit" Piotra Perkowskiego*, sobota, 5 marca, nr 57 (1446), s. 6.
167. A. Dygacz, *Z Filharmonii Śląskiej. Recital szopenowski Henryka Sztompki*, wtorek, 8 marca, nr 60 (1449), s. 6.
168. A. Dygacz, *Występ wiolonczelisty czechosłowackiego w Filharmonii*, sobota, 12 marca, nr 64 (1453), s. 6.
169. A. Dygacz, *Z Filharmonii Śląskiej. Koncert muzyki Bedrzicha Smetany*, wtorek, 15 marca, nr 67 (1456), s. 6.
170. A. Dygacz, *„Twórczość Szopena" – cykl koncertów pedagogów i słuchaczy katowickiej uczelni*, wtorek, 22 marca, nr 74 (1463), s. 7.
171. A. Dygacz, *Skrzypek czechosłowacki w Katowicach. Występ Aleksandra Ploceka*, wtorek, 22 marca, nr 74 (1463), s. 8.
172. A. Dygacz, *Z sali koncertowej. Monique Haas*, środa, 23 marca, nr 75 (1464), s. 7.
173. A. Dygacz, *Z sali koncertowej. Wielki koncert symfoniczny Polskiego Radia*, piątek, 15 kwietnia, nr 98 (1487), s. 5.
174. A. Dygacz, *Występy Imre Ungara na Śląsku*, środa, 27 kwietnia, nr 108 (1497), s. 6.
175. A. Dygacz, *Sukces chóru ZZK. Koncert orkiestry radiowej*, piątek, 6 maja, nr 117 (1506), s. 6.
176. A. Dygacz, *Wielki koncert w Katowicach. Inauguracja Festiwalu Muzyki Ludowej*, poniedziałek, 9 maja, nr 120 (1509), s. 6.
177. (d.), *Recital fortepianowy 16-letniego pianisty* [zapowiedź recitalu Wojciecha Kilara – A.W.], piątek, 12 maja, nr 124 (1513), s. 5.
178. A. Dygacz, *Jak pracuje Opera Śląska (Rozmowa z dyr. prof. Beliną-Skupniewskim)*, sobota, 14 maja, nr 125 (1514), s. 6.
179. (AD), *Imre Ungar na Śląsku*, poniedziałek, 16 maja, nr 127 (1516), s. 3.
180. A. Dygacz, *Występy znakomitego pianisty. Recitale Imre Ungara*, środa, 18 maja, nr 129 (1518), s. 6.
181. A.D., *Koncert symfoniczny Filharmonii Śląskiej. Występ amatorskiego chóru z Łazisk Górnych*, piątek, 20 maja, nr 131 (1520), s. 5.
182. A. Dygacz, *Nowa premiera Opery Śląskiej. Rigoletto G. Verdiego*, piątek, 20 maja, nr 131 (1520), s. 6.
183. A. Dygacz, *Recital fortepianowy 16-letniego pianisty*, wtorek, 24 maja, nr 135 (1524), s. 5.

„Wydarzeniem muzycznym ostatniego tygodnia był recital 16-letniego pianisty Wojciecha Kilara, ucznia 1 klasy Państwowego Liceum Muzycznego w Katowicach. […] Wojciech Kilar posiada wyjątkowe warunki pianistyczne jak: z natury prawidłowo ukształtowaną rękę, nadzwyczajną łatwość techniczną, niezawodną pamięć i nerw estradowy. Mimo że talent jego znajduje się dopiero w stadium rozwoju, już dziś można mu wróżyć piękną przyszłość".

184. (ad), *Gigantyczny koncert muzyki ludowej w Katowicach*, czwartek, 26 maja, nr 137 (1526), s. 5.
185. A. Dygacz, *Co dał Festiwal Muzyki Ludowej*, sobota, 28 maja, nr 139 (1528), s. 6.
186. A. Dygacz, *Zakończenie Festiwalu Muzyki Ludowej. „Śląsk nie widział jeszcze tak wspaniałego święta sztuki ludowej"*, wtorek, 31 maja, nr 142 (1531), s. 6.

„W ramach Festiwalu Muzyki Ludowej odbyła się w Katowicach […] potężna impreza, poświęcona twórczości ludowej. O rozmiarach imprezy świadczą najwymowniej cyfry: 2 tys. wykonawców, zrzeszonych w 26 zespołach amatorskich, oraz publiczność – około 8 tys. widzów. […] Oprócz pojedynczych zespołów występowały zespoły połączone, jak na przykład pięć zespołów mandolinowych, trzy orkiestry sym[foniczne] i wszystkie chóry okręgu katowickiego. Przedstawiało to imponujący widok i wywierało kolosalne wrażenie".

187. A. Dygacz, *Występ zespołów amatorskich w Myszkowie. Koncert muzyki, pieśni i tańca*, czwartek, 9 czerwca, nr 150 (1539), s. 6.

188. (ad), *Pierwszy w Odrodzonej Polsce. Pomnik Fr. Szopena stanął w Gliwicach*, piątek, 17 czerwca, nr 158 (1547), s. 3.

189. A. Dygacz, *Popis uczniów niepaństwowych szkół muzycznych*, sobota, 18 czerwca, nr 159 (1548), s. 6.

190. A. Dygacz, *Młodzi artyści na scenie. Popisy uczestników kursów Wojewódzkiego Domu Kultury*, środa, 22 czerwca, nr 163 (1552), s. 8.

191. A. Dygacz, *Gościnny występ opery z Ostrawy w Katowicach*, środa 29 czerwca, nr 170 (1559), s. 5.

192. A. Dygacz, *Z okazji Święta Pieśni. Koncert w Filharmonii*, sobota, 2 lipca, nr 173 (1562), s. 6.

193. (d.), *30-lecie chóru męskiego „Szopen" w Siemianowicach*, środa, 20 lipca, nr 191 (1580), s. 4.

194. A. Dygacz, *O pieśni masowej*, piątek, 29 lipca, nr 200 (1589), s. 6.

„Jeśli idzie o twórczość polskiej pieśni masowej, przedwczesne wydaje się wyciąganie jakichkolwiek wniosków. Twórczość ta zaczyna bowiem dopiero kiełkować. Pocieszającym objawem jest zainteresowanie, jakie nasze społeczeństwo, a szczególnie nasi kompozytorzy okazują temu rodzajowi pieśni. Zainteresowanie to należy przeto podtrzymać, ożywić i spotęgować. Do osiągnięcia tego celu najbardziej wskazane wydaje się jak najczęstsze rozpisywanie konkursów na pieśni masowe oraz stworzenie ruchowi amatorskiemu jak najlepszych warunków rozwoju".

1 A. Dygacz: *O potrzebie dokumentacji w kulturze*. „Trybuna Robotnicza" 1959, nr 273, s. 3.

2 „Życie muzyczne na Śląsku pulsuje bardzo żywo […]. A jednak obawiam się, że przyszły historyk […] nie otrzyma od nas materiałów źródłowych, niezbędnych do nakreślenia wyrazistego obrazu śląskiej kultury muzycznej […]. Nie potrafiliśmy bowiem zrealizować dotąd naukowej dokumentacji zdarzeń kulturalnych, ba, nie dostrzegliśmy nawet w pełni jej potrzeby. To bardzo smutne". Ibidem.

3 Ibidem.

4 Federacja śląskich kół śpiewaczych o nazwie Związek Śląskich Kół Śpiewackich utworzona została 18 kwietnia 1910 roku w Bytomiu. W późniejszych latach kilkakrotnie zmieniała się jej nazwa i struktura. W 2009 roku ówczesny Oddział Śląski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr przekształcono w samodzielny Śląski Związek Chórów i Orkiestr z siedzibą Zarządu Głównego w Katowicach.

5 Józef Ligęza (1910–1972) – etnograf, organizator życia kulturalnego i naukowego na Śląsku, od roku 1963 dyrektor Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Tuż po wojnie, jako zastępca naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki Śląsko-Dąbrowskiego Urzędu Wojewódzkiego przyczynił się do uruchomienia wielu instytucji kulturalno-artystycznych i placówek szkolnictwa artystycznego. Wybrany 20 marca 1945 na wiceprezesa Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, w grudniu tego roku objął funkcję prezesa i pełnił ją do końca lutego 1964; był również długoletnim wiceprzewodniczącym Zarządu Głównego Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych w Warszawie.

6 Współpraca z Ligęzą przyczyniła się do rozwoju naukowych zainteresowań Dygacza, który w latach 50. wszedł w skład regionalnej ekipy Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, zainicjowanej przez Państwowy Instytut Sztuki w Warszawie. Pracami ekipy kierował Ligęza. Por.: J. Sobieska: *Folklor muzyczny w praktyce i nauce*. W: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*. Red. E. Dziębowska. Kraków 1968, s. 169, 173; K. Turek: *Józef Ligęza (1910–1972) – działalność kulturalna i naukowa*. W: Eadem: *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*. Katowice 2001, s. 105–106.

7 Protokół z posiedzenia Zarządu Głównego Związku Śląskich Kół Śpiewaczych odbytego 9 września 1949: „Na wstępie p. Ligęza powitał nowego członka Zarządu Głównego p. Dygacza, prosząc o gorliwą współpracę i popieranie zamierzeń Związku […]. Jako II instruktora wybrano jednogłośnie na propozycję prezesa Ligęzy p. Adolfa Dygacza z Katowic. […] Nowo wybranego instruktora p. A. Dygacza uchwalono kooptować jako radnego". Dokument z Archiwum ZG ŚZChiO w Katowicach.

8 Przypuszczenie to nie zostało jak dotąd potwierdzone. Wskazówką uprawniającą do przyjęcia takiej tezy jest fragment protokołu z posiedzenia zarządu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (ZŚKŚ) z dnia 12 października 1949 roku, odnoszący się do współpracy z katowicką rozgłośnią Polskiego Radia: „Polskie Radio w Katowicach odstąpiło związkowi w dwutygodniowych odstępach pięciominutowy odcinek na wygłaszanie komunikatów, informacji i wiadomości z ruchu śpiewaczego. Przemówienia wygłaszać będą na przemian pp. Ligęza, Dygacz i Dziemba". Archiwum ZG ŚZChiO w Katowicach.

9 Do pierwszych na łamach „Trybuny Robotniczej" publikacji Dygacza tyczących amatorskiego ruchu śpiewaczego zaliczają się omówienia występów warszawskiego chóru „Harfa", który pod kierunkiem Wacława Lachmana występował na Śląsku w 1948 roku. Por.: (d.): *Występy chóru „Harfa" na Śląsku*. „Trybuna Robotnicza" 1948, nr 134 (sobota, 22 maja), s. 6; A. Dygacz: *Z sali Filharmonii Śląskiej. Koncert chóru warszawskiego „Harfa". Dyryguje Wacław Lachman*. „Trybuna Robotnicza" 1948, nr 144 (środa, 2 czerwca), s. 8.

10 Do wybuchu drugiej wojny światowej oprócz „Śpiewaka Śląskiego" – organu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (1920–1939, następnie 1947–1948 i od 1985 – nadal) na system prasy muzycznej w polskiej części Górnego Śląska składały się: redagowany przez S. Ślązaka miesięcznik „Nuta Polska" (1925, nr 1–4), „Myśl Muzyczna" redagowana przez S.M. Stoińskiego jako muzykologiczny dodatek do „Śpiewaka" (1928–1929), wydawany przez Śląski Związek Muzyków i Pedagogów miesięcznik „Śląskie Wiadomości Muzyczne" (1937–1939), ukazująca się pod red. K. Hławiczki „Muzyka w Szkole" (1929–1933), redagowany przez F. Sachsego „Zespół Mandolinowy" – organ Sekcji Mandolinowej Stowarzyszenia Miłośników Muzyki na Śląsku (1937–1938) oraz „Wiadomości Związku Polskich Chórów Kościelnych Diecezji Katowickiej" pod red. ks. R. Gajdy (1937–1938). Por. J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939. Próba syntezy*. Katowice 1994, s. 94–97.

11 Koncepcja mediów scentralizowanych wywodziła się z tradycji KPP. Po zjednoczeniu partii robotniczych w 1948 roku zwyciężyła koncepcja prasy opartej na trzech filarach: centralizacji, cenzurze prewencyjnej i tak zwanej rekomendacji partii władzy. Należy podkreślić, że „Mediom periodycznym doktrynalnie nadano wymiar ideologiczno-propagandowy, a nie kulturowy". Na Śląsku pierwsze likwidacje tytułów nastąpiły już w 1946 roku. Por. M. Jachimowski: *Raport. Media periodyczne w przestrzeni województwa śląskiego*. Katowice 2010, s. 13, 16.

12 Nawiązana przed końcem 1948 roku współpraca A. Dygacza z redakcją tego pisma zaowocowała tekstami publikowanymi na jego łamach. Najwcześniejszym z nich było omówienie koncertów w katowickim studiu Polskiego Radia (28 grudnia 1948, *Sonety Krymskie* Moniuszki, Chór Mieszany Związku Zawodowego Kolejarzy z Katowic) oraz w Filharmonii Śląskiej (14 i 23 stycznia, 10 lutego 1949, *Stworzenie Świata* Haydna, chór „Ogniwo" z Katowic). Por. A. Dygacz: *„Sonety Krymskie" i „Stworzenie Świata" w radio i na estradzie filharmonii w Katowicach*. „Życie Śpiewacze" 1949, nr 3 (6) (marzec), s. 23.

13 Uzasadnienie konieczności „założenia na Śląsku pisma muzycznego o charakterze informacyjnym, dyskusyjnym, problemowym, dokumentacyjnym, metodologicznym oraz instrukcyjno-pedagogicznym" dopełnił w tekście wykaz powinności takiego pisma, obejmujący: walkę „o głębszą treść pracy całego ruchu muzycznego

na Śląsku", oddziaływanie „w sensie ideologicznym jak też fachowo-muzycznym na szerokie masy społeczeństwa", stworzenie okazji do „publikowania ważnych, a nieznanych szerszemu ogółowi, a nawet nauce polskiej źródeł historycznych", dokumentowanie „rozwoju naszego życia muzycznego, we wszystkich przejawach", kontynuowanie tradycji śląskiego piśmiennictwa muzycznego. Por. A. Dygacz: *Śląskowi potrzebne jest pismo muzyczne*. „Trybuna Robotnicza" 1955, nr 268 (czwartek, 10 listopada), s. 3. Tematem zainteresowane było całe śląskie środowisko muzyczne, nie wyłączając chórzystów amatorów, w których imieniu wypowiedział się Jan Fojcik – zasłużony sekretarz ówczesnego oddziału śląskiego Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych i były współredaktor czasopisma „Śpiewak". Por. A. Dygacz: *Wokół śląskiego pisma muzycznego. Głos mają kompozytorzy i dyrygenci*. „Trybuna Robotnicza" 1955, nr 284 (wtorek, 29 listopada), s. 3.

[14] Wydawanie metodą powielaczową „Biuletynu Informacyjnego", a następnie będącego organem PPR pisma o nazwie „Trybuna Śląska" rozpoczęto w czerwcu 1942 roku. Por. K.M.: *„Trybuna Robotnicza" w latach okupacji*. „Trybuna Robotnicza" 1947, nr 329 (1000) (niedziela, 30 listopada), s. 4.

[15] Powojenna historia pisma zaczęła się 2 lutego 1945 roku; tego dnia ukazał się w Katowicach kolejny numer, dotychczas konspiracyjnej, „Trybuny Śląskiej", noszącej od 11 marca tytuł „Trybuna Robotnicza". Po kongresie zjednoczeniowym PPR i PPS i utworzeniu PZPR, z nową numeracją zapoczątkowaną 16 grudnia 1948, stała się organem tej partii. Średni nakład gazety systematycznie wzrastał i w 1945 roku wynosił 77 tys. egzemplarzy, w roku następnym – 273 tys., w 1948 roku – 550 tys. egzemplarzy. Nad winietą gazety umieszczano hasło „Proletariusze wszystkich krajów łączcie się". Por.: M. Jachimowski: *Raport. Media periodyczne w przestrzeni województwa śląskiego*. Katowice 2010, s. 13; S.L.: *Trybuna – wierny oręż Partii*. „Trybuna Robotnicza" 1947, nr 329 (1000) (niedziela, 30 listopada), s. 3; *„Trybuna Robotnicza" – pismo Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej*. „Trybuna Robotnicza" 1948, nr 1 (1370) (czwartek, 16 grudnia), s. 3.

[16] „Trybuna Robotnicza" miała największą liczbę mutacji w Polsce. W roku 1948 było ich aż szesnaście – od Poznania do Rzeszowa. Niekiedy odgrywały one rolę organów partyjnych w innych województwach. Por.: M. Jachimowski: *Raport. Media periodyczne*…, s. 13, 17; J. Jakubowski: *Prasa Polskiej Partii Robotniczej*. W: „Materiały Pomocnicze do Historii Dziennikarstwa Polski Ludowej". Z. 1. Red. J. Centkowski, A. Słomkowska, J. Wegner. Warszawa 1971, s. 22.

[17] M. Jachimowski: *Raport. Media periodyczne*…, s. 20.

[18] Ibidem, s. 22.

[19] D. Kaszuba: *Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza*. Katowice–Ustroń 2004; A. Wójcik: *Niech pióro chyżo pomyka… Szkic do portretu Adolfa Dygacza – uczonego i publicysty*. W: *Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność*. Katowice 2007, s. 20–25.

[20] „Z moich pasji wymienić należy […] działalność publicystyczno-popularyzatorską. Rozpocząłem ją w 1947 roku w »Trybunie Robotniczej« i w ciągu 25 lat nieprzerwanej współpracy w tej gazecie ogłosiłem około 2000 artykułów problemowych, recenzji, wywiadów, informacji kronikarskich. Pisywałem także do innych czasopism, ale sporadycznie. Mój warsztat pisarski określiła jednak »Trybuna Robotnicza«". Por. D. Kaszuba: *Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza*…, s. 19.

[21] R. Szczery: *Z życia muzycznego Katowic*. „Trybuna Robotnicza" 1945, nr 61 (68) (środa, 25 kwietnia), s. 4.

[22] H. Lewandowska: *Z Filharmonii*. „Trybuna Robotnicza" 1945, nr 282 (289) (wtorek, 4 grudnia), s. 5; Eadem: *Zakończenie kursu dyrygentów zespołów amatorskich*. „Trybuna Robotnicza" 1945, nr 283 (290) (środa, 5 grudnia), s. 5; *Z Filharmonii. Przed koncertem kompozytorskim Ludomira Różyckiego*. „Trybuna Robotnicza" 1945, nr 292 (299) (piątek, 14 grudnia), s. 4; *Zadanie muzyki w Polsce demokratycznej*. „Trybuna Robotnicza" 1946, nr 6 (320) (niedziela, 8 stycznia), s. 5.

[23] T. Żakiej: *Śląsk śpiewa. Opera Śląska – instytucją społeczną*. „Trybuna Robotnicza" 1947, nr 1 (672) (1 stycznia), s. 5.

[24] J.W. Reiss: *O muzyce rosyjskiej*. „Trybuna Robotnicza" 1948, nr 13 (1041) (wtorek, 13 stycznia), s. 6.

[25] B. Woytowicz: *Muzyka*. „Trybuna Robotnicza" 1948, nr 27 (1055) (wtorek, 27 stycznia), s. 6.

[26] J. Kozłowska: *Święto pieśni*. „Trybuna Robotnicza" 1948, nr 165 (1195) (środa, 23 czerwca), s. 8.

[27] J. Ligęza: *Ogniska artystyczne*. „Trybuna Robotnicza" 1950, nr 136 (1868) (czwartek, 18 maja), s. 8.

[28] W. Rudziński: *Twórczość muzyczna w roku 1950*. „Trybuna Robotnicza" (sobotni dodatek „Trybuny Robotniczej") 1950, nr 34 (30 grudnia), s. 4.

[29] E. Wanacka: *Dyryguje Jan Krenz*. „Trybuna Tygodnia" (sobotni dodatek „Trybuny Robotniczej") 1953, nr 77 (26–27 września), s. 2.

[30] W. Szalonek: *Z sali stalinogrodzkiej Filharmonii*. „Trybuna Robotnicza" 1953, nr 302 (3096) (piątek, 18 grudnia), s. 4; Idem: *Z Sali koncertowej Państwowej Filharmonii Śląskiej*. „Trybuna Robotnicza" 1954, nr 268 (3374) (czwartek, 11 listopada), s. 4.

[31] M. Podolska: *Jubilatka* [Filharmonia Śląska – A.W.]. „Trybuna Robotnicza" 1954, nr 72 (3178) (piątek, 16 marca), s. 3; Eadem: *Sprawy kultury. Wiolinem i basem*. „Trybuna Robotnicza" 1954, nr 282 (3388) (27–28 listopada), s. 3.

[32] I. Sławińska: *Filharmonia Śląska u progu nowego roku. Już ponad 1000 koncertów, a wkrótce milion słuchaczy*. „Trybuna Robotnicza" 1954, nr 309 (3415) (czwartek, 30 grudnia), s. 4.

[33] ZeD: *Z estrady. Jazz czy recital*. „Trybuna Robotnicza" 1955, nr 61 (3477) (12–13 marca), s. 5.

[34] M. Sadowska: *Najmłodsi kompozytorzy Śląska* [W. Kilar – A.W.]. „Trybuna Robotnicza" 1958, nr 175 (4521), s. 7.

[35] L. Markiewicz: *Z tajemnic muzyki nowoczesnej. Okropna czy wspaniała?* „Trybuna Robotnicza" 1959, nr 75 (4729) (29–30 marca), s. 7.

[36] Por. fragment dokumentu przytoczony w przypisie 8.

[37] W opracowaniach dotyczących życia i działalności A. Dygacza wykazywane są odbyte przez uczonego studia ekonomiczno-prawnicze w Wyższej Szkole Ekonomicznej w Katowicach (1945–1948), studia pedagogiczno-muzyczne i z zakresu teorii muzyki w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (1948–1951) oraz zakończone dyplomem magisterskim studia muzykologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, a następnie doktoratem na Uniwersytecie Wrocławskim (1962) i habilitacją uzyskaną na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu (1975). Por.: D. Kaszuba: *Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza*. Katowice–Ustroń 2004, s. 14–15; K. Turek: *Adolf Dygacz – zarys życia i działalności*. W: *Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność*. Red. W. Nagengast. Katowice 2007.

[38] Teksty te wiele mówią o upodobaniach estetycznych i temperamencie publicystycznym autora, którego wypowiedzi powstawały we współpracy z różnymi mediami, m.in. z radiem i telewizją, jak również z instytucjami, organizacjami i stowarzyszeniami wydającymi własne periodyki czy też druki okolicznościowe. Jako przykład wskazać można sygnowany nazwiskiem Dygacza tekst po tytułem *Wkład ruchu śpiewaczego w zachowanie śląskiej pieśni ludowej*, zamieszczony w wydawnictwie okolicznościowym na „II Koncert Jubileuszowy. Wieczór kompozytorski Jana Kandziory w Wirku 10.12.1959".

[39] *Warsztat dziennikarski* (hasło). W: *Encyklopedia wiedzy o prasie*. Red. J. Maślanka. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 248–249.

[40] D. Kaszuba: *Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza*…, s. 132. Odmawianie Dygaczowi kwalifikacji było co najmniej nietaktem, którego dopuszczano się w polemicznym zacietrzewieniu. Recenzja, również ta z przydatkiem „muzyczna", jest gatunkiem dziennikarskim. Może mieć postać „rzeczowego, zwięzłego i sprawozdawczego omówienia", ale może też odznaczać się „subiektywnym ujęciem i lekkim tonem". Bywa spokrewniona z rozprawą naukową i esejem, lecz występujące w niej słownictwo „charakteryzuje się wysoką frekwencją lub co najmniej bezwzględną obecnością wyrazów i zwrotów oceniających, wartościujących, ekspresywnych". Por. *Recenzja* (hasło). W: *Encyklopedia wiedzy o prasie*…, s. 209.

[41] Ibidem, s. 135.

[42] Biorąc pod uwagę zapisy z dokumentacji związkowej, ustała ona około połowy roku 1960.
[43] Dokument z Archiwum ZG ŚZChiO w Katowicach.
[44] Chodziło o wydaną w następnym roku z okazji pięćdziesięciolecia śląskiego związku śpiewaczego *Księgę pamiątkową jubileuszowego zjazdu śpiewaków śląskich w roku 1960*. Red. J. Ligęza, J. Fojcik. Katowice 1960.
[45] Dokument z Archiwum ZG ŚZChiO w Katowicach.
[46] A. Dygacz: *Materiały do piśmiennictwa śpiewaczego na Śląsku w latach 1896–1960*. W: *Księga pamiątkowa jubileuszowego zjazdu śpiewaków śląskich w roku 1960…*, s. 129–152; Idem: *Działalność wydawnicza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych*. W: *Księga pamiątkowa jubileuszowego zjazdu śpiewaków śląskich w roku 1960…*, s. 162–167.
[47] Dokument z Archiwum ZG ŚZChiO w Katowicach.
[48] Ułożony chronologicznie wykaz (*wybór – układ chronologiczny*) artykułów, recenzji, wywiadów i innych publicystycznych tekstów Dygacza stanowi integralną część książki D. Kaszuby: *Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza*. Autorka korzystała w swej pracy z materiałów (rękopisy, maszynopisy, konspekty, materiały dokumentacyjne publikowane i niepublikowane) udostępnionych ze zbiorów prywatnych przez prof. Dygacza i jego małżonkę – Janinę Dygacz. W wykazie nie uwzględniono danych bibliograficznych takich, jak sygnatura autorska, data publikacji, numer wydania gazety, paginacja. W wyniku przeprowadzonej kwerendy roczników „Trybuny Robotniczej" w niniejszym opracowaniu dane te zostały uzupełnione. Przy okazji sprostowano kilka drobnych nieścisłości, jakie z powodów niezależnych od Autorki utrwalone zostały w sporządzonym przez nią wyborze.

Andrzej Wójcik

A little bit about the journalistic and social activity of Adolf Dygacz

Summary

Adolf Dygacz, since 1947 had collaborated with "The Workers' Tribune" – the organ of the Polish United Workers' Party, one of the largest regional newspapers in Poland, which used to come out in Katowice during the period of 1945 to 2004. He wrote for the newspaper over 2000 reviews, reports, interviews and articles addressing various issues. The journalistic work of Dygacz places him among the greatest Polish music critics and publicists of the first half of the 20th century. Also the amateur music activity fell within the scope of his interests – since 1949 for several years as a music instructor he had been involved in the social activity of The Union of Silesian Singers' Associations (now The Silesian Union of Choirs and Orchestras). The journalistic activity of Dygacz, in the same way as the chronicles, diaries and other documents concerning choirs and orchestras, is a valuable source of knowledge about the history of the Silesian musical life. What testifies to this is the bibliographic compilation comprising the texts written between June 1947 and the end of July 1949. They reveal a wide scope of intellectual capabilities of this great author, his excellent observation skills, ability to raise questions, not lacking in criticism capability for interpreting the described reality, and his treating music journalism as a mission carried out with passion and always having in mind the welfare of the society.

Keywords: Adolf Dygacz, folklorist, journalism, regional journalism, music social activity

Andrzej Wójcik

Pár slov o publicistice a společenské aktivitě Adolfa Dygacze

Shrnutí

Adolf Dygacz spolupracoval od roku 1947 s periodikem „Trybuna Robotnicza" („Dělnická tribuna") – orgánem Polské sjednocené dělnické strany, s jedním z největších regionálních novin v Polsku vycházejících v letech 1945–2004 v Katovicích. Publikoval v ní více než dva tisíce recenzí, zpráv, rozhovorů, článků zaměřených na soudobou problematiku. Dygaczova novinářská tvorba ho řadí do skupiny nejlepších polských kritiků a hudebních publicistů první poloviny 20. století. V šíři jeho zájmů se nacházel také amatérský hudební proud; od roku 1949 po několik let se jako hudební instruktor angažoval při společenské práci svazu Związek Śląskich Kół Śpiewaczych (v současné době Śląski Związek Chórów i Orkiestr; Svaz slezských pěveckých souborů, v současné době Slezský svaz sborů a orchestrů). Dygaczova publicistika, jako jsou kroniky, paměti a jiné dokumenty sborů a orchestrů, je cenným zdrojem znalostí o historii slezského hudebního života. Svědčí o tom soupis bibliografie zahrnující texty vzniklé mezi červnem 1947 a koncem července roku 1949. Odkrývají široký horizont intelektuálních možností vynikajícího autora, dokonalý pozorovací talent, dovednost odhalovat problémy, schopnost interpretovat popisovanou realitu nezbavenou kriticismu, považování hudební publicistiky za misi uskutečňovanou s vášní a vždy s vidinou obecného dobra.

Klíčová slova: Adolf Dygacz, folklorista, novinářská činnost, regionální publicistika, hudební společenská aktivita

Ryszard Gabryś
Akademia Muzyczna w Katowicach

„Adzio”. Przyjaciel kompozytorów, niestrudzony inspirator*

Dzielę wspólną z Państwem radość ogromną, iż będzie miał uniwersytecki Wydział Artystyczny od teraz, oprócz Sali im. Jana Sztwiertni, którą inaugurowaliśmy dawno temu wespół z prof. Adolfem Dygaczem, również – już oficjalnie – Salę Dygaczowską. Pamięć jest ulotna – wiadomo – i potrzebuje dyskretnych podpór; nawet w przypadku Adzia, czyli Osoby, Indywidualności, Osobistości w życiu Uniwersytetu Śląskiego, a także Wrocławskiego, jak i Akademii Muzycznej w Katowicach autentycznie wybitnej i wyjątkowej, wyrastającej poza obligatoryjne normy i ramy, emanującej twórczo. Pozostaje dla nas Profesor Dygacz kimś, kto otrzymał dar dzielenia się sobą, umiał budować wokół siebie środowisko, bywało, że i niekonwencjonalnymi sposobami; przyciągał jakąś szczególną grawitacją intelektualną i duchową, zarazem promieniowaniem ze sfery idei. Taki był, takiego zachowałem w sobie, próbowałem – jak wielu z nas – naśladować, acz nie kopiować, na to by się nie zgodził, bo wówczas nie tworzy się *continuum* pojmowane jako rozwój. Przeszłość płynna jest i wietrzna, łatwo się tasuje, unicestwia białymi plamami, kapryśnie rozmywa, przeinacza fakty, zmienia hierarchie. Wreszcie wszak dojrzał szczęśliwie kontekst po temu, by z szacunku dla spuścizny Profesora, jego dzieła, z pyłu naszej pamięci odsłonić dziś – ja z dystansu geograficznego, acz psychicznie obecny wśród Was – tablicę u wejścia do „Jego” teraz sali, w której tylekroć wykładał, konstruując także tutaj fenomen, *sui generis* opus autorsko-pedagogiczne, określany już za życia Adolfa Dygacza mianem „śląskiej szkoły etnomuzykologicznej”. Nie wiem, kto jako pierwszy użył publicznie i w druku określenia „szkoła”, ja zastosowałem je – wydaje mi się, iż niezależnie – na antenie radia katowickiego w ślad za „śląską szkołą kompozytorów”, o które to pojęcie również byłbym skłonny się ubiegać. Być może ukuliśmy je wespół z redaktorem Stanisławem Jareckim nie tylko jako skrót myślowy, lecz także po to, by wyeksponować sytuację, w której posypały się magisteria, doktoraty i habilitacje inspirowane i konsultowane przez awansującego stopniowo aż do profesury uniwersyteckiej Adolfa Dygacza. Folklorystami zawsze był Śląsk bogaty, niektórzy z nich publikowali artykuły, pomocnicze wydawnictwa pedagogiczne, metodyczne, śpiewnikowe oparte na folklorze, pojawiały się też książki ukierunkowane z pewną ambicją naukową – dość wspomnieć Karola Hławiczkę czy Jana Tacinę. Jednak słowo „szkoła” kojarzy się z uczelnią i określonym kręgiem wychowanków, z *continuum* i *crescsendo* następców szlifujących metodologię Mistrza, wokół którego się skupiło i krystalizowało, jak też z zakresami treściowymi przezeń wyznaczonymi i uprawianymi, w przypadku Profesora na wielu polach odkrywczymi i świeżymi. Warunki, by mówić o „szkole”, spełniał u nas właśnie prof. Adolf Dygacz.

Zestaw prac magisterskich i rozpraw doktorskich, a także habilitacyjnych, którym patronował, to na fundamencie własnych dzieł Adzia ogromna już budowla – biblioteka! Wciąż dobra jest pora, by ją kreatywnie syntetyzować, wysnuć z owej summy wglądów i diagnoz terenowych nie tylko uogólnione mianowniki, ale też wiązki dalszych ukierunkowań badawczych, które zaugmentują dokonania „szkoły”. A skoro zaryzykowaliśmy już ton postulatywny, przypomnę, iż w Archiwum Adolfa Dygacza w Koszęcinie, w siedzibie Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”, znajdują się przekazane tam *post mortem* potężne zbiory tak zapisów rękopiśmiennych, jak i biblioteczne, z wieloma dziś już białymi krukami, a ponadto z taśmami nagrań. Nie umiałbym oszacować ilości Adziowych notacji i utrwaleń fonograficznych, mówi się wszakoż o 12 tysiącach pozycji, co na pewno nie jest liczbą zawyżoną, zwłaszcza jeśli sięgniemy po anegdoty, żarty i zagadki ludowe, przepowiednie meteorologiczne, a także w sferę paremiologii *et cetera*, słowem: wszerz, w głąb i wzdłuż – że tak to urwisowsko określę. Chyba się nie mylę, twierdząc, że w dziedzinie muzyczno-folklorystycznej i pośród archiwaliów także dawna filia UŚ, w dziale reprezentowanym dziś przez Instytut Muzyki, zgromadziła spory zasób dygaczianów. To tematy na przyszłe przyczynki magisterskie i rozprawy wyższego rzędu naukowego, po prostu materia na całe lata.

Dygacz czerpał fluidy kulturowe (i notował źródła) w wielu regionach Polski Południowej, pobudzając i ożywiając jednocześnie szeroko rozpostarte ponadregionalne badania folklorystyczne, co mogłem obserwować zwłaszcza w dwóch ośrodkach: katowicko-zagłębiowskim i cieszyńskim, w PWSM i w naszym dzisiejszym Instytucie Muzyki na Bobrku. (Skądinąd bywaliśmy również na sympozjach we Wrocławiu, on oczywiście z zakresami etnograficznymi). W obu „moich” uczelniach do siatki godzin należał wykładany przezeń przedmiot – polski folklor muzyczny. Dygacz pasjonat, świetny metodolog, badacz autentyczny, etnograf nie z wyuczenia, ale niejako z pierwszej ręki, z naturalnego imperatywu, ze źródeł własnego dzieciństwa i zajęć cokolwiek pasterskich, z fujarką i śpiewkami zasłyszanymi, jak i powta-

rzanymi, zapamiętywanymi, rychło wzbudzał swą postawą i entuzjazmem, kompetencjami, charyzmą i komunikatywnością, rozległe zainteresowanie studentów teorii i wychowania muzycznego, magistrantów. Powstały niebawem w Katowicach i na Bobrku „naukowe" koła folklorystyczne, pojawiły się publikacje, a ze wspomnianego przedmiotu „michałka" zrodził się z czasem silny nurt etnomuzykologiczny, szczególnie wyrazisty i z dalszymi, nie wątpię, perspektywami w Cieszynie. Już po roku czy dwóch cieszyński nasz kierunek muzyczno-edukacyjny na ówczesnym Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym zorganizował serię rund folklorystycznych po regionie – i to parodniowych. Nazwaliśmy ów cykl „Wyjazdowymi Sesjami Naukowymi" (to właśnie Dygacz gwarantował „naukowość") już to do Trójwsi z bazą w Istebnej, na polskim Zaolziu u Józefa Brody, już po Żywiecczyźnie, gdzie naszym *cicerone* w gąszczu tradycji, muzyce i także w swojej inspirowanej folklorem twórczości był dynamiczny i jakże zasłużony Józef Mikś. Nie byłoby tylu owych śmiałych (ja wtedy minąłem dopiero trzydziestkę; prehistoria!) przedsięwzięć, którym sprzyjał niezapomniany nasz prorektor i sprzymierzeniec, prof. Józef Chlebowczyk, gdyby nie autorytet i patronat naukowy prof. Adolfa Dygacza, którego nazwisko już wówczas, w latach 70., wiele znaczyło w środowisku. Nieraz występował na naszych sympozjach w filii uniwersyteckiej, a także na Sesjach Folklorystycznych w Wiśle podczas Tygodni Kultury Beskidzkiej. Zdarzało się nam wspólnie jurorować na konkursach muzyki ludowej, pod Grójcem w Żywcu i na „Wiciach" pszczyńskich, z reguły wespół z niezwykle i słusznie cenionym przez społeczności regionalne redaktorem Stanisławem Jareckim z Rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach, wszechstronnie zorientowanym w folklorze Śląska polskiego i zaolziańskiego.

Tu powinniśmy zacząć następny akapit, by wspomnieć o radiowych epizodach Dygacza związanych czy to z jego własnymi audycjami, czy z wypowiedziami antenowymi nagrywanymi przez Jareckiego. Stare ogromne szpule taśmy, cięte mistrzowsko przez Stanisława i montowane podklejkami z „rozbiegówek", słowem – manufaktura, to ślad w zasobnej także dygaczianami (do rozwinięcia w czyjejś rozprawce dokumentalno-analitycznej, co najmniej licencjackiej?) radio-taśmo-kompakto-tece przy ul. Juliusza Ligonia 29. Już *ex post*, po roku od śmierci Adzia i przy wszelakich rocznicach rozgłośnia poświęciła mu mnóstwo audycji i wspomnień, wykorzystując gwoli sentymentu i zarazem wartości poznawczych notacje dźwiękowe utrwalone w Adziowych audycjach autorskich, zwłaszcza z lat 50., czyli z czasów „Karlika". Te nasze audycje kończyliśmy zwykle z redaktorami: Stanisławem Jareckim i Henrykiem Cierpiołem, który mnie jako rozmówcę od śp. Staszka Jareckiego „odziedziczył", finałem *Symfonii Pieśni Żałosnych* Henryka Mikołaja Góreckiego, opartym na lamencie ludowym z czasu powstańczej Opolszczyzny, a unoszącym się na fundamencie z jakże bliskiego nam wszystkim, Adziowi także, Chopina, na wariancie pierwszych współbrzmień *Mazurka a-moll* z opusu 17. W kompaktotece radiowej są do odnalezienia programy, w których się wypowiada, zatem temat to do wielorakiego przebadania: Dygacz i Radio, a zresztą i Telewizja Górnośląska, gdzie emitował *Tekę Adolfa Dygacza* i inne popularyzujące folklor szeroko traktowanego regionu w formie *in crudo*, lecz również w stylizacjach mniej lub bardziej zaawansowanych, z założenia przystępnych dla zróżnicowanego, niekoniecznie przygotowanego do muzyki wysokiej społeczeństwa na Śląsku i w Polsce.

Wróćmy na moment do naukowych – takie mieliśmy ambicje pobudzone przez Profesora – wycieczek po regionie, dzięki którym objawiliśmy się jako szansa uniwersytecka w stronach o niewielkiej dotychczas tradycji w dziedzinie szkolnictwa wyższego. Objechaliśmy region, zaistnieliśmy w rozległej już świadomości tamtejszej – i było to trafionym, jak sądzę, sposobem na wpojenie (wszczepienie!) uczelnianych bobreckich korzeni w macierzystą Ziemię, jej krąg zaolziański, subregiony sąsiednie, a zarazem w sieć powiązań osobistych z ludźmi ważnymi dla kultury muzycznej Śląska Cieszyńskiego. Niektórych znaliśmy już wcześniej, potem nawiedzaliśmy ich ze studentami, chociażby Kawuloków i Józefa Brodę czy Ferdynanda Suchego, lutnika zaolziańskiego osiadłego w Gojach ustrońskich.

Gdyby nie Adzio, barwa tych zdarzeń, a zwłaszcza osiąganie celów poznawczych na pewno byłyby tylko połowiczne, gdyż ja młodzieńczy jeszcze, trochę totumfacki z młodzieżą i po części z młodszymi ode mnie nauczycielami, potrzebowałem oparcia w autorytecie dorobku i wieku. Adek również miał znakomite porozumienie z adeptami, nie strofował, ale – jakby *en passant* – otwierał głowy, dyskretnie hodował, pielęgnował czarnoziem pod przyszłe magisteria i doktoraty. Dla każdego miał czas, bodaj i kosztem własnego, urwanego z naukowej twórczości. Dostępny bywał łatwo zarówno w uczelni, jak i w domu prywatnym albo choćby przy telefonie. Nie gasił nikomu ducha ni nadziei „wyjściem z siebie" albo złymi stopniami w indeksie, każdemu stwarzał następną szansę, zachęcał dobrym słowem i takimiż ocenami.

To niezwykłe, ale zdawał się nie wierzyć, że ktoś, kto już się sprawom muzycznym poświęcił, najpewniej nie z przypadku, nie potrafiłby zająć się pracą tego rodzaju, że nie miał stosownych kwalifikacji czy nawet dozy

talentu. Wszyscy ten talent, wedle niego, nosiliśmy w sobie, w genach, a za swoje zadanie uznawał otwieranie wewnętrznych muszel, że tak się wyrażę, wiary w siebie. Stawiał na każdego, choćby z pozoru dostatecznego studenta czy magistranta, którego dopiero co przeciągnął przez ucho igielne nieprzyjaznej, bywało, komisji. Myślę, iż polegała owa w stopniu najwyższym empatyczna postawa na projekcji; otóż traktował nas jak siebie samego, wprojektowywał własne potencje naukowe w osobowości, choćby i mizerne, „petentów" nauki. Oczywiście przydawał roboty sobie samemu, nieustraszony społecznik. Często się udawało, niestety ze mną nie.

Namawiał mnie do doktoratu, temat interesujący, przez Adzia – wtedy byliśmy już dzięki jego wspaniałomyślności *per* „ty" – został zaakceptowany: o stylu narodowym w muzyce polskiej drugiej połowy XX wieku, na szerszym tle sięgającym Szymanowskiego, a nawet Chopina, i w kontekstach narodowo-europejskich. Nie chodziło o europejskość w dekonstrukcji narodowościowej, przeciwnie – o ukazanie wspólnoty europejskiej i tęczy jej narodowych, także muzycznych odcieni. To, co tak dynamicznie działo się od lat 50. minionego wieku na polu kompozytorsko-twórczym, u nas, ale też za Odrą, w granicach obecnej Unii Europejskiej i za Bugiem, scalało się poprzez stylistyczną i warsztatową grę sił do- i odśrodkowych, nienacjonalistycznych w etosie wspólnym, przy czym w nurtach, o których można by powiedzieć, że są narodowe, acz bez nacjonalistycznego na szczęście zadęcia nawet u awangardy, nie prowadziło do unifikacji. Poszczególni co wybitniejsi twórcy pozostawali sobą, a choć kształtował się bez wątpienia jakiś ogólny zuniwersalizowany „nad-styl" zdominowany z jednej strony przez postdodekafonię, z drugiej przez poszukiwaczy nowych brzmień i tworzywa kompozytorskiego, także na polu elektroniki, tradycje rodzime w poszczególnych krajach i regionach różniczkowały jednak wielorakie rozwiązania kompozytorskie i pojawiające się wraz z nimi ekspresje u nowatorów, a tym bardziej u kontynuatorów. Było to oczywiste u Góreckiego już na etapie sonoryzmu, a co dopiero w kompozycjach późniejszych, gdy odkrył dla siebie Szymanowskiego i specyfikę polskiego *sacrum* katolickiego. Tak samo, ale u każdego po swojemu, u Szalonka czy Kilara, w dziełach krakowian, szkoły warszawskiej. Stockhausen, najbardziej wtedy awangardowy, pozostawał jednak silnie niemiecki; Boulez, jak i Messiaen – francuscy… – i takie sobie wyznaczyliśmy pole uprawne, fascynujące także dla potencjalnego promotora, bowiem złożone owe kwestie socjohistoryczne ocierały się bez wątpienia o f o l k l o r, wówczas jeszcze żywy. Przykładem mogą być wspaniałe „żniwa" notacyjne zgromadzone z inspiracji Dygacza przez jego studentów na wiejskich, górskich i nizinnych terenach, poddawane w pracach magisterskich wszechstronnym analizom. Takich ujęć i wyników zbieraczych było pod Dygaczowymi skrzydłami wiele, młodzi na starcie i doktoranci garnęli się do niego.

Tymczasem mnie wydarzyła się jedna z najważniejszych przygód życia – podróż stypendialna do Lozanny i prywatny szlif u prof. dr. Constantina Regameya, ergo: umknąłem prof. Adolfowi Dygaczowi jako doktorant, by rzucić się w praktykę kompozytorską, w kolory i łąki dźwiękowości własnej. Zalega w tece archiwaliów przeprosinowa dedykacja kompozytorska dla Adzia, bo jak zwykle – niepopędzany Damoklesowym mieczem – z terminem prawykonania zwlekałem, a nuty, jak winne grona – dojrzewają w *dymionie* pamięci i w ołówkopisach.

Skłonni obaj do ugody – pozostawaliśmy mimo rozstania „naukowego" w coraz to bardziej z dekadami następnymi zażyłej przyjaźni, Adzio zresztą, równie mocno jak inspirować, potrafił też wybaczać, a ja odwzajemniłem się powstałą od ręki na jego prośbę *Pieśnią odrzańską*.

Tutaj proponuję zajrzeć do przypisu 42. w znakomitym studium Adolfa Dygacza *Rzeka Odra w pieśni ludowej* dedykowanym Kongresowi Kultury Polskiej anno 1966. Wspomina ów odnośnik o koncercie, jaki towarzyszył obradom. Dla mnie, naonczas ledwo asystenta w Katedrze Kompozycji katowickiej PWSM, była to poważna sposobność, aby zaistnieć szerzej, poza kręgiem katowickim. Śpiewała mą pieśń przecudnie i przepięknie zarazem wyglądająca – według Adzia, który sprawozdawał mi owo wydarzenie – Maria Żak, solistka opery bytomskiej; przy fortepianie zasiadał prof. Józef Stompel. Koncert odbył się w Kędzierzynie w dniu sesji w październiku 1966 roku. Wykonano utwory Chopina, Moniuszki, Nowowiejskiego, Wiłkomirskiego i Woytowicza, przedstawiono też pierwsze – poza moją skromną śpiewką trzyzwrotkową, która zabrzmi niebawem w Sali Kameralnej w budynku głównym – prezentacje melodii „zadanych" przez Dygacza w kompozytorskim ujęciu Romualda Twardowskiego i Edwarda Bogusławskiego. Chór mieszany „Halka" z Bytomia przedstawił ludowe pieśni odrzańskie w opracowaniu szczególnie blisko zaprzyjaźnionego z Dygaczem ucznia kompozycji w klasie doc. Jana Gawlasa – Józefa Podobińskiego. Programu dopełniła Opolska Orkiestra Symfoniczna pod batutą Stanisława Michalaka, „Halką" dyrygował bytomianin Otto Baron, organista i chórmistrz z kręgu muzyków bliskich Gawlasa i Dygacza. Wieczór ów nosił ideowy tytuł: *Odra szumi po polsku*. Bo i tak szumi, podobnie jak jej dopływ – Olza.

Notabene: Podobiński współpracował chętnie z orkiestrami dętymi, jak też z zespołami pieśni i tańca, niekiedy

prawie już profesjonalnymi, naturalnie więc także te jego kontakty wieńczone partyturami z zakresu użytkowej, acz w więcej niż doraźnym sensie tego słowa, muzyki popularnej znane były Dygaczowi, oceniane przezeń, niekiedy Adzio inspirował repertuar. Bogusławski kilka lat później, anno 1972, ogłosił w druku wraz z Dygaczem zbiór śląskich pieśni powstańczych dla młodzieży szkolnej w układzie na 1, 2 i 3 głosy z towarzyszeniem różnych instrumentów zatytułowany *Do Bytomskich Strzelców*. Wydał ów pokaźny, artystyczno-edukacyjny tom nut i tekstów obejmujący 35 pozycji Związek Nauczycielstwa Polskiego.

Spuentuję owe przypomnienia sugestią tematu, może nawet na doktorat: „Adolf Dygacz a kompozytorzy. Studium inspiracji folklorystycznych" lub „Kompozytorzy śląscy [albo i „polscy"?] wobec spuścizny folklorystycznej Adolfa Dygacza. Dzieła a inspiracje". Struktura wyłania się omalże sama.

Dopowiem przyczynkowo, iż za Dygaczowskich czasów w Instytucie Muzyki sformułowana została idea wydawnictwa kompozytorskiego zawierającego twórcze opracowania *Kołysanek górniczych* zaproponowanych nam do indywidualnego wyboru i przekomponowania na śpiew z fortepianem. Pamiętam, że napisali „kołysanki" pedagodzy: Irena Gielowa, Małgorzata Hussar, Tadeusz Kocyba, Zenon Kowalowski, zapewne to nie koniec listy. Niektóre zostały okazyjnie wykonane, moja zalega w domowych szpargałach. Warto chyba podjąć tamten impuls, zwłaszcza przy tak silnej dziś obsadzie kompozytorskiej w gronie nauczycieli – toż to już „cieszyńska szkoła kompozytorska"! – i przy tylu utalentowanych w owej materii studentach. Język muzyczny zapamiętanych przeze mnie ujęć trzymał się raczej – i celowo – tradycji, harmonika, faktury, aura wyprowadzone zostały z ducha prymek i z charakteru tekstów, w zgodzie z nimi.

Tak pomyślana, jak ją próbowałem przed chwilą naszkicować, rozprawa analityczna implikować może wnioski przydatne do większej syntezy, nawet i w aspekcie pojęcia stylu. Dedykuję chętnym niewykorzystany mój, a narzucający dysertację syntetyczną temat, o którym już wzmiankowałem: „Styl narodowy w polskiej muzyce współczesnej". Byłoby tam i o folklorze, włączając góralski i górniczy, inne jeszcze, i o awangardzie, i o tradycjach związanych tak z Chopinem, jak z Szymanowskim, o fluidach niewyczerpanych, jakże silnych znów i twórczo rozwijanych w Polsce dzisiejszej. Trendy te mocniej są teraz akcentowane i o wiele czytelniej aniżeli w okresie wybuchu „abstrakcji" kompozytorskiej, który nastał po paroletnim ucisku gorsetów socrealizmu. (Z „odciskami" tymi szybko zresztą dano sobie radę, „abstrakcja zgniłozachodnia" wcale nie okazała się bezideowa czy beztreściowa, tym więcej zaś antynarodowa; przeciwnie, mnóstwo tu znaków przydrożnych, co prawda nie wprost, lecz w duchu i charakterze na pewno *alla polacca*). W przełomowych latach 60. i 70. prowadziłem w PWSM wykłady z przedmiotu style muzyczne dla teoretyków i kompozytorów i wtedy to, także w perypatetycznych rozmowach z Adziem, skrystalizowałem zrazu z myślą o sobie ową fascynującą ideę, zagadnienie, które niniejszym odstępuję. Proszę, jest do wzięcia. Przybyło materii dowodowej i mnóstwa wielkich dzieł! Porę zaś mamy ekscytującą, również gdy chodzi o sporny, nie przeczę, acz niewygasły aspekt narodowy w sztuce i w ogóle o kwestię narodowości. W roli promotora – kto? Może po prostu ktoś z następców i wychowanków Dygacza, przedstawiciel rzeczonej „szkoły" etnomuzykologów śląskich…?

To futurum, przeto dla odmiany przeskoczmy teraz w głębinę czasu dokonanego.

Wspominałem o Karolu Hławiczce i Janie Tacinie. Oni i wielka plejada nauczycieli-folklorystów w Cieszyńskiem wzorowali się na poczynaniach etnograficznych ojca Karola – Andrzeja Hławiczki, profesora w Seminarium Pedagogicznym na Bobrku. Odnosili się również do mojego dziadka po kądzieli, Pawła Pustówki z tych akurat „pól i łąk" pochodzącego, który drukował własne opracowania chóralne melodii zasłyszanych w okolicy, a najpierw w rodzinie, w kręgu starszych domowników. Ukazywały się one już przed pierwszą wojną światową na łamach „Zarania Śląskiego", pojedyncze umieszczone też zostały w zbiorze Stoińskiego i Ligęzy – w tomie drugim *Pieśni ludowych z polskiego Śląska*, nic przeto dziwnego, że i Adolf Dygacz, jeszcze znacznie przed swoimi „abrahamowinami", nawiedził nasz dom w Goleszowie pod numerem 368, by poznać się i porozmawiać z Pustówką. Wielki człowiek u nas, przeto w domu omalże święto, ja – licealista, kwintesencja nieśmiałości, zostaję przedstawiony temu, do którego po paru dekadach będę mówił „Witaj, Adziu, dziękuję". Nie tylko podczas sympozjów cieszyńskich stykał się i porozumiewał Dygacz z Karolem Hławiczką i Janem Taciną, docierał także do „folklorystów mniejszych". Ważne były relacje z Taciną. Różnili się niewątpliwie stylem pisania o folklorze, sposobem formułowania przesłań naukowych, synchronizacją tego, co stanowi teorię i praktykę w folklorystyce, skalą badań komparatystycznych. Osobne to i rozległe sprawy, nie tu miejsce, by je uogólniać, zwrócę jednak uwagę na pewien szczegół, dotyczący… częstych w materii ludowej i wysoce nieraz pomysłowych frywolności czy po prostu obscenów. Tacina grube słowa i wyobrażenia najchętniej pomijał, był typowym nauczycielem zatroskanym o *morale* uczniów i czynnik wychowawczy dominował w podejściu do tego, co nadto rubaszne, skojarzeniowo

niebezpieczne. Dygacz dochowywał wierności zasadzie naukowego obiektywizmu, dokumentując realny stan rzeczy. Co innego rozpowszechnianie, zawsze powstaje kwestia „do przypilnowania", w zależności od sytuacji, miejsca, kontekstu personalnego. Poprzestanę na tym sygnale.

Od pierwszej wizyty goleszowskiej aż do Adziowego odejścia bywaliśmy wielekroć razem w najrozmaitszych muzycznych, naukowych, wyznaczonych folklorem lub po prostu towarzyskich sytuacjach. W jury, w komisjach egzaminów magisterskich, to znów w podróży. Ileż rozmów, kwintesencji życiowych, a nigdy ostrego sporu! Dygaczowie u nas przy Dworskiej około Bożego Narodzenia lub Wielkanocy, my wzajemnie przy Wita Stwosza – aż do finału u początków wiosny roku Pańskiego 2004. Tydzień przed śmiercią Profesora Przyjaciela drzwi mieszkania Dygaczów wyjątkowo nie czekały otwarte na oścież po domofonie naszym z dołu, mógł grozić Adziowi przeciąg. Słabości znosił dzielnie i pogodnie, biało odziany, cichy… – „przez całe życie gołębiego serca", pomyślałem wtedy. Krótka rozmowa, kilka gestów pożegnalnych, stanowcze powstrzymanie łez, długie wzajemne spojrzenie ostatnie pod fermatą.

Echem powraca tu jeszcze w tasujących się zawiłościach labiryntu pamięci tamten wcześniejszy „wyrszczek" Brodowy na Istebnym, cofnę doń przeto, czując iż forma muzyczna wymagałaby tutaj mocnego kontrastu połączonego z nawrotem motywów. Potrzebuje go chyba również *con sentimento* słowna eksplikacja wspólnych naszych z Dygaczem przeżyć i podstaw kulturowych, choćby przez migawkowe przeźrocza blaknących niestety klisz, widoków realnych, które stały się już powidokami, brzmień natury i gór, starego śpiewu, gajd i trąb pasterskich, jeżeli nie ocalonych ongiś artefaktami nagraniowymi, to zacichających w posłyszenia tułające się w środku, daleko za płatami czołowymi, naszych głów kiedyś tak gorących, a dzisiaj… – no cóż?

Jako się rzekło: jesteśmy znów „na Istebnym", tak bowiem deklinuje ową nazwę zaraz w incipicie pieśni ludowa śpiewaczka, no i sam Broda; również próbowałem umocnić oną formę słowną już w tytule szczególnie ważnej pośród mych kompozycji folklorystycznych, wykonywanej i nagranej już w XXI wieku przez sławny Zespół „Camerata Silesia", ballady *Muzyka z Istebnego*. Otóż z pewnością nie pamiętałbym tamtego triduum w górach i udanego pobytu – a panowało nieco smętnawe peerelowskie, choć za Gierka, przedwiośnie roku 1977 – równie wyraziście, gdyby nie zbliżające naszą grupę do siebie, prócz muzyki, wydarzenie zewnętrzne. Drugiego dnia powiało grozą i trwogą, nasunęły się czarne – absolutnie atramentowe! – chmury, wicher giął las jak łan zboża, rozpętała się burza piorunująca i głośna, jak owa biblijna, a my zbici w spłoszone stadko w schronisku czekaliśmy, czy błysk trafi w „Zaolziankę" i liczyliśmy sekundy od pioruna do grzmotu – wstrząsy u fundamentów. Tak – wstrząsy, bo dopadło nas zza niedalekiej granicy aż na Brodowe góry sięgające trzęsienie ziemi, fala i pogłos, przymiarka do apokalipsy, z epicentrum zlokalizowanym hen w odległej Rumunii. Globalna jest ta nasza kulista wioska w rzeczy samej, cudzy los – naszym losem. Albo inaczej: nie ma już „cudzości". To *agitato aggressivo* świętej Przyrody poruszyło wyobraźnię wszystkich i zastanawiająco skontrapunktowało trzydniowy żywot naszej ekipy „na wysokościach", szukanie folklorystycznego „graala", niezwyczajną przygodę, jaka przytrafiła się owej bobreckiej ekskursji badawczej niejako u źródeł, pośród duchów i cieni „ludowości", u samych korzeni, pod okiem i skrzydłami „proroka" Józefa Brody. Czy aby nie on to wszystko z Górą uzgodnił i wyreżyserował? Jakże pamiętne przeżycie! A może znaczyło coś więcej?

Nazajutrz – *katharsis*, tęcze na gest przymierza, rześkość powietrza nasyconego żywicą, świerkowym igliwiem, ozonem. Tańce, hulanki, swawole, na ludową oczywiście modłę i nutę, przy instrumentach beskidzkich. Korowód od schroniska ku Domowi Nauczyciela, a wśród nas – Adzio w tanecznym rozpędzie, z dzwonkami jak wszyscy, intonujący to tę, to inną melodię tam wyuczoną albo znaną wcześniej. Śpiewamy i naśladujemy brzmienia fujarek i gajd, rytmy nadaje doraźnie skonstruowana perkusja, „wyskamy" po góralsku, podejmujemy odgłosy natury, ptasie, trzody na łąkach, czysta radość, a pochód nasz płynie i wije się ku górze; gdzieś tu tryskają zaczątki Olzy. Oto i godny finał naszej wyjazdowej sesji. Szukam w swych archiwaliach śladu magnetofonowego, ktoś to nagrywał? Odłóżmy ten ślad do następnego spotkania „u Dygacza" w bobreckiej jego sali.

Regulowała sesję ówczesną i niewątpliwie autoryzowała ją obecność, osoba, autorytet, osobowość Profesora, naturalnego w powszechnych odczuciach uczestników, tak ciała pedagogicznego, jak studenterii tam i zresztą na nizinach również, lidera i punktu oparcia nie tylko w opisanym przed chwilą zdarzeniu, a usłyszeliśmy istny, nieziemski koncert „odgórnej", bo z niebios dyktowanej, muzyki konkretnej. Dygacz zachował spokój, niby wzorzec muzycznej wskazówki wykonawczej *sostentuto tranquillo*. Wiedzieliśmy trochę, niewiele wtedy, o ciężkich przeżyciach Mistrza w czasie wojny i okupacji, o tym, że otarł się o śmierć, ale on sam zachowywał dyskrecję, raczej milczał, niż opowiadał o złym czasie. Zawsze wolał widzieć pomyślny horyzont dla innych i dla siebie, pragnął go, wierzył, urodzony optymista, człowiek po prostu – radosny. To się udzielało.

Zrywał nas ze spartańskich posłań sygnał trombity lub rogu pasterskiego. O świtaniu, acz rankiem nie za

wczesnym (zna ci on życie bohemy!), dął swe alikwoty i fanfary z *wyrchu, kaj pmiyszkiwoł*, Broda, zachęcając, abyśmy się u spodu, w „Zaolziance", wygrzebywali co rychlej z gnuśnych pieleszy. Donośne i rezonujące w trąbkach Eustachiusza dźwięki rodzimego *szofaru bawolego* zwoływały na wykład już o 8.30 i na dalsze przedpołudniowe konferencje. Po to przecież, ze skoroszytami i notatnikami pełnymi nadziei przyjechaliśmy w głąb Istebnej filijnym autokarem. Sesja szła podług grafiku ustalonego jeszcze na cieszyńskim Bobrku, maruderzy, markietanki i leniwcy byli łagodnie upomniani. Wykłady, dyskusje, uczone biesiady, jedna wielka lekcja, niejedno artystyczne lub poznawcze objawienie. Zdaje mi się, iż to wtedy zakiełkowała Kazikowi Urbasiowi idea stworzenia kapeli „Torka"… A i niejedna zawiązała się, podejrzewam, w te „kocie idy marcowe" więź miłosna.

Pożegnaliśmy się przy dźwiękach trombity Antoniego Kawuloka. Brat sławniejszego odeń Jana był trombicistą nadzwyczajnym, grał własną oryginalną i wyjątkowo skuteczną w intonacji i jakości dźwięku techniką… – no i podjechał autokar z dumnym napisem „UŚ Cieszyn", a echo owczarskiej trombity niosło się za nami aż do istebniańskiego tartaku, potem zaś kołatało w pamięci, u mnie do dziś…

I oto jesteśmy już z Adziem w dolinach. Duże zgrupowanie folklorystyczne studentów z różnych stron Polski, są: Profesor i redaktor Stanisław Jarecki, Cieszyn, a więc dydaktyka, ale też ważne sesje owocujące później publikacjami z serii „Kultura Muzyczna Ziemi Cieszyńskiej", no i Górny Śląsk.

Katowice, o których wyraził się w jednej z dedykacji: „Miasto mojego życia", uhonorowały Profesora tablicami pamiątkowymi na domu przy ulicy Wita Stwosza i na placu Grunwaldzkim, ponadto od czerwca 2012 uchwałą Rady Miasta nazwano Jego imieniem ulicę łączącą Aleję Górnośląską z Graniczną; my potwierdzamy dziś długoletnią obecność wielkiego pedagoga, dokumentalisty, naukowca – „Adzia" w naszym Piastowskim Grodzie.

Gościł tu już dawniej, nie tylko u wspomnianego Pawła Pustówki, ale też przy cieszyńskiej Wyższej Bramie, jeszcze przed powstaniem filii UŚ. Bywał u późniejszego rektora PWSM w Katowicach, doc. Jana Gawlasa. Przyjaźnili się w sposób twórczy i w stopniu decydującym o wielu wspólnych poczynaniach organizatorskich i merytorycznych reformujących katowicką Uczelnię w momencie kluczowym. Była to faza niełatwo wywalczonego przechodzenia ze statusu, który pozwalał finalizować studia zawodowym jedynie tytułem artysty muzyka, w szkołę wyższą o pewnym już walorze naukowym – magistra sztuki. Daleki za nami skok i ewolucja do dzisiejszej, uniwersyteckiej rangi studiów, o ileż szerzej określonych możliwości awansowych i skali poczynań artystyczno-naukowych!

Przyjaźń pomiędzy Janem Gawlasem, wkrótce pierwszym z demokratycznych wyborów pochodzącym rektorem PWSM, i Adolfem Dygaczem owocowała merytorycznie nade wszystko kompozytorsko-chóralnymi, opartymi na swojskim folklorze pieśniowym pracach Gawlasa, które Dygacz wielekroć konsultował. Był pomocny w doborze wątków, a do zbioru *Pieśni robotniczych* napisał wstęp, podobnie zresztą jak do wydanej przez katowicki Wojewódzki Ośrodek Kulturalno-Oświatowy *Harmonii funkcyjnej*, przeznaczonej zarówno dla muzyków profesjonalnych, jak i na użytek amatorskiego ruchu śpiewaczego. To z kompozytorami więź Adzia bodaj najpierwsza, w każdym razie na wysoką już miarę. Wyznaje to sam w pięknym wspomnieniu podarowanym mojej cieszyńskiej magistrantce, Violetcie Honkisz, do monografii Jana Gawlasa, gdzie tekst Dygacza stanowi ważny aneks, wydrukowany potem (1988) w „Górnośląskim Almanachu Muzycznym" w Katowicach przez oficynę „Śląsk", współredagowanym zresztą przeze mnie.

Później wyróżnić pragnę, szczególnie, gdy chodzi o ścisłość i wartość współdziałań zbieracza z twórcami, kontakty jego serdeczne z Witoldem Szalonkiem oraz inspirację ofiarowaną i niejako zadaną Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu. Pierwsza więź zaowocowała miniaturą na sopran i fortepian, druga – blisko godzinnym, przełomowym w biografii kompozytora i w sztuce polskiej monumentem Góreckiego. Nie wykluczałbym, że to właśnie wątek podarowany autorowi trzyczęściowego dzieła wokalno-symfonicznego przez Dygacza zaugmentował wydźwięk partytury, której ucieleśnienia koncertowe i nagraniowe przebiły się na światowe fora i na rynki fonograficzne najpierw w świecie anglosaskim, także po drugiej stronie Atlantyku. Potem jeszcze powszechniej. Wskazuję oczywiście słynną *III Symfonię Pieśni Żałosnych*.

Szalonek przyjaźnił się z Dygaczem od lat 50. ubiegłego wieku, czyli od początków ich znajomości w Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach. Gdy pojawiła się perspektywa otrzymania godności rektora tej uczelni (potwierdzona już nawet pismem ministra) po Janie Gawlasie, wiązał z Adolfem Dygaczem nadzieję na objęcie przez niego funkcji uczelnianych i bliską z nim współpracę. Chyba nie mylę się we wrażeniu styczności pomiędzy Adziowym zbieractwem i wczesnymi publikacjami, niejako „propagandą" folkloru w PWSM, a startem kompozytorskim Szalonka dokonującym się w wektorze neofolkloryzmu. Wkrótce owa rektorska bańka mydlana pękła z powodów reżimowych, natomiast fascynacja Witolda, odkrywcy dźwięków „kombinowanych", muzyką

ludową gwoli jej artystycznego, acz bez wydziwiania, przekomponowywania nie minęła aż do istebniańskiego *Dyptyku* chóralnego i jednego z ostatnich doczesnych śladów kompozytorskich, jakie zostały po Witoldzie, czyli pozycji 79. w *Katalogu tematycznym* Szalonkowych dzieł. Jest to *Kołysanka* na sopran i fortepian, niezwykła jak jej ludowe źródło zapisane i – co wynika z ustaleń Lilianny Moll – przekazane Szalonkowi już anno 1953, kiedy wchodził do europejskiej potem gry kompozytorskiej i szykował się do lotów wysokich. Umuzycznił Szalonek *Kołysankę* dopiero w styczniu roku 2001; dziewięć miesięcy później zmarł. Prawykonanie dopełniło się pod jego nieobecność 15 maja w auli Szkoły Muzycznej im. Mieczysława Karłowicza. Wystąpiła w ramach świeżo powołanego cyklu „Musica Silesiana Nova" Henryka Januszewska, akompaniował Wojciech Stysz. Siedziałem obok prof. Adolfa Dygacza i zaświadczam o wrażeniu niezwykłym, trochę już magicznym, podkreśliła zaś to odczucie bardzo piękna w powściągliwości interpretacja. I tak miniatura, celowo skromne forma i środki kompozytorsko-warsztatowe – wszystko to urosło. Podobna prostota znamionuje również dwie starsze o wiele piosnki Szalonka, połączone przy końcu życia ich autora, wespół z *Kołysanką*, w pieśniowy tryptyk.

Jak powiada Goethe: w samoograniczeniu poznajemy mistrza, a Szalonek, rozumiejący doskonale, zresztą także z autopsji rodzinnej, bliskiej „ludu", folklorystyczną „ascezę", poszukiwał artystycznej prostoty nie tylko w opusach ludowo-pochodnych. Oczywiście jest ona w folklorze, w prymkach i słowach, czymś zupełnie innym aniżeli muzyczne ubóstwo. Kompozytor wspaniale oddaje ten umiar stosowną partią fortepianu. Prosto i mistrzowsko. Rok był 1997. Tak samo Górecki w *III Symfonii*, acz w dużej orkiestrowej partyturze dźwigającej wątki sopranowe.

Na kserokopii *Kołysanki* wpisał autor Przyjacielowi folkloryście notę odręczną, spontanicznie sformułowane słowa: „Adolfowi Dygaczowi w dowód wielkiego uznania dla Jego [osiągnięć] na polu zbierania pieśniczek (i nie tylko) śląskich". Dalej wskazuje ta z rozmachem nakreślona dedykacja, obejmująca zresztą nie tylko ten utwór, ale cały ludowo-pieśniowy tryptyk, na „fundamentalne znaczenie [dokonań Zacnego Adresata wpisu] w pracy badawczej, u podstaw, u korzeni, bez których żaden autentyczny kompozytor istnieć nie może". Znamienna jest data owej dedykacji, a był to styczeń roku śmierci Szalonka, 2001. W tryptyku znalazły się ponadto melodie podjęte przezeń u początków twórczości, wtedy gdy spotykali się z Dygaczem w Katedrze Kompozycji: *Żadnemu się nie dziwuję* oraz *A w Pod moklach*, ze Śląska i z Lubuskiego. Te świetne i wierne folklorowi, który pobrzmiewa wielekroć także później i również w dziełach instrumentalnych, ujęcia przyjmował Dygacz z właściwym sobie entuzjazmem, stale dopingował młodszego przyjaciela. Kulminację stanowi w tryptyku niewątpliwie *Kołysanka* owinięta, że się tak wyrażę, wokół muzycznego *diabolusa*, trytonu, interwału nierzadkiego w oryginalnym polskim (i europejskim) folklorze, użytkowanego wielekroć przez twórców, pojawiającego się u autora *Little B-A-C-H Symphony* także w nurtach niefolklorystycznych, zarówno świeckim, jak i sakralnym. Tutaj, w *Kołysance*, wynika ów jakże nośny ekspresyjnie szczegół z samej natury genialnej prymki.

I – Górecki, na prośbę którego, wówczas stypendysty berlińskiej fundacji DAAD układającego *III Symfonię*, rodzaj ekspiacyjnego *Stabat Mater*, posłał Dygacz prymkę Góreckiemu do Berlina. Wizja matczynego bólu wyrażona w opolskiej śpiewce powstańczej (a przypomnę, że istnieje tu mocna korelacja: sam kompozytor stracił mamę we wczesnym dzieciństwie) musiała wywołać u Henryka Mikołaja wstrząs i dać zarazem rozpęd twórczy.

Tej eolskiej pieśni ze Śląska Opolskiego, z frygijską kadencją „zesmuconą", jak powiedziałby Kolberg, śpiewki absolutnie wyjątkowej urody, jej linii brzegowych dotykających wprost etosu Śmierci również ja poprzez *melos* i poezję natchnionego boleśnie ludowego barda pozwoliłem sobie dotknąć w 10-minutowej balladzie na głos żeński i fortepian. Zawłaszczyłem i ja, jak wielu starszych przede mną, ową melodię i poezję, wpisując w nią, jak potrafiłem, własną „eschatologiczną" melancholię, acz chyba – tak ufam – bez uczuciowej ekshibicji, przywdziawszy „szczerą maskę" (na ile to możliwe) kompozytora postmodernisty. Uczyniłem to już po Góreckim i metamuzycznie poprzez pryzmat Góreckiego z Chopinem w tle, przy czym u mnie została tradycja chopinowksa przywołana zupełnie inaczej, aniżeli na gruncie symfonicznym uczynił to znakomity twórca *Symfonii Pieśni Żałosnych*.

Wątkowi *Kajze mi sie podzioł…*, nawet we wspaniałej polskiej ludowości wyjątkowemu, oraz jego odzwierciedleniom artystycznym poświęciłem dwa czy trzy lata przed swym kompozytorskim doń podejściem większe studium, opublikowane przez Wszechnicę Górnośląską w tomiku XIV. Ujęcie to, dedykowane prof. Adolfowi Dygaczowi i w jego obecności odczytane publicznie w Muzeum Śląskim, podsumowuje wpływ owego niezwykłego utworu – bo to znacznie więcej niż tylko ludowa zwykła śpiewka – na wyobraźnię kompozytorów. Siłą rzeczy tekst wymagał będzie kiedyś aneksów obejmujących utwory skomponowane już w wieku XXI.

Tu niech mi będzie wolno zwrócić uwagę Państwa na awangardowy, bo nie byłbym skłonny zwać go ekspery-

mentalnym, film poetycki, zgoła impresjonistyczny, *Avunculus*, co znaczy „Wujek". Wizja ta powstała według scenariusza i w reżyserii wideotwórczyni z Krakowa – Alicji Żebrowskiej. Metafory odnoszą się do Dziewięciu poległych na „Wujku" 16 grudnia 1981 roku. Owego mrocznego, historycznego popołudnia siedmioipółletni wówczas Gabryś junior, Aleksander, jechał z nami (rodzicami) autobusem do stryjka leśnika w Ligocie – Bogdana Gieburowskiego. Był wczesny zmierzch i mrok, ocieraliśmy się w autobusie miejskim o rozgrzanych, rozdyskutowanych górników radych wielce, iż się nie poddali; zapamiętałem kwestię wypowiedzianą tuż obok mnie: „Ale była walka!". Pytaliśmy siebie: a my? Co czuliśmy, nie wiedząc jeszcze o tragedii? Po latach (2009) przyniósł i wyraził ducha tamtych dni *Avunculus*, niesamowita wizja artystki, a w tle końcowym puenta muzyczna: wtopiona w gęsty kontekst dźwiękowy prymka *Kajze mi się podzioł mój synocek miły*. Muzykę do filmu wyprodukowanego pod egidą Instytucji Kultury „Ars Cameralis" ułożył z użyciem przekształceń komputerowych 35-letni Aleksander Gabryś. Wykonawczynią przejmującej melodii jest… Janina Dygaczowa, tutaj w roli ludowej dawczyni owej prymki.

Odsyłam raz jeszcze do wspomnianego szkicu, w którym podkreślam, że zanotował wątek *lamentoso* o „synocku miłym" jedynie Dygacz, tylko on, raz jeden. Ocalił – perłę, *no comment*. Zaakcentuję: tylko Adzio miał owo szczęście, nikt inny pośród etnografów. Geniusz intuicji?!

W nadzwyczajnym poetyckim etosie filmowym Kazimierza Kutza *Sól ziemi czarnej* słyszymy ten wątek śpiewany *solo, in crudo, a cappella*. Chwała wielka Kutzowi i Kilarowi, autorowi ścieżki dźwiękowej do tego filmu, dzieła zaczynającego sławną trylogię śląską, że powstrzymał się od instrumentalnego czy chóralnego komentarza. Nieco inna jest oczywiście sytuacja estetyczna przyjęta dla *Avunculusa. Summarum*: otwiera się tu kolejny zakres badawczy do refleksji analitycznej, wykraczający poza muzykę i folklor, dotykający specyfiki dzieł multimedialnych i funkcjonowania w nich także Dygaczowskich inspiracji.

Rozmaicie do owej melodii podchodzono, bo i czysto harmonizacyjnie w dur-moll, jak u Franciszka Rylinga, i nowatorsko, wszak bez niweczenia modalnych podtekstów dźwiękowych śląskiego naszego ludowego śpiewania pod Krzyżem. Szkoda, że nie podszedł do tego krystalicznego źródła Jan Gawlas. Nie zdążył?…

Starał się Dygacz bywać omalże do swoich miesięcy przedostatnich na naszych koncertach, nie opuszczał prawykonań, spotykaliśmy go na Śląskich Trybunach Kompozytorów i na biennale Śląskie Dni Muzyki Współczesnej, w późniejszych latach najczęściej a to w ewangelickiej katedrze Zmartwychwstania Pańskiego, gdzie „Camerata Silesia" z Anną Szostak śmiało i po mistrzowsku ryzykowała awangardowe nowalie, a to w „Karłowiczu", kolebce „Trybun", którą to gościnną szkołę szczególnie sobie uhołubił. To tam otrzymał na koncercie w maju 2001 roku *Kołysankę* z pamiętnym wpisem Szalonka, ale już nie z rąk autora szykującego się w Berlinie do podróży ostatecznej, lecz pośrednio, od Karłowiczan. Całą zresztą sytuację z *Kołysanką* to Karłowiczanie zaaranżowali – i tak oto, z pośredniego impulsu miłośników zarazem folkloru i muzyki nowej, zrodziło się ważne opus. Jak powiadają, „Pan Bóg kule nosi". Moment zarysowuje się tu dobry, by dokończyć niezamkniętą poprzednio dedykację kompozytora dla etnografa: „[…] te trzy skromne opracowania – mając nadzieję, że nie są – pisał Szalonek – przyprawianiem papierowego nosa, z całego serca dedykuję". Powtórzmy z akcentem: „z całego serca". A „papierowy nos"? Taki do utarcia, gdyby się sposób zrozumienia ludowości nie spodobał zbieraczowi? Albo i kpina z tych muzyków, a bywał Szalonek bezlitosnym ironistą, którzy przyprawiają nos folklorowi, nos, zda się, coraz dłuższy *à la* Pinokio, w obecnym nurcie popfolkloryzmu. Wierząc w szczęście Pinokia, pomyślnie wróżę nadal folklorowi nietracącemu mimo przeformowań siły i autentyzmu, jak również jego ambitnym, wartościowym szansom i spełnieniom w przyszłych stylizacjach kompozytorskich.

Wobec niewyczerpanego wspomnieniowego tematu rzeki mogę się już tylko pokłonić Adziowi, który swe wprawdzie nie matuzalemowe, lecz przecież długie życie, naznaczone ilomaż to niebłahymi i trudnymi, a bywało, że nawet granicznie ciężkimi wydarzeniami, oddał i w niemałej mierze podarował nam, adeptom, swoim wychowankom naukowym, jak i podopiecznym artystom, ujmując z własnego czasu pracy twórczej! Za ów dar – wdzięczny pokłon. Za wszystkie sycące, i s t o t n e, jak powiedziałby Witkacy, rozmowy i przyjacielskie fluidy. Ważne i pouczające były z jego strony nawet dialogi pełne anegdot, lżejsze, w tonie scherzando, pouczające, miłe, przyjemne, satysfakcjonujące. Pisząc to, uzmysłowiłem sobie niedrobne wcale pominięcie; oto zwodnicza zazwyczaj pamięć dzwoni jednak w uchu sugestią, iż nie poświęciliśmy jeszcze kilku przynajmniej czy kilkunastu wersów poczynaniom Adzia wykładowcy uczelnianego, wieloletniego recenzenta cotygodniowego dawnej „Trybuny Robotniczej", pozostającego, co bardzo ważne, w nigdy nieprzerwanej przyjaźni z Maestro Karolem Stryją.

Wykładowca, zastępca profesora, doktor, docent, profesor – zawsze *perfect* przygotowany pisemnie, korzystający – zdaje mi się – z notatek własnych z czasów

studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim i poczynionych na studiach katowickich. Wykładał wszak ze swadą i swobodnie, od siebie, bez szkolnego dyktowania, chyba że zapisywaliśmy kwintesencje. Wiele dużych tekstów wykładowych zachowało się w Dygaczowskim archiwum. Pamiętajmy, iż czasy w muzykologii były wtedy zupełnie inne niż dziś, zideologizowane „pod" prof. Zofię Lissę, aczkolwiek już nie „Żdanowszczyznę". No i bardzo mało mieliśmy dydaktycznych, naukowych źródeł polskich do historii muzyki czy form muzycznych, a zresztą i do folkloru. Nie tak jak teraz, gdy istnieje bogactwo wyboru, tłumaczeń nie tylko z języka rosyjskiego, jak ongi. Polska wychodziła dopiero z zaścianka; świeży powiew i pierwszą erupcję nowych talentów nieskonturowanych przez socrealizm, nowalijek twórczych, gwałtowną transmisję dokonań awangardy z Zachodu przyniosły pierwsze Warszawskie Jesienie i Październik '56. Muzykologia także zyskiwała alternatywny sens i wydźwięk wobec zideologizowanego w sztuce socjo-marksizmu, a w praktycznie ukierunkowanej „teorii muzyki" pojawiły się takie tytuły, jak skrypt Jana Gawlasa *Główne kierunki współczesnej techniki kompozytorskiej*, rzut dydaktyczny sięgający aż do Antona Weberna. W świecie ściśle sowieckim, aby przedstawić nowe, odkrywcze zachodnie nurty muzyczne, trzeba było je skrytykować. Specyficzna owa gra z reżimem pozwalała, mimo przeszkód, zapoznać się kompozytorom tamtejszym – a o wiele luźniej było już wtedy w Polsce zawsze niesfornej – z prądami zachodnioeuropejskimi, wystarczyło tylko zmienić wektor na dodatni. Taką rolę odegrał Grigorij Szneerson i jego „kniga" *O muzikie żiwoj i miortwoj*, z wieloma awangardowymi przykładami nutowymi, a także publikacje dozwolone u nas, przemycane na Wschód i tam doraźnie tłumaczone, jak *Nowa muzyka* Bogusława Schaeffera. O wszystkim tym dyskutowaliśmy z Profesorem, trzymając – on również – stronę nowatorów; przemiany wydały się nieuchronne, aczkolwiek dokonały się (może trochę i przy naszym oddziaływaniu na studentów…) nieco później, niż wierzyliśmy wtedy, po owym pamiętnym i przełomowym na przekór późniejszym kompromisom Października. Pamiętam korektę, zaleconą mi przez promotora Adka i oczywiście po krótkim łagodnym sporze przyjętą. Dotyczyła ona zwrotu, który wpisałem w rozdział wstępny, ogólnohistoryczny, poprzedzający analizy wczesnych baletów Igora Strawińskiego w kraju naszym „do sich por" zakazanego. Wyrażenie „zdrowy ferment polityczny" odnoszące się do sytuacji wyznaczonej powrotem Gomułki, gdy kreśliłem obraz Polski muzycznej przygotowujący renesans „strawińskianów" i europeizacji naszej w muzyce po zapaści okupacyjnej i bezpośrednio powojennej, radził Promotor, słusznie, rzecz jasna, „zdjąć" z tekstu jako niejasny, niepewny, niebezpiecznie odchodzący od obiektywizmu, jakiego wymaga metodologia naukowa. (Konsultacja odbywała się w którejś z małych sal starego budynku dzisiejszej akademii katowickiej, na drugim piętrze albo w gabinecie użytkowanym przez rektora Gawlasa; stała tam kanapa, na której sypiał, przyjechawszy na kilka dni z Cieszyna i przed powrotem na swą Wyższą Bramę cieszyńską). Od tamtej „nauczki" stanowczo już staram się nie ulegać emocjom, kiedy zwłaszcza na piśmie zajmuję się muzykaliami, emocjom pozamuzycznym, a już zupełnie nie mieszać polityki do muzyki, co stanowi skądinąd pasję wielu kompozytorów politykujących nie tylko manifestami, lecz i w dziełach sztuki. Uważam, że je to osłabia.

Przejąłem też na pewno od prof. Adolfa Dygacza technikę formułowania tytułów i zakresów magisterskich oraz zarysu budowy tego rodzaju prac odpowiednio giętko i adekwatnie do tematyki z rozmaitych branż, bo są tu i monografie o kompozytorach i zespołach regionalnych, rozpoznania socjomuzyczne, edukacyjne, poświęcone muzykaliom szkolnym, o folklorze śląskim i szeroko rozumianym wychowaniu muzycznym… – to tylko ważniejsze działy. Podobną rozpiętość, acz na o ileż większą skalę, zaobserwujemy u Dygacza, wszakoż u niego z akcentem zasadniczym na wielorakie ujęcia folklorystyczne, za to bez prowadzonych przeze mnie tematów „prekompozytorskich", czyli prac adresowanych praktycznie do szkół, ergo: własnych nutowych opracowań komponowanych przez adeptów.

Erudycja Profesora zaznaczała się również w jego publicystyce, krytykach i recenzjach. Ciekawa i bardzo urozmaicona repertuarowo działalność prof. Karola Stryji, stojącego na czele Filharmonii Śląskiej, wymagała od Dygacza wszechstronnego rozeznania zarówno w twórczości klasyków XX wieku, dopiero co u nas powstałej, przez Stryję chętnie prawykonywanej, jak i w wielkich formach wokalno-orkiestrowych, symfonice, rzeczach klasyczno-romantycznych i zabytkach *all antico*. Rychło dyrygent i publicysta blisko się zaprzyjaźnili, co bez wątpienia silnie sprzyjało wzajemnemu doskonaleniu – także w kwestiach merytorycznych, a chyba wspomagało Dygaczową śmiałość w promotorowaniu na Wydziale Kompozycji i Teorii zakresom niefolklorystycznym. Będę niedyskretnym poliszynelem i ujawnię, że Adolf i obecna dziś na uroczystości Małżonka, wspaniała, acz cicha współwydawczyni niejednej z Adziowych publikacji, Janina z Lipińskich Dygaczowa, poznali się bliżej, gdy zaprosił Panią do wspólnego z Adziem stolika kawiarni „Chopin" w Katowicach, po próbie Filharmoników i Chóru Mieszanego „Ogniwo", w którym Janka śpiewała, prof. Karol Stryja kierujący tymi instancjami.

Ton „krytyk" i recenzji Dygacza nie bywał krytyczny, zresztą kompetencje Stryji i poziom Filharmonii Śląskiej były na owe czasy doprawdy wysokie. Jakieś ewentualne uwagi wymieniali panowie prywatnie, chodziło przede wszystkim o oswajanie i edukowanie możliwie szerokiej publiczności do muzyki wysokiej, bez uszczerbku dla osiągalnego wtedy maksimum artyzmu. Stryja odważnie sięgał też po świeże jeszcze i pachnące tuszem partytury przedstawicieli „szkoły śląskiej", ergo: poznawał je i Dygacz; otwarty na przyszły skok sztuki polskiej po latach „klaustrofobii", z entuzjazmem partnerował śląskim kaskaderom awangardy, a słuchaczom nawykłym raczej do – mówiąc skrótem myślowym – klasyków wiedeńskich, jak również o wiele bardziej do Chopina niż do Szymanowskiego – przybliżał dyskretnie a sugestywnie, dzięki swemu autorytetowi, muzykę w najszerszym diapazonie, także najnowszą, za co wielka mu *lauda*. Nie muszę chyba wspominać (lecz wspominam, taka to polska składnia…) o wzorze, jakim te pochwalne na ogół recenzje stały się dla mego pióra. Podobnie jak Adzio, wolałem przemilczeć czyjeś słabsze momenty koncertowe lub nawet o nich nie pisać, a to, co mogłoby być przydatne na przyszłość, opowiedzieć *tête-à-tête* wartemu tego artyście; doceniałem nieodpartą rolę zachęty w cudzym i takoż własnym rozwoju.

Osobowości na miarę pomnikową w moim życiu nie brakowało, aczkolwiek sposób ich bycia i życia, styl dialogowania z Drugim Człowiekiem dalekie były od „pomnikowości". Gawlas, Szabelski, Górecki, Szalonek, Regamey… Dygacz u początków – nie szukali i nie lokalizowali siebie na przyszłych pomnikach, chociaż martwi mnie, iż niektórzy inni po to głównie żyli. Skromność i gotowość, aby się sobą dzielić – oto „cały On".

Rad jestem ogromnie, iż miałem sposobność w roli szefa uniwersyteckich muzyków na Bobrku, około połowy lat 70., sprowadzić późniejszego profesora, dr. Adolfa Dygacza, do Cieszyna, aby w Instytucie Muzyczno-Plastycznym poprowadził przedmiot folklor i wzmocnił nasze seminaria magisterskie swą niebywale rozległą wiedzą ogólną. Muzyczną, naukową. Ufał raczej metodom tradycyjnym, stosowanym zwłaszcza w etnografii, lecz był otwarty również na eksperymenty zarówno w metodologii, jak i – podkreślę to raz jeszcze – w niebywale rozszczepionym doborze tematyki; natychmiast chwytał intencje nasze oddolne, doskonalił je, tolerancyjny, nigdy się z adepta niewyśmiewający, przyjazny i elastyczny. Ojcowski i jak starszy brat. Po prostu wciąż t w ó r c z y w myśleniu, które udzielało się później uczniom, niestereotypowo u nich lustrzane względem Mistrza.

Jeszcze słowo o „szerokości" zakresów, którym promotorował, często z wyróżnieniami dla podopiecznych magistrantów albo stopniami bardzo dobrymi. Z jednej strony prócz mego „baletowania" *à la* Strawiński mieszczą się wybitne rozprawy magisterskie traktujące o Debussym, kwartetach smyczkowych Szymanowskiego, o sztuce instrumentacji – pisał o niej Edward Bogusławski – Bolesława Woytowicza. (Sala nr 24 w PWSM, w komisji Szabelski, Woytowicz, Dygacz i adiunkci, seria wyróżnień na inaugurację Dygaczowego promotorstwa). Z drugiej strony, na biegunie przeciwległym sytuuje się inspirowane przez Dygacza folklorystyczne zbieractwo własne podopiecznych Adzia. Gwoli przykładu, jednego z wielu możliwych do przytoczenia z prahistorii katowickiej PWSM i to (zarówno na kierunku teoria, jak i wychowanie muzyczne), dodam, iż moja późniejsza Małżonka, Bożenka Gieburowska, dostawszy strzałkę badawczą od promotora Dygacza, zanotowała w bliskim sobie ze względów rodzinnych regionie jurajsko-częstochowskim, w upadających wsiach i przysiółkach tamtejszych, sążnisty zbiór melodii ludowych, ballad, śpiewek rozmaitego rodzaju, nawet i więziennych. Tamci ludzie już nie żyją, ślad nagraniowy, dokumentalny, analityczny zostaje. Bez pomysłu Adolfa Dygacza – ów „puch" ludowej tradycji zniknąłby na „amen". Oto i jedno więcej udane magisterium, a w perspektywie publikacja słowno-fonograficzna spod skrzydeł Profesora.

Także magisteria traktujące o muzyce XX wieku przyniosły nie tylko przecież autorom, ale i Znakomitemu, więcej: Kochanemu, Promotorowi – chlubę. Studenci wyższych, przedmagisterskich roczników lgnęli do niego! I po obronie także.

Skutki i wyniki Adziowych oddziaływań sięgają daleko. Opowiedziałem już o filmowym eksperymencie, poetyckiej tragedii dedykowanej zastrzelonym na „Wujku", pora wskazać na punkt wyjścia. Autor ścieżki muzycznej, Aleksander Gabryś, pojawia się już na zdjęciu i z dwiema prymkami w grubym tomie dokumentalno-analitycznym *Pieśni ludowe miasta Katowic*, który jest – być może – *opus vitae* Zbieracza i mistrzowskiego Interpretatora folkloru; zresztą tych „dzieł życia" bez trudu znaleźlibyśmy o wiele więcej! Syn nasz Aleksander występuje tu w roli informatora „ludowego". Polecam ósmą fotografię w kolorowym dodatku i melodię nr 373 *Poszoł chłop do lasa cepem ścinać dęby…*

Jak już wybrał się rzeczony człek do lasu z cepem, to „nadep żabie na ogon, wybiła mu zęby". Otóż „jak ci żaby policzą ząbki, to rychło umrzesz…". (Teraz wszak to już nie ma o czym mówić, po pierwsze: „nie ma armat", młodych ząbków…). Kiedyś, zwierzę się poza protokołem, rzeczywiście, gdy szedłem ścieżką między ogrodami z piłką futbolową na boisko, skoczyła mi ropuszka na ramię, a jednak jakimś cudem ocalałem

i żyję, może po to, by pisać tę serdeczną wspominkę? Chyba jednak zamknąłem wtedy w samą porę buzię.

Na sowim weselu wilk lisa spowiadał, […]

Oj cudne to!

żodnych grzechów lis nie mioł, pokuty nie zadał.
Chodziła świnia po pajęczym moście,
Była matką cieląt pięć, źreboków dwanaście.

No, no! Chyba nie całkiem chwytał Aleksander około dziesięcioletni frywolia owe i podteksty, gdy powtarzał dalej:

Wpod roz kopruch w komin, narobił moc huku,
niedźwiedź go się wystraszył i umarł ze strachu.

Przyznam się, iż *koprucha* ze swojej podcieszyńskiej gwary, nieco już stonowanej w mowie rodziców względem języka dziadków, nie znałem, a to po prostu komar = *kumor.* Skąd więc u synka takowe górnośląskie słowo? Chyba najzwyczajniej dlatego, że zamieszkaliśmy w katowickim Brwinowie (uparcie stosuję pierwsze imię dzielnicy, ongiś wsi nieubogiej, o ileż piękniejszej nazewniczo od zniemczenia „Brynów"), a pierwszą tamtejszą ojczyzną Ola-Bambola, jak zwał go za naszym przykładem również „Wujo Adzio", była piaskownica przy Dworskiej, akademią zaś platońską – podstawówka im. Gustawa Morcinka z Gajem Rozsądnych Wagariuszy tuż-tuż. Minęło dawno, lecz jednak zwłaszcza te wczesne lata zostają nie tylko w myślach, ale i w zakamarkach pamięci. To bardzo by się mieściło w ich zawołaniu chłopacko-młodzieńczym, które kończy pierwszą zwrotkę jeszcze innej prymki podanej przez Gabrysia juniora autorowi bodaj czy nie pionierskiej w etnologicznych penetracjach muzycznych antologii (w przewadze ze zbiorów własnych Dygacza!) folkloru miasta potężnego w ambicjach, przemysłowego, wyrosłego z opłotków tak niedawno jeszcze wiejskich.

Zacytuję ów zawadiacki wykrzyk buntowniczych podrostków z piątej może klasy:

Hola, chłopcy, hola żywo,
palcie fajki, pijcie piwo,
hola, chłopcy, hola ja,
róbcie wszyscy to co ja.

Tak brzmi refren-ostinato, szczególnie zabawny po wprowadzeniu grzecznym, chociaż niezupełnie, podobnie jak aura strof następnych:

Baran się ożenił, owca za mąż poszła,
Koza ogon wywinęła, świnia jajko zniosła.

Tu akurat gwary się zgadzają, nadrawska i nadolziańska, wszakoż myślę, skąd u Aleksandra wzięły się owe piosenki i gwarowość nieco od rodzicielskiej odrębna? Źródłem mogło być zarówno podwórko przydomowe, jak też szkolne, a kontekstem mocna z mej i Bożenki strony aprobata dla folkloru i atencja zarówno dla Pawła Pustówki, nauczyciela folklorysty, jednego z wielu podobnych w Cieszyńskiem po obu stronach Olzy, nad którego to gromadziciela ludowych cymeliów zbiorem rękopiśmiennym, zaczętym anno 1909, co i raz się pochylaliśmy z intencją wydawniczą, jak emanacje Adzia osobiste i atencja wielka nasza rodzinna dla Mistrza, którego wnuczka rówieśna Aleksandrowi także unieśmiertelniona została na kartach *Pieśni* katowickich Dygacza.

Tu rzecz nasza, Gabrysiów z Dworskiej, kędy nieraz bywał, z Adziem i spuścizną jego w naszych głowach, poczynaniach, sercach wcale się nie kończy.

W szkicu pozostaje moja *Kołysanka górnicza,* w radiu i w druku unikatowe nagrania „jurajskie" dokonane przez Bożenę Gieburowską, przeniesione już z nieaktualnego dziś magnetofonu na kompakty, mój *Tryptyk swawolny* podług wyobrażeń ludowych i zapisów Dygacza, a trampoliną dla naszej rodzicielskiej wyobraźni jest wyróżnione w Bourges we Francji ryzykancko-awangardowe, chociaż inspirujące i posługujące się z nagrań folklorem żywym, również z Józefa Brody, opus Aleksandra Gabrysia *Eco-Ethno-Polish-Mountains-Spheroid,* przeznaczone do realizacji komputerowej.

A skąd Adzio? Zdrobnienie miłe sercu, powiedziałbym: zdrobnionko, i serdeczne… Skądże ono?

W druku bodaj prapremierowo znajduję to „imionko" w *Katalogu dzieł Witolda Szalonka* ogłoszonym przez Śląskie Towarzystwo Muzyczne w roku 2002. Prywatnie stosowaliśmy je już w wieku XX, aczkolwiek Podobiński, szczególnie bliski przyjaciel kompozytor, mówił do Dygacza: Adek. Miękkość i empatia Adka z pewnością pasowały zdrobnieniu dalszemu – w kierunku Adzia. Ja na pewno używałem takiego zwrotu od początku lat 90., ale podejrzewam, że nawet wcześniej, możliwe, iż wymiennie z formami oficjalnymi. Nie damy tu rady wspomnieniom.

Resztę pamięci, która jest milczeniem, zabiorę z sobą tam, gdzie czeka na mnie i na Was Adzio, a także Jarecki, Gawlas, Szabelski, Górecki, wszyscy Adziowi przyjaciele. I wszyscy inni, wierzę.

„Żegnając przyjaciela nie płacz – powiada arabski poeta i filozof z przełomu dwóch dopiero co minionych wieków, Khalil Gibran – ponieważ jego nieobecność ukaże ci to, co najbardziej w nim kochasz". Powracając do utworów, których i on kiedyś słuchał, wchodząc do sali Jego imienia, pomyślmy o owym „co" – o Profesorze

i radości życia, jaką się z nami dzielił. Ale wystarczy już patosu, ważniejsza od śmierci – spuścizna, przyjazne wektory, emanacje Stamtąd. Wskazanie dla oby godnych spadkobierców. „Poszoł chłop do lasa…”.

* Tekst wspomnieniowy został napisany na sympozjum poświęcone pamięci prof. Adolfa Dygacza, które zorganizowano w ramach uroczystości związanych z 100. rocznicą jego urodzin obchodzonych w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie.

Ryszard Gabryś

“Adzio”. The friend of composers, the tireless inspirer

Summary

The text is a very personal reflection on the person of the great scientist, prof. Adolf Dygacz. The author presents a vivid reminiscence from the perspective of their long-term artistic and professional collaboration, and friendly relations with the Professor. The numerous examples of their joined artistic activities demonstrated in the text point out to a very close relationship and cordiality, and the author’s great respect for the talent of prof. Dygacz. A philosophical reflection on the fact of passing permeates the text.

Keywords: Adolf Dygacz, facts of life, academic achievements

Ryszard Gabryś

„Adzio“. Přítel hudebních skladatelů, neúnavný inspirátor

Shrnutí

Text je velmi osobní reflexí spojenou s osobou velkého učence – prof. Adolfa Dygacze. Autor provedl pronikavou retrospekci z pohledu mnohaleté umělecké i profesní spolupráce a přátelských kontaktů s profesorem Dygaczem. Mnohé příklady společných uměleckých počinů zmiňované v textu svědčí o velmi důvěrných vztazích, velké srdečnosti a úctě k velkému talentu profesora Dygacze. Součástí textu je také filozofická reflexe nad pomíjivostí.

Klíčová slova: Adolf Dygacz, fakta ze života, vědecké pracovní výsledky

Krystyna Turek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Przesądy pogrzebowe z zapisów Jana Brody

Jan Broda – nauczyciel, historyk regionu, folklorysta, paremiograf, bibliofil i publicysta – należał do grona wybitnych postaci życia naukowego i kulturalnego Śląska Cieszyńskiego. Urodził się 30 stycznia 1911 roku w Drogomyślu w rodzinie chłopsko-robotniczej. Po ukończeniu szkoły podstawowej uczęszczał do cieszyńskiego seminarium nauczycielskiego. Ukończył je jednak w Ostrzeszowie (w ówczesnym woj. poznańskim). W 1929 roku był współzałożycielem zespołu „Akord" w Skoczowie, którego celem było samokształcenie, utrzymywanie koleżeńskiej więzi, przede wszystkim zaś opieka nad zabytkami kultury materialnej i duchowej regionu. Członkami „Akordu" byli: Jan Sztwiertnia – kompozytor, twórca opery ludowej *Sałasznicy*, Jan Tacina – wybitny znawca, zbieracz i wydawca pieśni i tańców ludowych, Ludwik Brożek – historyk, bibliograf, kustosz Muzeum w Cieszynie, Ludwik Klimek – artysta malarz oraz Jan Sławiczek-Kowalik – bibliograf poloników w skali światowej.

Jan Broda po ukończeniu seminarium przez kilka lat pracował jako nauczyciel na terenie Wielkopolski. Już tam zajmował się zbieraniem pieśni, dokumentacją zwyczajów i obrzędów, co zaowocowało *Monografią wsi Strzyżew* (1937, pow. ostrowski), zachowaną w rękopisie. Na Śląsk powrócił w 1938 roku. Ożenił się w Gutach na Zaolziu i tam objął posadę nauczyciela. Wybuch II wojny światowej przerwał jego pasje folklorystyczne i zmusił go do podjęcia pracy w trzynieckiej hucie. Po zakończeniu działań wojennych Broda wrócił do zawodu nauczycielskiego. Pracował w Uniwersytecie Ludowym w Nierodzimiu, później w Pruchnej i Górkach Wielkich, gdzie spędził większą część swojego życia. W latach 1957–1969 był kierownikiem i wykładowcą w zorganizowanym przez siebie Uniwersytecie Powszechnym. Już jako emeryt przeniósł się z rodziną do Skoczowa.

Na szczególną uwagę zasługuje jego działalność folklorystyczna. Broda wspólnie z Janem Taciną brał udział w Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1950–1955. Prowadząc badania w terenie, udokumentował materiał źródłowy obejmujący 2500 pieśni ludowych z powiatów cieszyńskiego i bielskiego. Nawiązał też kontakt naukowy z Julianem Krzyżanowskim – wybitnym historykiem literatury i folkloru, znanym paremiologiem. Uczony zachęcił Jana Brodę do nowych penetracji badawczych, które zaowocowały rejestracją kilku tysięcy przysłów. Zapisy Brody zasiliły monumentalną edycję *Nowej księgi przysłów polskich*. Równolegle ze zbieractwem pieśni, tańców ludowych oraz przysłów, gromadził też prozę ludową, a więc opowiadania ludowe, legendy, bajki, baśnie, anegdoty, zagadki i powinszowania noworoczne.

Jan Broda przez całe życie wytrwale pomnażał zasoby własnej biblioteki. Zbierał starodruki i kalendarze oraz gromadził listy ludzi zasłużonych dla Śląska Cieszyńskiego. Wspólnie z Władysławem Chojnackim, członkiem PAN w Warszawie, penetrował teren, zbierał i przygotowywał materiały do *Bibliografii polskich druków ewangelickich Ziem Zachodnich i Północnych z lat 1530–1939*, zawierającej ponad 2700 opisów starodruków. Wciąż aktywny, przyczynił się do opracowania *Słownika gwarowego Śląska Cieszyńskiego* (1995), w którym wykorzystano zebrany przez niego materiał źródłowy. Bardzo wnikliwie zajmował się bogatą korespondencją Gustawa Morcinka. Przepisał na maszynie około 1500 listów pisanych do lub przez pisarza. O jego żmudnej pracy i zaangażowaniu w sprawy kultury duchowej regionu świadczy fakt, że zebrał on oraz przepisał także korespondencję innych osób, m.in. Walentego Krząszcza, Zofii Kossak, Pawła Hulki Laskowskiego, Jana Wantuły, Karola Badury, Jana Sławiczka, Elizy Orzeszkowej, Jana Łyska. Część listów została opublikowana w miejscowej prasie. Należy przypomnieć, że Broda zbierał oraz przepisywał na maszynie pamiętniki mieszkańców Śląska Cieszyńskiego. Gromadził pieśni ludowe, których zapisy znajdują się w Państwowym Instytucie Sztuki w Warszawie, natomiast ich odpisy pomieszczone w siedmiu tomach przekazane zostały do Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu. Przez wiele lat zajmował się porządkowaniem oraz katalogowaniem archiwalnych zbiorów biblioteki Tschammera przy Kościele ewangelicko-augsburskim w Cieszynie.

Ewenementem w obszernej kolekcji bibliofilskiej Brody są jego *Drobiazgi*, a więc trzydzieści tomów maszynopisów, zawierających materiały folklorystyczne, jak również zbiór jedenastu pamiętników chłopskich, tzw. zapiśników, aby wymienić najcenniejsze: Pawła Wocławika z drugiej połowy XVIII wieku, Jury Gajdzicy z Cisownicy (1777–1840), który książki oznaczał własnym exlibrisem, Jakuba Gallacza (1665–1725), Jana Michalika, Andrzeja Pustówki czy Jana Heczki. Wymienione pozycje uważał za najważniejsze w swojej bibliotece.

W archiwaliach Brody wartość źródłową i poznawczą ma sześciotomowe dzieło, nazwane *Silva rerum*, w którym zgromadził on informacje biograficzne ponad siedmiu tysięcy nauczycieli Śląska Cieszyńskiego. Opracował również tomy poświęcone pastorom i duchownym katolickim, biografie ludzi zajmujących się piśmiennic-

twem na ziemi cieszyńskiej, nekrologi i zestawy bibliografii poszczególnych miejscowości. Pozostawił także własny pamiętnik *Z fali na falę*.

W dorobku naukowym Brody ważne miejsce zajmują jego publikacje zwarte, jak również kilkaset (ponad 850) artykułów i szkiców ogłoszonych na łamach prasy regionalnej, ogólnokrajowej i zagranicznej, a także w licznych kalendarzach[1]. Wiele jednak zebranych i opracowanych przez niego materiałów, w tym tomik wierszy i wspomnienia, pozostaje dotąd w rękopisach lub maszynopisach. Jan Broda zmarł 6 stycznia 2007 roku w Skoczowie[2].

Przedstawiona w zarysie sylwetka badacza folkloru, jego droga życiowa, szerokie zainteresowania i pasje badawcze, a zwłaszcza odkrywcze prace z zakresu historii, piśmiennictwa, folkloru i kultury duchowej regionu, upoważniają do wysokiej oceny jego dorobku, do określenia rangi, wartości i znaczenia jego spuścizny w dziejach nauki i kultury Śląska Cieszyńskiego.

Podejmując temat rozważań nad przesądami pogrzebowymi, sięgnięto do obszernej kolekcji prac Brody, z której wybrano tekst zatytułowany *Przesądy ludowe*, ogłoszony na łamach „Kalendarza Beskidzkiego"[3]. Zawiera on przesądy weselne, urodzinowe i pogrzebowe. Lista przesądów pogrzebowych przedstawia się następująco[4]:

1. Jeśli po Nowym Roku jest we wsi wpierw pogrzeb niż wesele, to ludzie będą więcej mrzyli, niż się żenili.
2. Gdy starościna zapomni bukiet albo pierścionek młoduchy czy żenicha, to młodzi wnet się rozejdą albo jedno z nich umrze do roku.
3. Jeśli młoducha zgubi „sznuptychle" (chustkę do nosa) w dniu wesela, może się spodziewać rychłego pogrzebu.
4. Kto prędzej w noc poślubną uśnie, ten też prędzej umrze.
5. Nie dobrze jest jechać na ślub gdy dzwoni południe albo na pogrzeb.
6. Biały koń w zaprzęgu weselnym zwiastuje rychłą śmierć któregoś z nowożeńców (choć w Łomnej na Zaolziu był zwyczaj, że nowożeńcy jechali do ślubu białą parą koni).
7. Jak w czasie ślubu zgaśnie na ołtarzu świeca, to do roku umrze ten z nowożeńców po czyjej stronie zgasła świeca.
8. Jeśli w czasie wieczerzy wigilijnej ktoś przyjdzie z obcych, to ktoś z domowników umrze. Aby się dowiedzieć, kto to będzie, niech ten obcy patrzy przez okno do środka izby, a kogo nie może zobaczyć czy rozpoznać z domowników, ten nie doczeka przyszłej Wigilii.
9. W czasie wieczerzy wigilijnej bierze się 4 orzechy (ile pór roku) i rozłupuje; jądro czarne czy zeschnięte wróży ciężką chorobę czy nawet śmierć w danej porze roku (orzech pierwszy – to wiosna, drugi – lato i kolejno do zimy).
10. Gasi się też pojedyncze świeczki na stole wigilijnym czy nawet na choince. Gdy dym snuje się w kierunku drzwi, to gaszący w roku nadchodzącym odejdzie z domu (wesele, służba, podróż), gdy zaś w kierunku cmentarza – to tam może doprowadzić ostatnia droga.
11. Niektórzy przed spaniem formują w kształt prostokąta popiół w popielniku. Jeśli do rana się zapadnie, zostawiając po sobie znak krzyża lub stopy, to wróżba pogrzebu.
12. Wkładają też w noc z Wigilii na Boże Narodzenie „kancynoł" (śpiewnik kościelny) pod „zagłówek" (poduszkę); budząc się w nocy, otwierają go w dowolnym miejscu i zakładają zakładką, a rano sprawdzają. Na jaki rodzaj pieśni natrafią, taki będzie przyszły rok (radosny lub żałobny).
13. Jak kura trzy razy zaśpiewa, to na nieszczęście w domu lub śmierć, zazwyczaj swoją. Jak śpiewa rano – to zła wróżba dla młodego, jak wieczorem – dla starego.
14. Jak pies wyje, a ma wysunięty pysk przed siebie – wróży na złodzieja, jak w górę – to na ogień, a jak w dół – to na pogrzeb.
15. Kret, gdy ryje w stronę domu, to ktoś przybędzie w rodzinie, gdy od domu – ktoś ubędzie.
16. Śpiewanie sowy-kuwika na wprost okna wróży niechybną śmierć kogoś z członków rodziny.
17. Gdy wrona zaskrzeczy w Nowy Rok przed oknem – to niedługo będzie pogrzeb, gdy sroka – to wesele.
18. Gdy ma umrzeć gospodarz czy gospodyni, to przez nieuwagę nie zasieje lub nie zasadzi zagona czy grządki. Te zostawione wypustki wróżą na śmierć.
19. Kto krzywo przysięga, do roku umrze.
20. Sny, wróżące na chorobę, pogrzeb czyiś lub śmierć:
    biały lub czarny koń w pędzie,
    walące się drzewa od wiatru czy pioruna,
    kalna woda powodziowa,
    żółta glina czy brudna bielizna,
    wieniec z czerwonymi różami,
    wyrywany z bólem ząb (jeśli przedni – to pogrzeb w rodzinie, jak tylny – umrze ktoś z bliskich).
21. Najczęstszymi znakami zbliżającej się śmierci są: trzykrotne pukanie w okno lub drzwi, pukanie na stole, tragarzach, ścianie, tykanie zegarka w wiadrze z wodą, w garnku, szufladzie, dziwne trzaski koło domu, że ktoś w nocy biega koło okien, przejeżdża na koniu albo ktoś wymawia twoje imię. Często się zdarza, że obraz spadnie ze ściany, zwierciadło pęknie, krzesło się wywróci, światło nagle zgaśnie, zegar nakręcony stanie – to oznaki rychłego zgonu.

22. Aby umierającemu lżej się umierało, dają do ręki poświęconą świecę (u katolików) lub jakąś ślubną rzecz (u ewangelików), a pod głowę chustkę do nosa.
23. Jeśli umierający nie może skonać, to znak, że trapią go grzechy albo oczekuje kogoś, z kim chciałby się pojednać przed śmiercią.
24. Nie należy po umierającym zbyt płakać i lamentować, bo przerywa się jego skonanie.
25. Umierającemu rozpiąć koszulę, aby dusza miała wolną drogę.
26. Nieboszczykowi po obmyciu zimną wodą (i ogoleniu gdy mężczyzna) nacierają twarz spirytusem, by nie zsiniała.
27. Wodę po obmyciu zmarłego wylewają poza granicę domu i pola, aby nowa śmierć nie miała dostępu, a pole nie wyjałowiło się. Nie należy jej wylewać pod drzewa owocowe, bo nie będą rodzić.
28. Do mycia nieboszczyka używa się starszego naczynia, które również się potem wyrzuca lub rozbija na granicy pola. Grzebień, którym czeszą zmarłego należy zagrzebać gdzieś do kupy kamieni lub spalić, podobnie jak szmatę, którą się obmywało nieboszczyka.
29. Słomę, na której nieboszczyk leżał w łóżku, nie wrzucać do gnoja, bo nic się na nim w polu nie urodzi, ale ją spalić. Zostawić tylko mały wiecheć i włożyć pod strzechę, aby wiatr dachu nie targał i złodzieje nie nachodzili domu.
30. Usta zmarłemu podwiązują chustką, na powieki zaś kładą monety, aby się nie odmykały i po czasie zdejmują.

30a. Chustkę kładzie się pod kapustę, aby jej złodzieje nie kradli.

31. Po włożeniu nieboszczyka do trumny kładą go na krzesłach, nogami zwracając w stronę drzwi wyjściowych.
32. Ubranie zmarłych:
żonatych ubiera się w ślubne lub czarne (ciemne) ubranie i takież pończochy (skarpetki) i trzewiki, dziewczęta ubiera się w strój biały jak do komunii czy konfirmacji, panny ubrane są jak młoduchy do ślubu z mirtowym wianuszkiem na głowie, bukietem kwiatów w ręku i książką modlitewną.
33. Kolor trumny: dla dzieci srebrno malowana lub biała, dla młodych brązowa, dla starszych czarna.
34. Gdy ktoś spoza domowników ubiera nieboszczyka, otrzymuje jedno z jego ubrań.
35. Co kładą zmarłemu do trumny? Głównie pieniądz monetę pod głowę lub pod pachę:

    to mosz, jak pójdziesz na ofiare,
    to mosz, abyś sie mioł dobrze na tamtym świecie,
    to mosz, jak pójdziesz przez wielką wodę.

35a. Złotych rzeczy nie daje się zmarłemu do trumny, bo się w niej jaszczurki lęgną i złodzieje wkradają.

36. Gdy zmarły był nałogowym palaczem, dają mu fajkę do trumny.
37. W chwili śmierci zastawiają w domu wszystkie zegary wiszące i zasłaniają zwierciadła na znak żałoby.
38. Gdy umarł gazda, „chasa” (służba) nie pracuje w polu aż do dnia pogrzebu.
39. Piątek jest szczęśliwym, bo Chrystusowym, dniem śmierci. Niedobrze wróży śmierć na pustym, bezksiężycowym dniu, bo pozostałej rodzinie źle się będzie powodziło.
40. Nieboszczyka samego nie należy zostawiać w domu, bo po śmierci będzie przychodził straszyć.

40a. Kiedy zmarły w domu leży nie powinno się na polu nic robić, bo ziemia pięć lat nie będzie dawała plonów.

41. W dniu pogrzebu trumnę zamykają krewni lub sąsiedzi zmarłego. Jeśli umarł chłopak, to trumnę zamyka dziewczyna i na odwrót albo noszacze. Mąż żegna się ze zmarłą żoną przed zamknięciem trumny: Pamiętaj, aby my sie zebrali jak przyjdę!
42. Wynosząc trumnę, uderzają nią trzy razy o progi i mówią: Z Bogiem!
43. Stołki, na których stała trumna, przewracają. Świeczki gaszą i zachowują jako ochronę przed gradobiciem.
44. Aby bydło nie „teschniało” (tęskniło) po swym gospodarzu czy gospodyni, dają mu w chwili wyruszenia orszaku pogrzebowego z domu – siana.
45. W domu, skąd wyruszył pogrzeb, powinien ktoś pozostać na straży.
46. Jeśli orszak pogrzebowy rozrywa się po drodze, wróży to na niedługi nowy pogrzeb w rodzinie. Podobnie, gdy świeczka przy „marach” w kościele zgaśnie.

46a. Z pogrzebem powinno się iść wolno, bo dusza zmarłego po kolanach za trumną idzie.

47. Kto na cmentarzu nie odmówi modlitwy za zmarłym, tego zmarły wkrótce nauczy (będzie go straszył po śmierci).
48. Kiedy po skończonym pogrzebie i oddzwonieniu dzwon jeszcze raz się odezwie („blanknie”), wróży na rychły pogrzeb w sąsiedztwie; gdy odezwie się dzwon duży – umrze ktoś starszy, mały wróży na młodego.
49. Jeśli w dzień pogrzebu, a zwłaszcza w chwili spuszczania nieboszczyka do grobu, pada silny deszcz, to zmarły był pewnie pijakiem.
50. Jeśli zmarłemu nie spełniono danej obietnicy albo zdradzono go, po śmierci przychodzi straszyć.

51. Zdarzają się wypadki, że złodzieje okradają nieboszczyków. Zmarli bronią się czasem, chwytając złodzieja za rękę, że ten dostaje udaru serca i pada trupem przy otwartej trumnie w kościele czy na cmentarzu.
52. Powszechna jest wiara, że do nieba dostaną się tylko ci, co na ziemi cierpieli głód i ubóstwo. Tych jednak będzie tak mało, że zmieszczą się w cieniu podróżnika.

Opublikowane przez Jana Brodę przesądy pogrzebowe dokumentują bogactwo przesądów i wierzeń charakterystycznych dla tradycyjnej kultury ludowej. Te krótkie i zwięzłe konstrukcje słowne obrazują czas śmierci w kilku płaszczyznach. Jedne odnoszą się do uniwersalnych treści, pojęć i poglądów na temat śmierci, inne opisują czynności i zachowania ludzkie (dyrektywy zachowań) niezbędne w momencie nadejścia (wydarzenia) śmierci, gdy zgon dotyka konkretnego człowieka, członka rodziny i społeczności lokalnej, jeszcze inne dotyczą ludowych obrzędów dorocznych i rodzinnych.

Odrębną grupę tworzą przesądy związane z obrzędem weselnym (numery 2–7). Przestrogi skierowane są do starościny, młoduchy (panny młodej) i pary młodej. Ważny jest czas i okoliczność wyjazdu do ślubu (5), jak również obserwacja płonących świec na ołtarzu w kościele, gdyż zgaśnięcie świecy obwieszcza zgon jednego z nowożeńców (7). Na uwagę zasługuje obecność białego konia w zaprzęgu weselnym, który zwiastował bliską śmierć, oraz ciekawa informacja Brody wskazująca na zaobserwowaną odmianę obyczajową w jednej z miejscowości: „w Łomnej na Zaolziu był zwyczaj, że nowożeńcy jechali do ślubu białą parą koni" (6).

Kilka przykładów potwierdza funkcjonowanie przesądów pogrzebowych związanych ze świętami dorocznymi (8–12). Przykładowo, w tradycji ludowej dzień Wigilii Bożego Narodzenia był czasem wyjątkowym, obwarowanym licznymi nakazami i zakazami w czynnościach i zachowaniach ludzkich. Ważny był wieczór i wspólna wieczerza wigilijna, która sprzyjała różnym przepowiedniom, wierzeniom i wróżbom, dotyczącym przyszłości członków rodziny. Obserwacji wymagały takie sytuacje, jak: nadejście kogoś obcego w dniu Wigilii, kierunek dymu unoszącego się po zgaszeniu świec na stole wigilijnym lub choince czy też kolor jądra rozłupanych orzechów, który zapowiadał nadchodzącą śmierć w rodzinie. Jeden z zapisów mówi o sposobie uzyskania odpowiedzi na pytanie, jaki będzie nadchodzący rok: radosny czy żałobny (12). Za pomocą opisanych w nim zabiegów próbowano odczytać nieznane losy każdego człowieka.

Bardziej rozbudowane treści zawierają przesądy i wierzenia odzwierciedlające światopogląd ludowy, wiedzę i mądrość ludową, związane z fenomenem i filozofią śmierci. W tradycyjnym modelu kultury ludowej ważne znaczenie miały wszelkie nietypowe zjawiska, które interpretowano jako zapowiedź nadchodzącej śmierci. W bogatej księdze ludowych przekonań i wierzeń, przekazywanych z pokolenia na pokolenie, utrwaliły się określone formy znaków i sygnałów, które odpowiednio odczytywane mówiły o nieuchronności śmierci. Analizowane przykłady potwierdzają obecność zwiastunów śmierci, do których należały: śpiewająca trzykrotnie kura (13), pies wyjący w kierunku ziemi (14) oraz kret ryjący wokół domu (15). Złowieszcze informacje przynosiła też sowa pohukująca na wprost okna domu oraz skrzecząca w Nowy Rok wrona (16 i 17).

W ludowej symbolice zwiastunów śmierci odrębne miejsce zajmuje interpretacja snów. W publikacji Brody odnajdujemy wyjaśnienia snów wróżących chorobę, pogrzeb lub śmierć. Obrazują je: biały lub czarny koń w pędzie, powalone od wiatru lub pioruna drzewa, zabrudzona woda powodziowa, brudna bielizna, wieniec z czerwonymi różami czy też usuwany ząb (20).

Odrębną kategorię przesądów tworzą charakterystyczne znaki potwierdzające zbliżającą się śmierć w rodzinie. Całą listę trudnych do wyjaśnienia wydarzeń rejestruje jeden z przekazów (21), w którym mowa m.in. o spadającym obrazie ze ściany, pękniętym zwierciadle czy zatrzymanym niespodziewanie zegarze. Przedstawia on zjawiska, które należą do powszechnie uznanych w tradycji ludowej znaków wróżebnych zwiastujących śmierć.

Ważne sceny obejmujące akt umierania i zgonu, w tym rutynowych czynności związanych z przygotowaniem ciała zmarłego (toaleta zmarłego), wyboru (koloru) trumny i jej usytuowania w izbie, ubioru zmarłego odpowiednio dobranego do jego wieku i pozycji społecznej oraz wystroju pomieszczenia żałobnego, odzwierciedlają kolejne zapisy wierzeń i przesądów pogrzebowych (22–39). Wskazują one dowodnie, iż śmierć członka rodziny miała miejsce w jego domu, w otoczeniu bliskich, którzy czuwali i służyli mu pomocą w odejściu z tego świata (np. u katolików wkładanie do rąk umierającego poświęconej świecy, u ewangelików – jakiejś ślubnej rzeczy – 22). Kolejne ujęcia prezentują wzory i normy zachowań wobec zmarłego (40–46). Opisują dzień pogrzebu, moment wyprowadzenia trumny z domu rodzinnego, formowania orszaku żałobnego oraz jego wolnego tempa („bo dusza zmarłego po kolanach za trumną idzie" – 46a).

Przywołane przesądy pogrzebowe dotyczą również miejsca pochówku zmarłego. Na cmentarzu należało odmówić modlitwę w jego intencji, gdyż jej brak skutkował straszeniem przez zmarłego. Podobne konsekwencje mogło mieć niespełnienie obietnicy danej zmarłej osobie (50). Wróżebne znaczenie miał również odgłos bijących

ponownie dzwonów, tuż po zakończeniu ceremonii pogrzebowej (48).

Przedstawione i omówione zapisy krótkich formuł słownych, określanych mianem przesądów pogrzebowych, odzwierciedlają ludową wizję świata, ludowy światopogląd, ukazując bogactwo wierzeń, przekonań i przesądów funkcjonujących w tradycyjnym modelu kultury ludowej[5]. Teksty przesądów potwierdzają silną obecność śmierci w życiu indywidualnym i społecznym, wszak śmierć angażuje zawsze dwie strony: umierającego oraz ludzi pozostawionych w żałobie. Większość przekazów jest znana w całej Polsce[6], kilka z nich zachowało cechy i właściwości regionalne (wyrażenia gwarowe, różnice wyznaniowe, miejsce akcji wskazujące na ziemię cieszyńską).

Opracowanie Jana Brody jest cennym materiałem źródłowym i poznawczym. Zawiera nie tylko charakterystyczne ujęcia przesądów związanych ze śmiercią, lecz także ważne informacje dotyczące całego systemu postaw i poglądów, zachowań obyczajowych oraz stanu wiedzy o śmierci w tradycji ludowej.

1 Zob. *Sylwetki twórców i popularyzatorów kultury i sztuki województwa bielskiego. Informator bibliograficzny.* Red. Z. Bożek. Bielsko-Biała 1987, s. 14.

2 H. Raszyk: *Śp. Jan Broda. Wspomnienie*. „Wieści Skoczowa" 2007 (styczeń), s. 26.

3 J. Broda: *Przesądy ludowe*. „Kalendarz Beskidzki" 1985, s. 173–176; por. Idem: *Zwyczaje ludowe i pogrzebowe śląskiego ludu podgórskiego*. „Biuletyn Ludoznawczy" 1969, nr 2, s. 2–18.

4 Przesądy przytoczono w oryginalnej pisowni.

5 Por. K. Turek: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*. Katowice 1993.

6 Zob. F.M. Rosiński: *Śmierć w polskiej tradycji ludowej*. W: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1999, s. 207–221; ks. J. Perszon: *Na brzegu życia i śmierci. Zwyczaje, obrzędy oraz wierzenia pogrzebowe i zaduszkowe na Kaszubach*. Pelplin 1999; Z. Kupisiński: *Śmierć jako wydarzenie eschatyczne. Zwyczaje, obrzędy i wierzenia pogrzebowe oraz zaduszkowe mieszkańców regionu opoczyńskiego i radomskiego*. Lublin 2007.

Krystyna Turek

Funeral superstitions from the records of Jan Broda

Summary

The subject of the studies is funeral superstitions collected and published by Jan Broda. The article presents the profile of the researcher and the overview of source materials. Out of all the series of superstitions, a group functioning in rituals within a family (weddings) and the year (Christmas Eve) was selected. The author discusses a wide range of beliefs and human behaviour related to the time of death, dying and the preparation for the funeral and burial of the deceased. An analytical overview of the funeral superstitions reveals a wide range of beliefs and views on the phenomenon of death and moral behaviour, characteristic of traditional folk culture.

Keywords: death, funeral superstitions, customs, beliefs, traditional culture

Krystyna Turek

Pohřební pověry ze zápisů Jana Brody

Shrnutí

Tématem práce jsou pohřební pověry sebrané a publikované Janem Brodou. V článku je představen medailon vědce, dále je proveden přehled zdrojových materiálů. Z celého cyklu předsudků byla vyčleněna skupina zápisů fungujících v rodinných obřadech (svatba) a každoročních obřadech (svátek Božího narození). Byl probrán široký okruh víry a lidského chování spojeného s dobou úmrtí, umíráním a skonem, s přípravami k pohřbu a pochováním zemřelého. Analytický pohled na pohřební pověry odhalil širokou škálu přesvědčení a názorů o fenoménu smrti, dále obřadního chování charakteristického pro tradiční lidovou kulturu.

Klíčová slova: smrt, pohřební předsudky, zvyky, víra, tradiční kultura

Danuta Zoń-Ciuk
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wątki ludowe w kompozycjach Antoniego Poćwierza Stylistyka muzyki opartej na folklorze

Antoni Poćwierz był aktywnym animatorem amatorskiego ruchu muzycznego, folklorystą, pedagogiem i kompozytorem. Jego postać można zaliczyć do grona twórców reprezentujących muzykę regionu Śląska Cieszyńskiego, mimo iż miejsce urodzenia (urodził się 8 lipca 1909 w Morawsku, w województwie lwowskim) i początki pracy artystycznej (w 1927 roku objął posadę organisty i chórmistrza najpierw w Świerczynie, a w kolejnym roku w Krzywinie) łączą go z innymi częściami kraju. Weryfikacja ta okazuje się trafna, już bowiem jako uczeń i student, a potem pedagog związany był z tym regionem[1]. W 1932 roku osiadł w Skoczowie, będąc zatrudniony jako chórmistrz i organista w miejscowej parafii. Od tego momentu zaznacza się jego aktywna działalność na terenie Śląska Cieszyńskiego. Dla ruchu śpiewaczego w Cieszyńskiem i Teatru Polskiego w Bielsku-Białej przeznaczył zdecydowaną większość swoich utworów i opracowań. Ponadto w wielu jego kompozycjach dochodzą do głosu, obok żywieckich, właśnie cieszyńskie inspiracje ludowe, czego niewątpliwym dowodem są wydane drukiem w PWM w Krakowie zbiory pt. *Pieśni cieszyńskie i żywieckie*[2] oraz *Ciese jo sie ciese i inne pieśni żywieckie*[3]. Pośród opracowań muzyki ludowej Poćwierza pod względem formalnym wyróżnić możemy trzy kategorie: „Suita, parafraza i pieśni mniejszego formatu, które przybierają niekiedy charakter cykliczny, choćby poprzez sposób wydawania ich w większych zbiorach. Przykład stanowić mogą tu wspomniane wcześniej oba dziesięciopieśniowe zestawy ogłoszone w PWM. Natomiast charakter wiązanek nadał Poćwierz *Żywieckim przyśpiewkom* oraz *Suicie pieśni góralskich* spod Żywca – utworom przeznaczonym na chór męski, a także *Czterem pieśniom wiślańskim na chór mieszany i męski a cappella*"[4]. Powyższej klasyfikacji dokonała Anna Szostak na podstawie wywiadów z kompozytorem oraz rękopisów utworów otrzymanych bezpośrednio od niego.

Powstanie licznych opracowań melodii i pieśni ludowych dyktowane było zazwyczaj potrzebami repertuarowymi zespołów folklorystycznych, z którymi Poćwierz współpracował, a były to: Beskid z Bielska-Białej, Zespół Pieśni i Tańca Zabrze, Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej. W swoich wypowiedziach wspominał: „Najwięcej pieśni i tańców opracowałem w latach 1954–1957, kiedy byłem kierownikiem artystycznym Zespołu Pieśni i Tańca Włókniarzy *Beskid* w Bielsku-Białej. Dwa programy pełnospektaklowe posiadał ten zespół w swoim repertuarze, złożone z moich opracowań, do których tematy i materiały musiałem osobiście zbierać w okolicach Cieszyna, Wisły oraz wśród górali Żywiecczyzny"[5]. Celem Poćwierza nie była jednak akcja etnograficzna, materiałów tych bowiem nigdy nie ogłosił w formie nutowej, lecz jego zamysł kompozytorski w dążeniu do oryginalności twórczej. Sięgając po nowe, nieobciążone opracowaniami melodie, zyskał większą swobodę twórczą, a zarazem poszerzył repertuar o nowy wymiar artystyczny i dokumentalny. W opracowaniach folkloru nie przeciwstawiał się naturze muzyki ludowej, a wręcz dążył do wyeksponowania jej autentyczności środkami artystycznymi utrzymanymi w określonych granicach stylizacyjnych. Przystępność wykonawcza, prostota, a także łatwość w odbiorze jego opracowań to główne cechy warsztatu kompozytorskiego. Opracowania Poćwierza odznaczają się przejrzystą fakturą i niezbyt skomplikowaną harmonią opartą na zasadach funkcyjności. O zagadnieniach tych mówił sam kompozytor w wywiadzie radiowym: „Staram się o zachowanie charakteru piosenki, to znaczy, dbam o to, by przez harmonię, instrumentacje nie zniekształcić pierwotnego wyrazu ludowego. Uważam, że stylizacja utworu ma pewne granice, których nie należy przekraczać"[6]. Swego stanowiska nie zmienił także w późniejszym okresie twórczości, o czym świadczy inna wypowiedź radiowa: „Mnie autentyk ogranicza, gdyż staram się, aby przez artystyczne opracowanie pieśni ludowej nie umniejszać roli i zamierzeń pierwotnych twórcy, lecz prostymi środkami artystycznego wyrazu podkreślić i uwydatnić jej urok i piękno. To, co stworzył twórca ludowy, zachowuję więc, a oprócz tego rozwijam jego budowę formalną, czyli poszerzam ją"[7].

Sumując przytoczone wypowiedzi i porównując je ze znaną twórczością artysty, należy podkreślić, iż mimo charakteryzującego ją tradycjonalizmu opracowania jego są adekwatne do materiału ludowego i świadczą o bardzo dobrym zrozumieniu folkloru regionu, język dźwiękowy zaś jest silnie związany z tradycją dur-moll i potrzebami ruchu amatorskiego. Antoni Poćwierz stoi konsekwentnie na gruncie tradycji, z której wyrósł i do której nawiązuje nurt wyznaczony nazwiskami wcześ-

niejszych kompozytorów cieszyńskich – Jerzego Hadyny, Karola Hławiczki, Władysława Macury, Jana Gawlasa, Jana Sztwiertni i wielu młodszych. W zdecydowanej większości opracowań folklorystycznych kompozytor stosuje budowę zwrotkową, a harmonię i fakturę utrzymuje w pełnej prostocie odpowiadającej charakterowi źródeł ludowych (o stosowanych przez niego środkach jest mowa w dalszej części niniejszego artykułu, przy okazji analizy trzech pieśni z Cieszyńskiego). Beskidzki rodowód melodii jest zachowany również w większych cyklach – wiązankach, a formułę pieśni przekomponowanej wykorzystuje Poćwierz rzadko, zmiennie opracowując poszczególne strofy pieśni. Wprowadzając akompaniament fortepianu, z reguły stosuje wstęp instrumentalny. Tworząc, chętnie sygnował swe kompozycje dedykacjami, czego przykładem jest *Wiązanka pieśni wiślańskich na chór mieszany i męski* napisana na pięćdziesięciolecie pracy pedagogicznej znanego cieszyńsko-wiślańskiego muzyka Jerzego Drozdy. Również i ona świadczy o silnych związkach artysty z regionem i miejscowym środowiskiem muzycznym. Utwory chóralne przeznaczone są na wszystkie możliwe aparaty wykonawcze, a dodatkowym urozmaiceniem jest wprowadzanie partii solowych poszczególnych głosów. W harmonii, opierając się na akordach triady, stosuje czasem dominanty wtrącone, alteracje oraz łączenia mediantowe. W niektórych utworach odświeża obraz dźwiękowy za pomocą przejść do innych tonacji. Wszystkie stosowane przez niego środki mieszczą się w harmonii klasyczno-romantycznej. Walor urozmaicenia mają współbrzmienia związane z występowaniem dźwięków obcych. Częste stosowanie akordów bez tercji i równoległych przesunięć mających swoje źródło w efektach burdonowych rozwija Poćwierz we współbrzmieniach o charakterze kwintowym.

Rytmiczna strona utworów także nie odbiega od tradycyjnych rozwiązań, natomiast do bardziej urozmaiconych zaliczyć można instrumentalne wstępy, gdzie stosując triole czy przednutki, odnosi się kompozytor bezpośrednio do instrumentalnej muzyki ludowej. Chętnie też uwydatnia właściwe melodiom ludowym zmiany metrorytmiczne oraz posługuje się rytmiką komplementarną, wiążącą się na ogół z dialogiem wewnątrzchóralnym – najczęściej głosów męskich i żeńskich. Z dużym wyczuciem stosuje zmiany tempa łączące się z podtekstami tanecznymi, zgodnymi z naturą ludowych źródeł. W podobny sposób kształtuje stronę dynamiczną i artykulacyjną, dbając o wyraźne skontrastowanie utworów.

W swojej twórczości opartej na folklorze Antoni Poćwierz pozostał wierny jednemu rodzajowi języka muzycznego, bez oznak wprowadzania nowych środków technicznych awangardy XX-wiecznej kompozycji. Ta nie została podjęta przez kompozytora, nie była bowiem kompatybilna z wymogami muzyki użytkowej adresowanej w znacznym stopniu do ruchu amatorskiego.

Kompozycje inspirowane folklorem[8]

Twórczość chóralna a cappella:

- *Cześć Lutni* – utwór dedykowany Chórowi *Lutnia* ze Strumienia z okazji jubileuszu,
- *Cztery pieśni wiślańskie* na chór mieszany i męski – utwór poświęcony Jerzemu Drozdowi,
- *Jakech jechoł od Żywca* na chór mieszany,
- *Suita pieśni góralskich spod Żywca* na chór męski,
- *Świeci mi miesiączek* na chór mieszany,
- *Żywieckie przyśpiewki* na chór męski.

Twórczość chóralna z towarzyszeniem fortepianu:

- *Ciese jo się, ciese i inne pieśni żywieckie* na trzy głosy równe z fortepianem („Polska Pieśń Ludowa". Z. 46. Kraków: PWM, 1977),
- *Pieśni cieszyńskie i żywieckie* na chór mieszany z fortepianem („Polska Pieśń Ludowa". Z. 45. Kraków: PWM, 1975),
- *Pieśń o Ziemi Bielskiej*,
- *Pod Beskidami*,
- *Przebirałaś Magduś*,
- *Przez wode koniczki – parafraza pieśni ludowej*,
- *Weź mnie Michałku*,
- *W moim sałaszku*.

Pozostała twórczość:

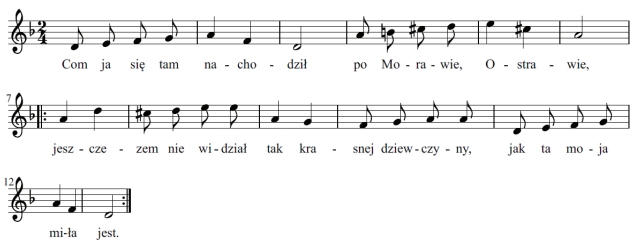
- *Beskidzki pejzaż* do słów K. Doktora – pieśń solowa z fortepianem,
- *Cieszynie, Cieszynie* do słów K. Doktora – pieśń solowa z fortepianem,
- *Pod Beskidami* do słów M. Konopnickiej – pieśń solowa z fortepianem,
- *Ej koło Cieszyna* – fantazja na orkiestrę dętą,
- *Fantazja na tematy pieśni ludowych z okolic Skoczowa* – na orkiestrę dętą,
- *W trytonowym grodzie* – śpiewogra regionalna do słów K. Doktora,
- *Dożynki cieszyńskie* – folklorystyczne widowisko obrzędowe (obrazki ludowe na czterogłosowy chór mieszany i orkiestrę),
- muzyka do sztuk teatralnych: *Karpaccy górale* Józefa Korzeniowskiego, *Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego (opracowanie), *Ondraszek* Gustawa Morcinka,
- tańce opracowane na kapelę ludową: *Liszka* (Ustroń), *Piłki* (Istebna), *Masarski* (Bielsko), *Ceglarz* (Kocierz)[9].

Charakterystyka wybranych utworów chóralnych w aspekcie trudności wykonawczych

***Com ja się tam nachodził*[10]**

Pierwowzór tej pieśni znajduje się w zbiorze Józefa Ligęzy i Stefana Mariana Stoińskiego *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*[11] w rozdziale zatytułowanym *Pieśni o zalotach i miłości.* Zanotowany przez Andrzeja Hławiczkę w 1903 roku pochodzi z okolic Cieszyna, Sibicy i Żukowa (przykład 1).

Przykład 1. Melodia ludowa *Com ja się tam nachodził*



Poznałem ją po chodzie	Jak przyjechał do domu,	Nie kupuj mi pierścionka,
Jako rybkę we wodzie;	Zakludził ją do kromu;	Bom ja niema panienka.
Czerwonego liczka	Powiedz mi, ma miła,	Podaruj mi reński
Czarnego oczyczka,	Moja roztomiła,	Na czepieczek żeński,
Po wejrzeniu piękna jest.	Co ja tobie kupić mam.	Bo mi go bedzie trzeba.

Linia melodyczna rozpoczyna i kończy się na tym samym dźwięku, tak więc według analizy materiałów ludowych struktura ta ma budowę kolistą[12]. Temat melodyczny o tym samym tytule znalazła Magda Szyndler w Bukowcu na Zaolziu, lecz różni się on od powyższego zmianą trybu z molowego na durowy[13].

Antoni Poćwierz w swoim opracowaniu chóralnym wykorzystał tekst ludowy (dwie z czterech zwrotek) w niezmienionej formie. W jego treści odnajdujemy monolog mężczyzny chwalącego zalety urody swojej wybranki serca. Z tego też powodu artysta powierzył główną melodię w zdecydowanej większości głosom męskim. Język dźwiękowy zastosowany tu przez kompozytora wynika bezpośrednio z tradycji systemu dur-moll i z funkcyjnej odmiany tonalności. Pieśń ma budowę dwuczęściową:

– część pierwsza – metrum $\frac{2}{4}$, tempo moderato – cytuje w całości wątek ludowy,
– część druga – w charakterystycznym dla walca metrum trójmiarowym oparta jest na materiale dźwiękowym pochodzącym w całości od kompozytora.

Na płynność i taneczność utworu wpłynąć tu może sposób dyrygowania, nie na *trzy*, ale na *raz*. Prym wiodą tenory, które łagodnym dźwiękiem w zdecydowanym forte mają za zadanie rozkołysać do tańca pozostałe głosy stanowiące początkowo w statycznych pionach harmoniczny akompaniament. Materiał kolejnych czterech taktów utrzymany w kontrastującej z poprzednią frazą dynamice piano pozostaje w relacji następnikowej w stosunku do materiału poprzedzającego, a wszystkie cztery głosy tworzą tu razem konstrukcję akordową opartą na głoskach *tra-la-la, cha-cha*.

Ciekawym elementem struktury chóralnej jest efekt śmiechu, który zespół może uzyskać, stosując artykulację portato na sylabie *cha- cha- cha*, ćwicząc tym samym mechanizm otwarcia aparatu głosowego. Zjawisko to ma wpływ na obniżenie krtani, pozycję nagłośni oraz uniesienie podniebienia miękkiego. Jest także odpowiedzialne za wyprowadzenie fali głosowej ukształtowanej w rezonatorach nasady na zewnątrz[14].

Schemat zróżnicowanej budowy utworu powtarza się w drugiej zwrotce, lecz przedzielony jest trzema taktami wstępu fortepianu.

Akompaniament stanowi harmoniczną podporę głosów wokalnych i często zawiera melodię śpiewaną, co może pomóc w utrzymaniu prawidłowej intonacji. Pomimo tego wsparcia w ostatnich czterech taktach części pierwszej (zob. przykład 2, takty 23–26) sopran może natrafić na trudności w uzyskaniu jednolicie brzmiącego, stopliwego dźwięku, przechodzącego interwałem oktawy z *f1* na *f2* w dynamice piano. Aby uzyskać prawidłowy efekt, można zaproponować odtwórcom ćwiczenie polegające na miękkim ataku dźwięku poprzez otwarcie ust tak jak do samogłoski *o* z równoczesnym intonowaniem samogłoski *e* na różnych wysokościach. Oprócz tego aby utrwalić interwał oktawy czystej, w materiale rozśpiewującym chórzystów można zastosować go w progresji.

W taktach 23–26 (przykład 2) głosy męskie wykonują melodyczną formułę zakończeniową w pulsacji ósemkowej, która może stanowić trudność wykonawczą. Aby rozwiązać ten problem, trzeba zastosować sugestywny ruch dzielony korygujący nierówności oraz ułatwiający stopniowe zwolnienie tempa.

Przykład 2. *Com ja się tam nachodził*, t. 23–26, oprac. A. Poćwierz – melodyczna formuła zakończeniowa prowadzona w interwale tercji w pulsacji ósemkowej w głosach męskich oraz oktawy w sopranie

Poćwierz w naturalny sposób kształtuje stronę dynamiczną i artykulacyjną stającą się środkiem ekspresji

przebiegu utworu. Cieniowania dynamiczne w obrębie frazy są w ścisłej łączności z tekstem, a zastosowane legata są czynnikiem kształtującym właściwości brzmieniowe utworu – jego kolorystykę, która w przypadku tego dzieła stanowi podstawę interpretacyjną i daje świadectwo muzykalności i wrażliwości odtwórców.

Gdzie Ty idziesz, dzieweczko[15]

Melodia ludowa *Gdzie Ty idziesz, dzieweczko* została zapisana przez Ferdynanda Pustówkę w 1932 roku, pochodzi z okolic Wisły-Malinki, a umieszczona jest w zbiorze Józefa Ligęzy i Stefana Mariana Stoińskiego *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*[16] w rozdziale zatytułowanym *Rozmowy miłosne* (przykład 3).

Przykład 3. Melodia ludowa *Gdzie Ty idziesz, dzieweczko*

Ale ona zawrzyła, syneczka nie puściła:
Idź, syneczku, do domu, bo masz jeszcze ku komu.
Bo masz matkę i ojca, nie wzięli cie do wojska,
Nie rób mi tu zarmutku, bo to przyjdzie do skutku.

Melodyka, rytmika, metrum trójmiarowe oraz pierwsza zwrotka melodii ludowej (zob. przykład 3) zostały w pełni zaadoptowane przez kompozytora w opracowaniu chóralnym. Zmienił on jedynie tonację z F-dur na G-dur oraz dołożył gwarowe dwie zwrotki zawierające fabułę podobną do tej źródłowej (niestety przez autorkę nieodnalezione). Zastosował się też do sugestii w oryginale i opracował pieśń w tempie vivo i charakterze żywego, skocznego oberka.

We wprowadzonej harmonice charakterystyczne jest użycie zapożyczenia modalnego w postaci dźwięków skali miksolidyjskiej (połączenie G-dur – F-dur) oraz wykorzystanie dźwięków przejściowych.

Struktura utworu opracowana przez Poćwierza mieści się w „obracanym wkoło obertasie”[17]. Części z cytatem melodii ludowej powtarzane są trzykrotnie i występują na zmianę z łącznikiem opartym na ośmiotaktowym temacie przechodzącym z sopranu do tenoru na słowach niewystępujących w przytoczonej pieśni ludowej. Możemy się tylko domyślać, że zostały one wymyślone przez kompozytora, tak jak druga i trzecia zwrotka opracowania.

W wielu miejscach w głosie basowym pojawiają się repetycje kwint czystych o charakterze ludowego burdonu (zob. przykład 4, takty 26–28). Problemem wykonawczym może stać się tu głównie intonacja i realizacja w szybkim tempie. Rozwiązać tę trudność można poprzez zastosowanie ćwiczeń w artykulacji legato z wyraźnym oparciem na mocnej części taktu, a następnie przez przejście do osadzonego portato we właściwym tempie. Precyzyjny, pulsacyjny gest dyrygencki ułatwi finalne wykonanie tych fragmentów.

Przykład 4. *Gdzie Ty idziesz, dzieweczko*, t. 26–28, oprac. A. Poćwierz – repetycje czystych kwint o charakterze ludowego burdonu w głosach męskich

Interpretację utworu należy podporządkować uwypukleniu głównej melodii pojawiającej się w różnych głosach, a wyrażającej radosną i żartobliwą treść pieśni. Szybkie tempo wymaga dużej koncentracji od odtwórców, lekkości i miękkiego atakowania dźwięku oraz odczucia prawidłowego oparcia oddechowego. Ponieważ w sugerowanym, szybkim wykonaniu może zaistnieć problem nierówności rytmicznej, chór musi ćwiczyć utwór wolno, zwracając uwagę na właściwą prozodię tekstu i akcent metryczny. Aby wyrównać samogłoski i poprawić dykcję, należy wprowadzić ćwiczenia utrwalające technikę portato, wykorzystując główny temat, np. na sylabach *bri-jo* czy *wi-je*. Pomoże to także w uświadomieniu chórzystom różnic wynikających z napięcia mięśni aparatu oddechowego wpływającego na prowadzenie frazy muzycznej.

Urozmaiceniem fakturalnym w utworze jest zmiana składu wykonawczego. Z chóru mieszanego wyodrębnia się dwugłos chóru męskiego, a potem żeńskiego. Ciekawym sposobem prowadzenia narracji jest zastosowanie jednogłosowego dialogu pomiędzy tenorem i sopranem polegającego na imitacyjnym powtórzeniu głównego motywu tematu pieśni (zob. przykład 5, takty 5–8).

Przykład 5. *Gdzie Ty idziesz, dzieweczko*, t. 5–8, oprac. A. Poćwierz – technika dialogowania imitacyjnego pomiędzy tenorem a sopranem

W akompaniamencie fortepianowym zaobserwować można naśladownictwo kapel ludowych i manier wykonawczych, co związane jest z posługiwaniem się efektami burdonowymi oraz przesunięciami na tle pustych kwint. Ciekawym elementem jest także użycie ornamentyki przez kompozytora w postaci mordentów w czterotaktowym instrumentalnym wstępie (zob. przykład 6, takty 1–4).

Przykład 6. *Gdzie Ty idziesz, dzieweczko*, t. 1–4, oprac. A. Poćwierz – zastosowanie mordentów w akompaniamencie fortepianowym

***Usnęła dzieweczka*[18]**

Prawdopodobny pierwowzór ludowy opracowania *Usnęła dzieweczka* odnaleziono w zbiorze Jana Taciny *Gronie, nasze gronie*, w rozdziale *Dziewczyna*[19]. Pochodzi on od Marii Byrtus z Istebnej, która zatytułowała pieśń *Zasnęła dzieweczka pod lelują* (przykład 7).

Przykład 7. Melodia ludowa *Zasnęła dzieweczka pod lelują*

Dyby jo wiedziała, że bedziesz mój,
dałaby jo tebie pierścionek swój,
pierścioneczek złoty
w Cieszinie uloty
Jasinku mój.

Dyby jo wiedziała, że bedziesz mój,
dałaby jo tebie wióneczek swój,
wióneczek zielóny
w Cieszinie robióny,
Jasinku mój.

Antoni Poćwierz zmienił tytuł na *Usnęła dzieweczka* i do swego utworu wykorzystał tylko dwie zwrotki, minimalnie zmieniając zalotny i utrzymany w gwarze tekst. Znacznych zmian dokonał jednak w warstwie melodycznej, rytmicznej i metrycznej. W notacji Taciny melodia rozpoczyna się od prymy toniki, zatem część A ogniskuje się wokół gamy a-moll harmonicznej, natomiast w części B centralnym dźwiękiem jest *d*. Charakterystyczny wydaje się też chromatyczny dźwięk *gis*, tworzący interwał sekundy zwiększonej z następującym po nim *f*, co stanowi analogię do części A (a-moll harmonicznej).

Opracowanie Poćwierza wykazuje wariantowanie melodyczne wynikające głównie z zastosowania innego metrum (rzadko spotykana w wersji ludowej polimetria – u Poćwierza $\frac{3}{2}$). Różnice dotyczą również przebiegu rytmicznego (w oryginale głównie równe wartości i synkopy, a w opracowaniu rytm punktowany).

Przebieg formy utworu w kontekście harmonicznym opiera się na naprzemiennych zmianach tonacji w relacji jednoimiennej (a-moll – A-dur).

Czterotaktową, liryczną melodię wstępu fortepianu kompozytor urozmaicił towarzyszeniem oboju (można zamienić go wyjątkowo brzmieniem fletu poprzecznego). Sposób opracowania akompaniamentu instrumentalnego odpowiada treści źródła folklorystycznego. Na kwintowej podstawie pojawiają się figuracyjne przebiegi melodyczne w górnym planie akompaniamentu fortepianu, natomiast w pozostałych fragmentach można spostrzec fakturę rozłożonych akordów w dolnym planie z towarzyszącą im melodią. Kolejny typ akompaniamentu stanowią zwarte piony akordowe w charakterystycznym schemacie rytmicznym półnuty z kropką, ćwierćnuty i półnuty.

Podobnie jak w utworze *Gdzie Ty idziesz, dzieweczko*, kompozytor różnicuje fakturę opracowania poprzez zmiany wykonawcze. Występują tu momenty wyselekcjonowania chóru męskiego i żeńskiego, co jest ściśle związane z interpretacją tekstu zawierającego dialog chłopca i dziewczyny. Zastosowanym przez artystę środkiem jest podanie wątku melodycznego na tle nut stałych. Aby uzyskać lepsze wybrzmienie pionów akordowych, należy zwrócić uwagę na podkreślenie divisi w basach.

Korespondencje pomiędzy głosami związane z zastosowaniem drobnej imitacji (zob. przykład 8, takty 12–13) ewidentnie nawiązują do góralskiego helokania[20] uwydatnionego poprzez efekt echa. We fragmentach tych należy zasugerować chórzystom zastosowanie jasnej barwy głosu (wykorzystanie rejestru głowowego)[21] oraz lekkości wykonania, a stosując taką interpretację, opowiedzieć o juhasach na hali komunikujących się za pomocą śpiewnych nawoływań.

Przykład 8. *Usnęła dzieweczka*, t. 12–13, oprac. A. Poćwierz – imitacja motywiczna pomiędzy głosami żeńskimi i tenorem oraz efekt *echa* uzyskany za pomocą środków dynamicznych

Głównym problemem wykonawczym w utworze może okazać się realizacja kantylenowej melodii, która naturalna dla głosu ludzkiego została wykorzystana do budowy narracji. Rytm punktowany i rzadko spotykane w kompozycjach metrum $\frac{3}{2}$ utrudnić mogą realizację zadania w artykulacji legato (zob. przykład 9, takty 5–8).

Faktura homofoniczna ułatwi zastosowanie ćwiczeń osobno dla głosów żeńskich i męskich, np. na sylabie *jo* w celu wypracowania ścisłego łączenia dźwięków a zarazem poprawnego frazowania. Podstawowy problem może pojawić się w partii sopranów i związany będzie z obniżaniem dźwięku przejściowego[22] *e*2 (przejście z rejestru piersiowego do głowowego), szczególnie w momentach repetycji pojawiających się w wielu miejscach utworu. Dyrygent zasugerować tu musi uruchomienie wyobraźni muzycznej w celu uświadomienia sobie w trakcie powtórzeń coraz wyższego dźwięku i zwrócić uwagę na właściwe oparcie oddechowe (praca mięśni oddechowych bez zbędnych napięć) i elastyczną sylwetkę ciała.

W ćwiczeniach rozśpiewujących należałoby zastosować melodię zaczerpniętą z opracowania pieśni, opierając ją na sylabach *mi-jo mi* i *mo-je mo.*

Aby przybliżyć pozycję głosu i poprawić precyzję rytmiczną, należy pracować na fragmentach utworu (zob. przykład 9, takty 5–8), wykorzystując sylaby *li* i *bri*, tym samym powodując miękkie osadzenie dźwięku i wyrównanie brzmienia samogłosek. Ważnym elementem może również okazać się zastosowanie wyraźnego gestu dyrygenckiego uwzględniającego pulsację i płynność potrzebną do właściwego rozplanowania dynamiki i wewnętrznych napięć frazy.

Przykład 9. *Usnęła dzieweczka*, t. 5–8, oprac. A. Poćwierz – polirytmia wertykalna – rytm punktowany w głosach żeńskich na tle równych półnut w głosach męskich w artykulacji legato

1 M. Czołgała-Bilińska: *Kompozytorzy Ziemi Cieszyńskiej.* Praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. R. Gabrysia. PWSM. Katowice 1974.
2 *10 pozycji na chór mieszany z fortepianem* w cyklu „Polska Pieśń Ludowa". Z. 45. Kraków 1975.
3 *10 pozycji na głosy równe z fortepianem* w cyklu „Polska Pieśń Ludowa". Z. 46. Kraków 1977.
4 A. Szostak: *Antoni Poćwierz – zarys monograficzny.* Praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. R. Gabrysia. UŚ. Cieszyn 1981.
5 Z audycji radiowej pt. *Spotkania z folklorem* nadanej w 1978 roku, którą przygotował i prowadził Stanisław Jarecki.
6 Z audycji radiowej z roku 1965, którą opracował i prowadził Jarecki, a spisała A. Szostak – z archiwum kompozytora.
7 Z audycji radiowej Jareckiego z roku 1978.
8 A. Szostak: *Antoni Poćwierz – zarys monograficzny…*, s. 72–75.
9 J. Gabryś-Cybulska: *Sylwetki muzyków cieszyńskich w świetle uwarunkowań społecznych*. W: *Kultura muzyczna Ziemi Cieszyńskiej*. Red. C. Grabowski. Katowice 1977, s. 25.
10 Utwór ten zamieszczony jest w zbiorze *Pieśni cieszyńskie i żywieckie na chór mieszany z fortepianem.* W: „Polska Pieśń Ludowa". Z. 45. Kraków 1975.
11 J. Ligęza, S.M. Stoiński: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska.* Kraków 1938, s. 214.
12 H. Windakiewiczowa: *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina. Studium muzykologiczne*. Kraków 1926.
13 M. Szyndler: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje.* Katowice 2011, s. 209.
14 Więcej na ten temat pisze J. Gałęska-Tritt: *Śpiewam solo i w zespole*. Poznań 2009, s. 39–41.
15 Utwór ten zamieszczony jest w zbiorze *Pieśni cieszyńskie i żywieckie na chór mieszany z fortepianem…*
16 J. Ligęza, S.M. Stoiński: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska...*, s. 294.
17 J. Habela: *Słowniczek muzyczny.* Kraków 1969, s. 128.
18 Utwór ten zamieszczony jest w zbiorze *Pieśni cieszyńskie i żywieckie na chór mieszany z fortepianem…*
19 J. Tacina: *Gronie nasze, gronie. Pieśni ludowe znad źródeł Olzy.* Katowice 1959, s. 111.
20 Helokanie – nawoływania juhasów na hali.
21 J.K. Lasocki: *Chór. Poradnik dla dyrygentów.* Kraków 1962, s. 106.
22 Ibidem, s. 106, 107.

Danuta Zoń-Ciuk

Folk motifs in the musical compositions by Antoni Poćwierz The stylistic of the music based on folklore

Summary

The purpose of the text is to present Antoni Poćwierz – an exquisite organist, teacher, folklorist, and above all composer, who died at the end of the last century. His long-standing associations with the district of Cieszyn influenced the trend in his work inspired by the folklore of this region. The author of the article characterizes the sound language of the artist and the means of artistic expression employed in some songs, and classifies compositions based on folk music. She focuses on three selected songs from Cieszyn region for mixed choir and piano accompaniment. In addition to the analysis of the harmony, melody, rhythm and lyrics, the article contains information on the interpretation of the songs and difficulties that may be encountered by the conductor while working on the performance, in which case the author draws on personal experience of her own.

Keywords: Antoni Poćwierz, inspiration from folklore, choral compositions, interpretation, folk character of the region of Cieszyn

Danuta Zoń-Ciuk

Lidové motivy ve skladbách Antoniho Poćwierze Stylistika hudby založené na folklóru

Shrnutí

Cílem textu je představení osobnosti Antoniho Poćwierze, který zemřel na konci minulého století, vynikajícího varhaníka, pedagoga, folkloristy a především hudebního skladatele. Jeho dlouholeté vztahy s těšínským krajem určily směřování tvorby inspirované folklórem tohoto regionu. Autorka charakterizuje zvukový jazyk tvůrce, prostředky uměleckého výrazu použité v dílech jí známých a také provádí klasifikaci skladeb založených na lidové hudbě. Soustředí se na tři vybrané písně z cieszyńského kraje určených pro smíšený sbor s klavírním doprovodem. Kromě harmonické, melodické, rytmické a textové analýzy obsahuje článek informace o jejich interpretaci a obtížnostech provedení, s nimiž se dirigent může setkat při ztvárnění díla, o čemž píše autorka, přičemž se opírá o vlastní zkušenosti.

Klíčová slova: Antoni Poćwierz, inspirace folklórem, sborová díla, interpretace, lidovost cieszyńského kraje

Marlena Winnicka
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Zainteresowania folklorystyczne Jana Michała Wieczorka

1. Wprowadzenie

W terminologii muzycznej i muzykologicznej przyjęła się definicja, która mówi, że folklor muzyczny to nauka o muzyce ludowej. Jerzy Bartmiński folklor przyrównuje do „składnika duchowej kultury ludowej, którego jądrem jest żywe słowo uwikłane w mniej lub bardziej zrytualizowane sytuacje i zachowania, w muzykę, taniec, składnika, którego funkcjonowanie oparte jest na społecznie uzgodnionej wiedzy o świecie i na systemie wspólnie wyznawanych wartości”[1]. Ponadto badacz łączy to pojęcie z takimi cechami, jak: „ustność, tradycyjność, przekaz, wspólnotowość i przetrwanie”[2]. Ponadto folklor jest także nośnikiem pewnych norm moralnych i wskazań zawartych w przypowieściach, przysłowiach, balladach. Definicję Bartmińskiego uzupełnia Roch Sulima, twierdząc, że folklor „w ujęciu opisowym, szerokim utożsamia się z tradycją społeczności pierwotnych, plemiennych lub całokształtem kultury ludowej (mity, rytuały, obrzędy, zwyczaje, taniec, muzyka, plastyka); w ujęciu wąskim ze sztuką słowa (bajki, podania, legendy, zamawiania, przysłowia, pieśni)”[3]. Z kolei Anna Czekanowska w swej pracy *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka* ukazując przedmiot badań współczesnej folklorystyki, stwierdza, że jest nim muzyka, a więc twórczość muzyczna ludności wiejskiej i nieprofesjonalnej ludności miejskiej[4]. „Podstawowym źródłem do poznania folkloru polskiego od strony materiału muzycznego i tekstowego są zbiory pieśni i tekstów ludowych, które zaczęły się pojawiać na terenie Polski z początkiem XIX wieku. Z tamtych lat też datują się nazwiska pierwszych zbieraczy-folklorystów”[5]. Innym źródłem poznania twórczości ludowej jest także piśmiennictwo ukazujące i opisujące obyczaje, obrzędy, gry, zabawy czy zwyczaje. „[…] wiek XIX przynosi ogromną falę zainteresowania ludem polskim, co przejawiło się w konkretnej pracy zbieraczej, w publikacjach folklorystycznych”[6]. Czołową postacią tego okresu był Oskar Kolberg. On stworzył podstawy i podwaliny pod polską folklorystykę muzyczną. Był pierwszym polskim etnografem muzycznym. Spisane przez niego melodie dały początek zbieractwu muzyki ludowej w Polsce. Kolberg do czasów współczesnych pozostaje najwybitniejszym i najbardziej pracowitym polskim etnografem. Samotnie objechał niemal 1000 wsi, zapisał ponad 25 000 melodii, tysiące przysłów, zagadek, bajek i opowiadań ludowych. Ponadto w swych zbiorach wymienił około 200 rozmaitych nazw tańców ludowych[7].

W roku 1882 Jan Kleczyński[8] – pianista, kompozytor, krytyk muzyczny i badacz muzyki Fryderyka Chopina – odbył podróż do Zakopanego. Zafascynowany górami i muzyką góralską w roku 1884 ponownie odbył podróż do Zakopanego. W tej podróży towarzyszyli mu Tytus Chałubiński i Ignacy Jan Paderewski. W tym samym roku Kleczyński wydał zbiór pt. *Zakopane i jego pieśni*. Jednak praca ta nie miała wartości naukowej, gdyż do zamieszczonych w niej melodii góralskich autor dodał opracowany przez Paderewskiego akompaniament fortepianowy. Z kolei w 1892 roku zbiór pt. *Pieśni ludu* wydał Zygmunt Gloger[9]. Także ta publikacja zawierała akompaniament fortepianowy, opracowany przez Zygmunta Noskowskiego. Gloger jednak nie podawał w swym zbiorze pochodzenia zawartych w nim pieśni oraz zmieniał ich melikę i tekst.

Folklor Kaszub dość późno wzbudził zainteresowanie wśród zbieraczy. W pośmiertnych materiałach Kolberga zachowała się teczka zawierająca m.in. melodie z Kaszub. Zebrano w niej „wyniki jego badań prowadzonych w 1875 roku na Pomorzu prawobrzeżnej Wisły i na północnych Kaszubach, a w tece tej właśnie pieśni i melodii było najwięcej”[10]. Pierwsza monografia Kaszub – w języku niemieckim – została wydana w roku 1911. Jej autorem był Izydor Gulgowski[11]. Polskie streszczenie monografii ukazało się dopiero w roku 1924. Coraz częściej melodie i pieśni kaszubskie publikowano w czasopiśmie „Gryf”. Oprócz Gulgowskiego materiały te dostarczali m.in.: Jan Patock, Antoni Miotk, Franciszek Sędzicki. Dość dobrze udokumentowany obraz kaszubskiego folkloru prezentuje zbiór Patocka *Kopa szętopórk*. Autor zawarł w nim melodie ze swej rodzinnej wsi Strzelno[12].

Dopiero w okresie międzywojennym nastąpił znaczący postęp w zakresie zbierania folkloru. W latach międzywojennych głównym ośrodkiem specjalizującym się w tej dziedzinie było utworzone przy Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego Regionalne Archiwum Fonograficzne[13]. Archiwum powstało w 1930 roku. Jego założycielem i kierownikiem był prof. Łucjan Kamieński[14]. Prowadził on wraz ze swymi współpracownikami badania folkloru, m.in. wielkopolskiego, śląskiego, kaszubskiego[15]. Kontynuatorami prac Kamieńskiego byli jego uczniowie: Jadwiga i Marian Sobiescy. Dzięki stałemu unowocześnieniu techniki zapisu dźwięku i obrazu proces zbierania folkloru stał się dla współczesnych zbieraczy o wiele łatwiejszy niż w czasach Kolberga.

2. Folklor w życiu Jana Michała Wieczorka

Wychowany na ziemi chełmińskiej Jan Michał Wieczorek także zafascynował się muzyką ludową, szczególnie kaszubską. O początkach tej fascynacji pisał: „Moje zainteresowania pieśnią ludową kaszubską sięgają czasów, kiedy rozpocząłem naukę wyższej harmonii i kontrapunktu u mistrza Feliksa Nowowiejskiego. Było to w roku 1923. Miał on już wtedy w poważnym stopniu zapoczątkowaną operę, której później nadał nazwę *Legenda Bałtyku*. Na każdej lekcji u niego przegrywał mi pieśni ludowe, które miał na warsztacie kompozytorskim prawie już gotowe do wydania drukiem. Były to pieśni ludowe z Warmii, [jemu] zawsze blisko jego serca leżące. Opracowywał to przeważnie na głos solowy z fortepianem i niektóre też na chóry amatorskie. Nowowiejski był w tym czasie niewątpliwie jedynym kompozytorem, który umiał po mistrzowsku opracowywać pieśni ludowe na chóry amatorskie – jak na owe czasy stojące na dość niskim poziomie wykonawczym, a zapotrzebowanie było duże. Bowiem chóry powstawały jak owe grzyby po deszczu – tę lukę poważnie wypełnił Feliks Nowowiejski”[16]. Lekcje u Nowowiejskiego nie dotyczyły tylko nauki kompozycji: omawiania formy utworu, jego warstwy harmonicznej, rozwijania pomysłów melodycznych czy instrumentacji, ale – jak wspomina Wieczorek – mistrz na lekcjach wiele czasu poświęcał folklorowi. Często powtarzał: „melodia ludowa to dusza narodu, jeżeli ona przestanie brzmieć, przestanie i naród żyć”[17]. Zaszczepiona przez Nowowiejskiego pasja trafiła w przypadku Wieczorka na podatny grunt. Jednak swe plany związane ze zbieraniem folkloru musiał odłożyć na czas ukończenia studiów muzycznych w Pradze. Po powrocie do Torunia wrócił do zarzuconego pomysłu i postanowił nawiązać kontakty z osobami mającymi związek z kulturą kaszubską, ten region i jego śpiewy najbardziej go bowiem interesowały. Pierwszą osobą doskonale znającą Kaszuby, do której zwrócił się Wieczorek, był ksiądz Heyka[18]. Przez miejscowych nazywany „heroldem kaszubszczyzny”, był prefektem Seminarium Nauczycielskiego w Kościerzynie i „autorem znanych poematów, których treścią były dzieje, obyczaje i życie Kaszub”[19]. On z kolei skierował Wieczorka do prezesa Zrzeszenia Regionalnego Kaszubów – dr. Aleksandra Majkowskiego[20] z Kartuz oraz do propagatora języka kaszubskiego – sędziego Jana Karnowskiego[21] z Chojnic. Wielce pomocny okazał się sędzia Karnowski. Jak pisał w swej broszurce Wieczorek: „Sędzia Karnowski, aczkolwiek nie był rasowym Kaszubem – bo jego strony rodzinne to Zabory, które niechętnie do Kaszub się przyznawały. Dzielił ich w dużej mierze język, a nawet obyczaje. Karnowski jednak uważał się za Kaszubę”[22]. To dzięki niemu Wieczorek nawiązał kontakty ze śpiewakami i muzykami ludowymi, którzy zgodzili się zaprezentować swój repertuar przed profesjonalnymi muzykami. Podczas jednego ze spotkań z Karnowskim Wieczorek otrzymał od poety zbiorek wierszy kaszubskich. Wiersze te zainspirowały go, pisał o nich: „po pierwszym przeczytaniu przylgnęły mi do serca. Były to utwory pisane gwarą kaszubską, gwarą zaborzaków[23], zrozumiałą, rytmiczną, doskonale nadającą się pod muzykę. Kilka wierszy opracowałem na głos solowy z fortepianem, które w niedługim też czasie wykonane zostały przed mikrofonem w toruńskiej rozgłośni. Wykonała je z dużą kulturą śpiewaczka toruńska Lucyna Borowska”[24].

Po przygotowaniu terenu do planowanych prac związanych ze zbieraniem folkloru kolejną rzeczą, jaką Wieczorek musiał załatwić, było zdobycie funduszy na ten cel oraz znalezienie osoby zajmującej się naukowo polskim folklorem. W związku z tym przyszły badacz folkloru złożył szereg wizyt w różnych instytucjach i odbył wiele rozmów z ważnymi osobistościami z kręgu ówczesnych władz Torunia. Wiele życzliwości okazał mu dyrektor Instytutu Bałtyckiego dr Jan Borowik[25] oraz wojewoda pomorski Stefan Kirtiklis[26]. Dzięki tym osobom udało się Wieczorkowi zgromadzić fundusze na rozpoczęcie wyprawy.

Skoro Wieczorek miał już zapewnienie sfinansowania wyprawy, należało znaleźć osobę zawodowo zajmującą się folklorem polskim. Najbardziej do tego rodzaju pracy nadawał się wspomniany już wcześniej profesor Kamieński. To do niego zwrócił się Wieczorek. Najpierw listownie, a następnie osobiście – w mieszkaniu profesora w Poznaniu – omówili szczegóły i cele planowanej wyprawy. „Profesor Kamieński wyraził zgodę, aby wziąć udział w takiej wyprawie. Posiadał wszelkie instrumenty, takie oczywiście, jakie jemu wówczas były dostępne, mianowicie gramofon do nasiewania i woskowe wałki. Ustaliliśmy miesiące wyjazdu – lipiec i połowę sierpnia 1935 roku, a więc na półtora miesiąca”[27]. Mimo iż większość spraw wydawała się już ostatecznie ustalona, trwała wymiana korespondencji pomiędzy oboma panami, w której poruszano jeszcze inne problemy, najczęściej finansowe (nie wszyscy sponsorzy wywiązywali się ze swych zobowiązań). W liście z 14 lipca 1933 roku prof. Kamieńskiego do Wieczorka czytamy:

Poznań dn. 14.VII.35.
Libelta 12

Szanowny Panie Kolego[28]

Pan Borowik odpisał mi na moje pytanie, że Zarząd IB [Instytut Bałtycki – M.W.] uchwalił dla mnie 500-(nie 800) zł. subwencji na zbieranie pieśni Kaszubskich, i to w ratach po 250 zł., i których 1 sza płatna z góry a druga z dołu. Otóż piszę dziś do Pana Kolegi, ażeby się poinformować, czy może te 300 zł. subwencji zostały

przyznane Panu – bo w takim razie byłoby dla nas obu razem z IB 800-, a plus 600- od Wojewody: 1400-, co stanowiłoby podstawę dostateczną, i natenczas dałbym panu B. odpowiedź pozytywną, z tem tylko, że cała subwencja musi być wypłacona z góry (inaczej nie ma sensu i nie wyruszam w teren). O ile natomiast Pan Kolega z IB nic nie dostaje i te 500 zł. stanowią cały zasiłek IB-go dla nas obu, to to za mało, i będę się domagał 800. Bardzo proszę o pilną odpowiedź! Łączę dużo uprzejmych wyrazów i koleżeński uścisk dłoni.

ŁKamieński

Z przytoczonego listu wynika, że sprawy finansowe zajmowały wiele miejsca w korespondencji między prof. Kamieńskim a Wieczorkiem. W archiwum rodziny kompozytora zachowała się także jedna strona rękopisu Wieczorka na temat jego działalności związanej ze zbieraniem folkloru i komponowaniem. Jest to kartka formatu A4 bez tytułu, z licznymi skreśleniami i poprawkami kompozytora. Z jej treści można wywnioskować, że napisana została na początku lat 50. Czytamy tam:

Po powrocie z Pragi Czeskiej podjąłem myśl, by kontynuować zbieranie pieśni z terenów zwłaszcza Kaszub. Po niemałych staraniach i zabiegach uzyskałem pomoc finansową z wówczas będącego w Toruniu „Instytutu Bałtyckiego" i ówczesnego wojewody Kirtyklisa możliwą pomoc finansową wystarczającą na pobyt 6-tygodniowy na tych terenach [tekst skreślony] po zapewnieniu [tekst skreślony] mi potrzebnych kwot wszedłem w kontakt z Ł. Kamieńskim profesorem Uniwersytetu poznańskiego, który również interesował się tym zagadnieniem, lecz obejmował on teren raczej Wielkopolski [tekst skreślony] po kilku rozmowach z nim na ten temat przyjął ofertę i ruszyliśmy w miesiącach lipcu i sierpniu 1935 na poszukiwania pieśni ludowych w regionach Kościerzyny – według niego [najbogatsze – skreślone] najpewniejsze i dotąd najmniej spenetrowane pod tym względem[29].

Prof. Kamieński miał już dość duże doświadczenie w zbieraniu i zapisywaniu twórczości ludowej. Pierwszą wyprawę odbył w towarzystwie swego asystenta z uniwersytetu – Marka Kwieka. Czuwał on nad stroną techniczną dokonywanych nagrań. Wyprawa ta odbyła się w 1932 roku i obejmowała południowe Kaszuby. W roku 1935, w drugiej wyprawie, „Kamieńskiemu towarzyszył również Jan Michał Wieczorek – zamieszkały w Toruniu kompozytor zainteresowany folklorem kaszubskim"[30]. Z tekstu Agnieszki Kostrzewy można wywnioskować, że w wyprawie tej uczestniczyło trzech badaczy: prof. Kamieński, Kwiek i Wieczorek. Jednak z przebadanych przeze mnie dokumentów oraz odręcznych notatek kompozytora wynika, że w wyprawie uczestniczyli tylko prof. Kamieński i Wieczorek.

Celem ich pracy było zbieranie, nagrywanie pieśni i muzyki ludowej we wsiach i miasteczkach Kaszub, czyli w środowisku, w którym ta muzyka powstawała, żyła i rozwijała się. Należy wziąć pod uwagę warunki, w jakich zbieraczom przyszło działać: trudny dostęp do środków transportu, wożenie, a właściwie noszenie ze sobą aparatury nagrywającej, ustalanie całej logistyki – trasy podróży i wyszukiwanie osób mających odpowiedni repertuar muzyczny – to dodatkowa trudność pracy zbieraczy. Wyboru osób, z którymi następnie się spotykano i dokonywano nagrań, czyli pracę tzw. szperacza, dokonał wcześniej Wieczorek. Obaj zbieracze przemierzali wsie powiatu kościerskiego i części powiatu chojnickiego. „Trochę samochodem, ale przeważnie piechotą, chodzili od wsi do wsi, od checzy do checzy, zabezpieczając wszystko, co dało się jeszcze odtworzyć z miejscowego folkloru. […] Głosy i muzykę łapało się na „edisonowskie" wałki, które profesor Kamieński zabezpieczał u siebie w laboratorium Uniwersytetu Poznańskiego"[31].

Pierwszą miejscowością, do której się udali, był Borsk, miejscowość leżąca blisko jeziora Wdzydze, odwiedzana przez Kamieńskiego podczas pierwszego pobytu na Kaszubach w 1932 roku. Tam zamieszkali w letniej rezydencji poznańskiego malarza Erwina Elstera. Była to ich pierwsza kwatera, z której wyruszali na swe sesje nagraniowe. Ale zanim wyruszyli na nagrania, w pierwszych dniach pobytu na Kaszubach postanowili pojechać do Wiela, aby – jak pisał Wieczorek – „uczynić pokłon temu, który chyba pierwszy odkrył wartość Kaszubów z ich bogatym folklorem. Można śmiało powiedzieć, że szeroki ogół dopiero od niego się dowiedział o istnieniu Kaszubów, jako odrębnego społeczeństwa, odznaczającego się tak językiem, jak też ich obyczajami i obrzędami"[32]. Osobą tą był Izydor Gulgowski, który wraz ze swą żoną stworzył w Wielu pierwszy skansen kaszubski.

Pierwsze kontakty z mieszkańcami Kaszub nie zapowiadały się optymistycznie, nie były bowiem zbyt owocne. Zarówno kobiety, jak i mężczyźni byli nastawieni do przybyszów z miasta dość nieufnie. „Były to wyprawy, z których wracaliśmy z minami dość zgorzkniałymi"[33]. Gulgowski pocieszał ich i twierdził: „trzeba umieć do tych ludzi podejść, umieć do nich przemawiać. Jesteście przecież dla nich ludźmi obcymi, mówiącymi do nich *z wysoka*, a oni wstydzą się po prostu mówić do was językiem, z którego, według ich mniemania, będziecie się śmiali. Ich język nie zbliży ich do was tak od razu, trochę *tabaci*, trochę gorzałki, trochę im podśpiewać coś w ich gwarze, a z pewnością zdobędziecie ich zaufanie"[34]. Rady Gulgowskiego okazały się skuteczne.

Argumenty w postaci tabaki i alkoholu zadziałały, a ludowi śpiewacy i muzycy stali się bardziej otwarci i ufni wobec „panów z miasta".

W czasie prowadzonych sesji nie obywało się bez czasami zabawnych, a czasami trudnych i nieprzewidywalnych wydarzeń. Przykładowo, podczas jednej z sesji w Przystani ludowy śpiewak i klarnecista Lorek zaśpiewał dwie pieśni religijne, z których druga – *Poprośmy Świętego Ducha* – została nagrana na wałki. Wydawało się, że dalsza część nagrań pójdzie dość łatwo. Aby zrobić przyjemność Lorkowi, prof. Kamieński odtworzył nagraną pieśń. Kiedy Lorek ją usłyszał, „przeżegnał się dwukrotnie, wykrzyknął przerażony: *O Jezusie, mój głos!* Mamy go – pomyśleliśmy sobie – lecz do dalszego śpiewania nie mogliśmy go już w żaden sposób przekonać. Lorek uparł się i nic więcej nie zaśpiewał"[35]. Z kolei znany w okolicy śpiewak i grajek Jan Gruchała z Węsior, siedemdziesięcioletni staruszek z wielką czupryną i sumiastym wąsem, nie reagował na żadne prośby. „Uparł się – jak przysłowiowy osioł – udawał, że nic nie rozumie, że nie ma w domu skrzypiec, odwrócił się do nas plecami, stawiając jak gdyby kropkę kończącą dalszą rozmowę z nami"[36]. Bardzo obszernie i dokładnie opisał Wieczorek spotkanie obu zbieraczy z mieszkańcem wsi Jabłuszka – Borzyszkowskim. „Był to nie lada oryginał i kawalarz w wieku przynajmniej 70 lat. Otóż ten Borzyszkowski serdecznie nas przyjął, mlekiem wprost od krowy nas poczęstował, »tabaczi« nas częstował, ale nie zażywaliśmy. Po każdej jego »mówce« zachęcał nas »zażeć tabaczi«[37], bo to na zdrowie wychodzi. Profesor Kamieński tłumaczy po cośmy przyszli, ja rozpakowuję fonograf i nakładam wałek. Pan Borzyszkowski słucha uważnie, kiwa głową, przygląda się mojej czynności, aż tu nagle przerywa naszą rozmowę pytaniem: *i jak to panowie z tą Abisynią, czy to naprawdę już wojna? Ten Mussolini, a co panowie o tym nygusie?* Nasza rozmowa przechodzi z jednej tematyki wojennej w drugą, a nam zależało, żeby pan Borzyszkowski coś zaśpiewał. Prof. Kamieński pyta się o frantówki[38], których ponoć zna dużo. Borzyszkowski uparł się, że nie będzie śpiewał, bo nigdy nie śpiewał. Dawniej to on grał na skrzypcach i śpiewał, i dużo znał frantówek. Dziś już nie gra i nie zna żadnych frantówek. Może syn, gdyby był, to może by coś zaśpiewał, lecz go nie ma"[39]. Wydawało się, że dzień przyjazdu do Jabłuszek okaże się dniem straconym. Jednak obaj zbieracze nie rezygnowali z namawiania Borzyszkowskiego do zaprezentowania swego repertuaru, choć byli już „u kresu sił i wydawało się, że nic się nie uda"[40]. Mimo to starali się różnymi sposobami namówić go do zaśpiewania choć jednej piosenki. Skoro Borzyszkowski starał się wyprowadzić ich w pole, oni także postanowili użyć podstępu. Oddajmy znów głos Wieczorkowi, który tak kontynuował swą opowieść: „Zainstalowaliśmy fonograf i puszczamy w ruch wałek, na którym pieśń naśpiewał jeden z jego dobrych »druhów«. Słucha uważnie, uśmiecha się drwiąco, łobuzersko i nagle krzyknął: *toć ja wam to lepiej zaśpiewam!* I tu jak z worka zaczęły się sypać i frantówki, i przyśpiewki z podskokami jak u młodzieńca żwawego. Wtedy nabrał tyle wigoru i sił do śpiewania, że nie zdążyliśmy zmieniać wałki [*sic!*]"[41].

Natomiast inny wykonawca, Lipski z Borska, zachował się wprost przeciwnie. Zaśpiewał ponad 30 pieśni, wprowadzając w zakłopotanie badaczy, bo nie zabrali oni z sobą odpowiedniej ilości wałków. Z kolei babcia Milanowska z Przytarni „ledwie że już szeptem mogła, naśpiewała nam około 100 pieśni i to po kilkadziesiąt zwrotek każda"[42]. Trzeba było użyć bardzo różnych metod, aby uzyskać cenny materiał od kaszubskich artystów. Praca zbieraczy polegała więc na tym, aby nie zrażać się chwilowymi niepowodzeniami, lecz cierpliwie szukać sposobów na otwarcie się odwiedzanych muzyków przed nieznajomymi. Często nie była to przekora czy upór, a skrępowanie i nieśmiałość, które blokowały ich do występowania przed obcymi dla nich ludźmi.

Wiele wskazówek i praktycznych rad zbieraczom udzielił dr Majkowski z Kartuz. To on podpowiadał im, w jakich wsiach mieszkają ludowi artyści, radził, jak z nimi rozmawiać, aby nabrali śmiałości przed przybyszami z miasta, aby pokonali tremę. „Pomnę tu jeszcze nazwiska z okolic Kościerzyny, gdzie rada i gościnność przychodzili nam naprzeciw tacy, jak np. Modrzejewscy, Sychtowie w Parchowie, Jakubowscy w Gostomiu, a w Sierakowicach ks. kanonik Łowiński, który, podobnie jak ks. Heyka, znał okolicznych śpiewaków, którzy nie szczędzili nam czasu, odrywając się nawet od prac polowych, by zaśpiewać do gramofonu"[43]. Wielką pomoc okazywał również zbieraczom wspomniany ksiądz Heyka w Kościerzynie. „Przy pomocy ks. Heyki mieliśmy wysoce ułatwioną pracę. Znał on przecież każdą osobę nie tylko w mieście, ale także w okolicy, którzy [*sic!*] znali pieśni ludowe autentycznie kaszubskie. Bazę nocną mieliśmy w miejscowym hotelu »Kaszubskim«. Ks. Heyka tak zapalił się do naszej pracy, że chodził z nami od śpiewaka do śpiewaka. Przypominał im tytuły pieśni naprowadzał sam na melodie, co ułatwiało nam zdobywanie coraz to nowych pieśni"[44]. Podczas zbierania kaszubskiego folkloru muzycznego Kamieński z Wieczorkiem odwiedzili m.in. takie miejscowości, jak: Borzestowo, Bytów, Czarnowo, Gowidlino, Gostomie, Kalisz, Leśno, Parchowo, Skórzewo, Sulęczyno, Szance, Wdzydze, Węsiory, Wiele i Zalesie.

Na temat technicznych problemów związanych ze zbieraniem pieśni ludowych pisali ucznio-

wie prof. Kamieńskiego – małżeństwo Sobieskich: „Wykonawca ludowy czuje się bowiem u siebie w chacie znacznie swobodniej niż w pracowni, obcym dla siebie środowisku, a tym samym materiał muzyczny poddaje pod względem wykonawczym w sposób o wiele swobodniejszy, nie pozbawiony pierwiastka emocjonalnego, wyrażającego się w swoistej artykulacji muzycznej. Jest to więc materiał cenniejszy niż ten sam nagrany w pracowni, w warunkach dla wykonawcy niekorzystnych”[45].

W czasach, kiedy Kamieński z Wieczorkiem rozpoczynali swe prace, zbieranie muzyki ludowej było czymś nowym. Zbieraczom chodziło o nagranie dużej liczby pieśni i melodii ludowych, przetranskrybowanie ich w studiu radiowym i wydanie drukiem. Metodologię pracy obu zbieraczy opisał Ludwik Bielawski: „Dobrą ilustracją takiej metody był jedyny zresztą tom transkrypcji, jaki Kamieński zdołał opublikować, dotyczący Kaszub południowych (1936). Tom ten wyróżnia się przede wszystkim szczegółowością metody transkrypcji muzycznej, przewyższającą chyba wszystko, co wówczas w świecie w tej dziedzinie zrobiono. Do skrajności doprowadzono tu zasadę maksymalnie wiernego oddania w zapisie przebiegu nagrania, jego akustycznych wręcz właściwości, a nie intencji wykonawcy lub normatywnych cech utworu. Nie mniej charakterystyczny dla Kamieńskiego jest brak podjęcia jakiejkolwiek próby klasyfikacji muzycznej”[46]. W roku 1936 Kamieński zdołał wydać materiały zebrane w pierwszej wyprawie z 1932 roku.

Pokonując wiele kilometrów, wiele przeszkód i problemów, Kamieński z Wieczorkiem nagrali sporo materiału folklorystycznego. Efektem ich prac było zapisanie na wałki woskowe około 300 pieśni, tańców, legend, frantówek. Niestety, z tak dużym wysiłkiem gromadzonych materiałów nie udało się skatalogować i wydać drukiem. Jak pisze Kostrzewa: „W 1939 roku, po zajęciu Poznania przez Niemców, fonogramy zaginęły – prawdopodobnie zbiór 4020 nagrań poznańskiej muzykologii został wywieziony przez okupantów. Do dziś go nie odnaleziono, pomijając zachowane nieliczne kopie wałków z 1930 roku (23 sztuki). W 1999 roku odkryto je w berlińskim Berlin Phonogramm-Archive”[47]. Nie zachowały się także zgromadzone fonogramy w Centralnym Archiwum Fonograficznym w Warszawie. Jego zbiory spłonęły podczas powstania warszawskiego w 1944 roku. W ten sposób cały międzywojenny dorobek fonograficzny, cały wysiłek zbieraczy – w tym i Wieczorka – poszedł na marne.

Wieczorek, mimo zakończenia zbierania materiałów na terenach powiatu kościerskiego, dalej podtrzymywał kontakty z księdzem Heyką. Z ich korespondencji dowiadujemy się, że Wieczorek zwracał się do księdza w różnych sprawach, m.in. w kwestii tłumaczenia tekstów kaszubskich. W zachowanym w Archiwum UMK w Toruniu liście z 2 marca 1939 roku ksiądz Heyka pisał do Wieczorka: „List pański z dnia 24 lutego bardzo mnie ucieszył: nareszcie usłyszę pieśń – te połabską, jedyną, która się w oryginale zachowała. Trudności były, ale tłumaczenie jest prawie że dosłowne. Również zachowałem rytmikę tekstu i pewne stare gramatyczne formy. Jako honorarium proszę mi przesłać jeden egzemplarz z melodią. O nadaniu przez Radio proszę mię uwiadomić. Załączam wyrazy poważania, L. Heyka”[48].

Po wojnie nowe władze postanowiły powrócić do dokumentowania i odbudowy tego, co zostało zniszczone w jej trakcie. Także Wieczorek kontynuował swe zainteresowania folklorystyczne. Jego druga wyprawa na Kaszuby w poszukiwaniu pieśni ludowych odbyła się w lecie 1948 roku, przy finansowym wsparciu Związku Kompozytorów Polskich. Terenem działań były okolice Wejherowa i Kościerzyny. Natomiast na początku lat 50. minionego wieku zorganizowano grupę badaczy, która miała za zadanie dokumentować i nagrywać folklor muzyczny. Działo się to w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Sprzęt nagraniowy dostarczało Polskie Radio, a pracowników merytorycznych kompletował wychowanek prof. Kamieńskiego – Sobieski. Wśród nich znaleźli się przedwojenni znajomi i współpracownicy Kamieńskiego: Jan Trepczyk, Korneliusz Treder oraz Wieczorek, a także nowi folkloryści: Paweł Szefka i Jan Rompski[49]. Ta grupa folklorystów pracowała na Kaszubach od 27 sierpnia do 12 września 1950 roku.

Znawca kultury kaszubskiej, zwyczajów, obyczajów i języka kaszubskiego prof. Józef Borzyszkowski pisał: „Jednym z czynników decydujących o oryginalności tematyki kaszubsko-pomorskiej jest również ich nadmorskie środowisko oraz rozwój kaszubszczyzny i społeczności kaszubskiej, poddanej różnorakim wpływom zewnętrznym uczestniczącej zarazem w ogólnonarodowym procesie przemian świadomościowych i cywilizacyjnych. Warto stąd rozpoznać specyfikę lokalnej społeczności kaszubskiej i grup sąsiednich oraz ukazać ich miejsce w Polsce, także w kulturze i świadomości ogółu Polaków”[50]. Oryginalność i odrębność regionu kaszubskiego, jego bogactwo kulturowe zafascynowało Wieczorka do tego stopnia, że postanowił poznać jego kulturę u źródeł. Stąd też jego dążenie do zorganizowania ekipy zbierającej i dokumentującej wszelkie przejawy folkloru kaszubskiego, do poznania muzyki tej części Polski. Duże zaangażowanie kompozytora w zbieranie folkloru muzycznego Kaszub, Kociewia świadczy o wielkim sentymencie, jakim darzył on muzykę ludową. Bliskie były mu w tym względzie poglądy prof. Kamieńskiego i jego chęć

zaprzeczenia stwierdzeniu: *Pomerania non cantat*, czyli „Pomorze nie śpiewa". Obaj starali się udowodnić, że jest to pogląd nieprawdziwy, że region ten jest bogaty w pieśni, tańce, obrzędy ludowe, a jego mieszkańcy są rozśpiewani, muzykalni i gościnni. Bogactwo Pomorza przenosił do swej twórczości Wieczorek. Świadczy o tym jego twórczość kompozytorska, w której bardzo często wykorzystywał motywy i cytaty ludowe – zarówno w drobnych utworach wokalnych, chóralnych, jak i symfonicznych i scenicznych.

Utrzymujące się od romantyzmu zainteresowanie folklorem spowodowało, że stał się on znaczącą częścią polskiej kultury. Bardzo trafnie oddają to słowa Piotra Wierzbickiego: „Jesteśmy zaczadzeni folklorem. Wynieśliśmy ludowość na piedestał niekwestionowany i nietykalny. Ileż już było odbrązowień, ale na ludowość nie podnosił świętokradczej ręki jeszcze nikt"[51].

3. Folklor w twórczości kompozytorskiej Jana Michała Wieczorka

Folklor odgrywał ważną rolę w twórczości i działalności zawodowej Wieczorka, o czym powiedziano już wcześniej. Szczególnym zainteresowaniem kompozytora cieszył się region kaszubski i jego tradycje muzyczne. Wielki znawca Kaszub i współpracownik Wieczorka w czasie podróży po tym regionie – prof. Kamieński – w następujący sposób scharakteryzował pieśni i tańce Pomorza: „Nuta pomorska nie posiada tej bujnej urody, nie wolty-żuje z tą lekkością i giętkością tanecznicy jak jej siostry z Mazowsza albo Kujaw. Krok jej jest ciężki i twardy jak ten lud nadmorski i jego życie"[52]. A dalej stwierdził: „Pomorzanin nie należy do ludzi łatwo przystępnych. [...] W twardej szkole lud ten nauczył się kochać swoją pieśń a w pieśni swoje sioło, swoją ziemię i całą polską ojczyznę głębiej może, ciężej i świadomiej niż inne, mniej przez wroga doświadczone dzielnice"[53]. Muzykę regionu pomorskiego dostrzegł też Wieczorek. W zbiorach archiwalnych znajdujemy wiele śladów jego pracy etnograficznej – m.in. jedenaście zeszytów zapisanych ręcznie, w których badacz zanotował pieśni śpiewane przez ludowych artystów z różnych miejscowości kaszubskich[54].

Opracowanie oryginalnych melodii ludowych znajdujemy w szeregu kompozycji Wieczorka. Utworem najsilniej akcentującym muzykę kaszubską jest *Suita ludowa „Kaszubi tańczą i śpiewają"* na chór i orkiestrę ludową z 1938 roku. Cytaty, które włączył do kompozycji, pochodzą bezpośrednio z folkloru. Dzielą one makroformę tej jednoczęściowej kompozycji na osiem krótkich fragmentów, z których każdy prezentuje inną pieśń kaszubską. Pierwsza pieśń pojawia się już w początkowych taktach kompozycji. Jest to pierwsza zwrotka melodii *Vjém, vjém...*, którą Wieczorek zaczerpnął ze zbioru Jana Trepczyka[55]. Kompozytor zachował tu oryginalną tonację G-dur, jednak chóralny dwugłos tworzy inne harmoniczne interwały w porównaniu z oryginalnym dwugłosowym zapisem Trepczyka. Po tej pieśni następuje ośmiotaktowa, instrumentalna wersja pieśni *Wod błotka do błotka*, a po niej – wersja z tekstem, czyli jedna zwrotka i refren. Jest to pierwsza zwrotka pochodząca ze zbioru Trepczyka w oryginalnej tonacji D-dur. Wieczorek nie cytował dosłownie wersji oryginalnej, lecz dokonał zmian meliki drugiego głosu chóralnego, co poskutkowało także zmianą treści harmonicznej. Dodatkowo dla tej części kompozytor dopisał oznaczenie: *tempo walczyka*. Następna część *Suity kaszubskiej* to koses w tempie *allegretto.* Wykorzystał w niej jedną zwrotkę z refrenem w wersji instrumentalnej, a następnie jedną zwrotkę z refrenem pieśni *Te z Dargolewa*. Tekst również pochodzi ze zbioru Trepczyka, natomiast partię chóru ograniczył Wieczorek do jednogłosu. Kolejna część to szeper *Owieczki chodzą*, w której wykorzystał spolszczony tekst ze zbioru Trepczyka, np. zamiast „wovjeczji chodzą, zvónki brząkają" mamy tekst: „owieczki chodzą, dzwonki brząkają". Kolejna część to nazwana przez kompozytora *Polka kaszubka* oznaczona agogicznie: *tempo rubato.* W rzeczywistości jest to pieśń *Nasza nenka*, która znajduje się w dwóch zbiorach: w *Pieśniach z Kaszub* Władysława Kirsteina i Leona Roppla – zatytułowana jest *Naszô nenka* i pochodzi z Chłapowa[56], oraz w pierwszym zeszycie *Tańców kaszubskich* Pawła Szefki – nosi tytuł *Nasza nenka.* „*Nasza nenka* – to jedna z zabaw tanecznych, która dawno już straciła swój obyczajowy charakter i przekształciła się w ładny taniec. [...] Była ongiś zabawą obyczajową – weselną, śpiewaną zazwyczaj przed oczepinami, a ściśle przed północą"[57]. Pod względem muzycznym odpowiednik pieśni kaszubskiej w kompozycji Wieczorka jest bliższy wersji z Chłapowa[58]. Pieśń zaczyna się od refrenu, po którym następuje zwrotka. Do partii chóru kompozytor dodał drugi głos. Następna pieśń w *Suicie kaszubskiej* to fragment pieśni *Gałganka.* Różnią się one meliką, a nawet zakończeniem harmonicznym, gdyż pierwsza ma zakończenie dominantowe, druga toniczne. Tekst w obu jest identyczny. Właśnie fragment tej wersji zaczerpnął Wieczorek do swojego owczarza, któremu dopisał określenie agogiczne: *tempo walca*. Przedostatni fragment *Suity kaszubskiej* to pieśń *Szedł chłep*, która znajduje się w zbiorze Trepczyka[59].

Ulubioną i chętnie opracowywaną przez kompozytora melodią był owczarz, czyli zabawa z okazji powitania wiosny, w czasie której pasterze wypędzali stado na pastwiska. Przedtem owce kąpano w rzece lub jeziorze, a potem strzyżono je na łące. Owczarz to jedna z kilku zabaw tanecznych towarzyszących tym obrzędom.

Wplatano w nią śpiew, choreografię i fragmenty inscenizacyjne z udziałem solistów[60]. Odmianą owczarza jest owczarek – pasterski taniec obyczajowy znany na Kociewiu i Kaszubach, inscenizowany i wzbogacany o sceny z życia pasterzy, takie jak potrząsanie ryńczykami (kijami, na które nakładano metalowe obręcze), które wydawały przeróżne dźwięki[61].

Inną pieśnią często służącą Wieczorkowi jako materiał muzyczny do jego kompozycji był koses (inaczej kosiarz, taniec, polonez kosiarzy). Koses to dożynkowy korowód żniwiarzy, którzy po zakończeniu prac w polu szli w kierunku wsi. Mieli oni wybranego wodzireja, którego zadaniem było prowadzenie korowodu, a także kierowanie uroczystościami dożynkowymi[62]. W zbiorach pieśni ludowych znajdujemy ten taniec w dwóch opracowaniach, w tonacji G-dur, w metrum 2/4. Pierwsza wersja nosi tytuł *Dzéwczę z Darg'olewa*[63] i pochodzi z północnych Kaszub.

W obszernym zbiorze Wieczorka zatytułowanym *Tańce z Kaszub i Kujaw* w opracowaniu na orkiestrę ludową znajdujemy aż szesnaście tańców. Oprócz znanych z poprzednio omówionych utworów, takich jak: *Koses z Dargolewa*, szeper – owczarek *Owczarze i wilk*, koses *Wiem ja wiem*, *Od błotka do błotka*, *Polka kaszubka*, owczarek *Wyszedł Jasiulek*, zawarte są w nim również inne, kujawskie tańce: *Miotlarz* (nr 3), *Taniec złodziejski* (nr 4), Owczarek (nr 6), *Szewc*[64] *przytarski* – polka (nr 10), *Na Kujawach skrzypki grają* (nr 13), *Oberek od Nieszawy* (nr 14), *Jasio konie poił* – kujawiak (15), *Ojże pamiętaj Marysiu* – oberek (nr 16). Zainteresowanie melodią kujawską zapewne było wynikiem wrażliwości Wieczorka na piękno tej muzyki, gdyż „muzyka kujawiaków, zdaniem muzykologów, jest szczytowym osiągnięciem w zakresie muzyki ludowej o rytmach mazurkowych. [...] Dzięki dużej muzykalności i inwencji wiejskich wykonawców powstają tu pełne polotu improwizacje, oparte na typowym wzorcu muzycznym tego terenu"[65].

Inaczej potraktował Wieczorek materiał folklorystyczny w kompozycji *Fantazja kaszubska* na kwintet instrumentów dętych na tematy kaszubskiej muzyki ludowej. Kwintet przeznaczony jest na: flet, obój, klarnet in B, róg in F oraz fagot. Tym razem kompozytor nie używał cytatów, ale dość bezpośrednio z nich korzystał, często na zasadzie pracy tematycznej lub przywołania tylko rytmiki i nawiązania do odpowiedniej meliki. W toku muzycznego przebiegu utworu często spotykamy pracę motywiczną[66]. *Fantazja kaszubska* jest utworem jednoczęściowym, z charakterystyczną dla Wieczorka cechą, jaką jest częsta zmiana tempa. Pierwsze takty nawiązują pracą tematyczną do melodii *Vjém, vjém...*

Odmienne rozwiązania kompozytorskie zastosowano w *Trzech tańcach kaszubskich* na orkiestrę symfoniczną, w której składzie znajdują się: 2 flety, obój, 2 klarnety in B, fagot, 3 rogi, 2 trąbki, 2 puzony, kotły, werbel, kwintet smyczkowy. W tym utworze użycie przez Wieczorka każdego cytatu zaczerpniętego z folkloru prowadzi do melodii materiałowo i melicznie nawiązujących do pieśni ludowych, stanowiących tworzywo do snucia narracji muzycznej. Tak jest w przypadku inicjalnego cytatu *Vjem, vjem...*, który jest już poprzedzony motywami z nawiązującą rytmiką i meliką. Początek drugiej części utworu jest nieco przewrotny. Sielski charakter wstępu przywołuje wiejski obrazek, którego aurę buduje dialog fletu solo i waltorni, a zaskakujący jest motyw, który podejmują obie partie – motyw, który rozpozna nawet niezbyt wnikliwy badacz kaszubskiej muzyki ludowej – *Od błotka do błotka.* Po tej introdukcji flet solo prezentuje właściwy temat, którym jest cytat owczarza *Owieczki chodzą* w wersji muzycznej z Wejherowa. Ostatnia część utworu to radosny koses *Dzéwczę z Dargolewa.* Melodia cytowana wzbogacona jest kontrapunktującymi liniami melodycznymi w partiach pojedynczych instrumentów dętych, nierzadko melicznie przedstawiającymi materiał chromatyczny.

Z kolei *Suita bałtycka* na orkiestrę (1972) opatrzona jest błędnym dopiskiem „w trzech częściach", uczynionym innym charakterem pisma i innym kolorem długopisu. Analiza utworu wykazuje, że zbudowany jest on z czterech części. Pierwsza – w formie ABA¹ – prezentuje temat zaczerpnięty z kaszubskiej pieśni *Żeglôrz*[67]. Środkowa faza utworu przedstawia frazy i motywy pieśni w opracowaniach w różnych układach instrumentacyjnych, kolorystycznych, w różnym opracowaniu rytmicznym i harmonicznym.

Zarówno *Suita bałtycka*, jak i kolejny utwór – *Cztery pieśni o morzu* – należą do grupy utworów marynistycznych. I tak w *Czterech pieśniach o morzu* na sopran solo i orkiestrę kameralną z 1979 roku głos solowy jest „głównym i właściwym nosicielem oraz realizatorem warstwy semantycznej poszczególnych pieśni"[68]. Cały utwór zawiera cytaty kaszubskich pieśni ludowych, znajdujących się w zbiorze Kirsteina i Roppla. Teksty pieśni są przez kompozytora zmienione, często stanowią ich spolszczoną wersję. Pierwszą pieśń, której oryginalny tytuł brzmi *Rëbôk*, zatytułował Wieczorek *Sztorm na morzu*. Jak podają autorzy zbioru *Pieśni z Kaszub*, wersja ta pochodzi z Helu. Melodyka każdej zwrotki jest odmienna. Zmiany dotyczą także harmoniki: w oryginale jest tonacja g-moll, u Wieczorka f-moll. W zbiorze autorzy dopisali następujące spostrzeżenie: „W pieśni zwraca uwagę ciekawa struktura rytmiczna i osobliwa melodyka, posiadająca znamiona pieśni morskiej"[69]. Wersja Wieczorka jest nieco „uwspółcześniona", przystosowana do specyfiki wykonawczej głosu ludzkiego, np. frazy zawierają „oddechową" pauzę ósemkową,

której nie ma w wersji oryginalnej. Stąd pojawiają się różnice w strukturze melodyczno-rytmicznej między wersją Wieczorka a oryginałem; „spolszczona" wersja kompozytora zawiera niekiedy więcej sylab w poszczególnych wyrazach.

Z kolei w kompozycjach stylizowanych ludowością utwory Wieczorka nieraz w minimalnym stopniu nawiązują do folkloru, do kręgu utworów marynistycznych.

Są to „specyficzne środki dźwiękowe, środki muzycznego wyrazu, w tym środki metro-rytmiczne, melodyczne, współbrzmieniowe, instrumentacyjne, które niejednokrotnie działają ilustracyjnie i tworzą określony nastrój oraz odpowiedni klimat emocjonalny"[70]. Takie cechy prezentuje *Suita kaszubska* na orkiestrę symfoniczną w czterech częściach: *U brzegów morza, Na wsi, Kalwaria wejherowska, W Gdyni.* Tylko jedna z nich – część druga utworu – nawiązuje do folkloru z Kaszub. Oparta jest ona na cytacie wspominanej *Polki kaszubki*, który to posłużył kompozytorowi jako materiał pracy motywicznej do konstruowania całego utworu. Pojawia się on w takcie 47 (nr 2 partytury), w partii klarnetu, po wstępie przygotowującym charakter i rytmikę polki. Po długiej pracy motywicznej w tempie walczyka następuje kolejny cytat – *Od błotka do błotka*. Ponownie materiał ten posłużył do szerokiej pracy motywicznej i tematycznej, aż w takcie 202 powrócił kompozytor do tempa początkowego – *allegro*, aby znów w partii klarnetu pojawił się cytat polki. Pozostałe części utrzymane są w charakterze „nadmorskim". Przykładowo, część pierwsza utrzymana w metrum $\frac{6}{8}$, które odzwierciedla „niekończące się »falowanie« morza, jego przypływu i odpływu, jednostajności i monotonii"[71]. Właśnie takie efekty przypływu i odpływu znajdziemy w ostatniej części suity, które oddane są przez nasilenie i osłabienie dynamizmu fakturalno-emocjonalnego. Dodatkowym efektem obrazującym urok fal morskich jest ostinato rytmiczne. Przykładowo, na początku utworu są to triole w partii skrzypiec, a w środkowej fazie przepełnionej dynamizmem – w partii klarnetu. Pod koniec utworu zamiast triol kompozytor zastosował ostinatowe sekstole w klarnetach, skrzypcach i altówkach.

Cassubia[72] – poemat symfoniczny na orkiestrę symfoniczną to utwór jednoczęściowy, w którym dominuje aura „echa znad morza". Już sam wstęp odzwierciedla ciszę morską, którą oddał kompozytor poprzez stojące akordy w dynamice pp oraz subtelne motywy imitujące lekkie falowanie morza w partii rogów, którym przypisał odpowiednie oznaczenia wykonawcze (*con sordino, espressivo*). W całym utworze Wieczorek posłużył się techniką pracy motywicznej i tematycznej różnorodnego materiału. W 195 takcie pojawia się cytat pierwszego zdania pieśni z północnych Kaszub pt. *Żeglôrz*[73]. Ten materiał służy również do rozległych przeróbek oraz do tworzenia nowych motywów.

Innym utworem, w którym Wieczorek stylistycznie nawiązywał do pieśni ludowej, jest *Divertimento* na orkiestrę smyczkową z 1980 roku, w którym to w trzeciej części użył cytatu pieśni *Od błotka do błotka*. Z kolei w *Duecie na obój i klarnet* kompozytor zbudował polifoniczną fakturę, wykorzystując materiał pieśni *Rëbôczci*.

Wiele nawiązań do folkloru – zarówno przez opracowanie, jak i komponowanie na wzór utworów ludowych – znajdujemy w twórczości chóralnej Wieczorka. Tematykę kaszubską zawarł na przykład w cyklu *Pięć pieśni z Kaszub* na chór mieszany a cappella. Autorem tekstów jest Jan Karnowski[74], przekładu dokonał Jan Roppel. Utwory poetyckie z tego zbioru różnią się między sobą formą i treścią, ale też mają wiele wspólnego – przeważa w nich nastrój melancholii i niespełnienia. W każdym z nich podmiot liryczny wyraża swoje uczucia – zazwyczaj jest to żal, tęsknota za kimś, smutek związany z przemijaniem (*Jak to wszystko więdnieje*) lub niepokój. Wiara w magiczne moce, w nadprzyrodzone siły mające wpływ na ludzki los, przejawia się w wierszu *Ja bym chciał wyśpiewać.* Samotność w tych utworach pojawia się w różnych aspektach – raz sprawia cierpienie (*Patrz tam na tej górce*), innym razem jest stanem potrzebnym do wyciszenia, uspokojenia wzburzonych myśli (*Ucieczka*). Podobnie ambiwalentnie jawi się świat przyrody, bardzo bliski człowiekowi, stanowiący środowisko jego codziennego bytowania. Przyroda jest niekiedy przyjazna, a sielski pejzaż niesie ukojenie, innym razem żywioły natury pokazują swoje groźne oblicze – burza morska odzwierciedla burze, jakie toczą się w sercu i umyśle podmiotu lirycznego. W skład zbioru Wieczorka wchodzą trzy pieśni przeznaczone na czterogłosowy chór a cappella, są to: *Jak to wszystko więdnieje*, *Patrz, tam na tej górce*, *Ucieczka*; pozostałe dwie, czyli: *Ja bym chciał wyśpiewać*, *Wyciągam ja moje ręce*, skomponowane są na męski chór a cappella. Omawiany zbiór został wydany w 1960 roku przez Wojewódzki Dom Twórczości Ludowej w Gdańsku. Prostota środków techniki kompozytorskiej wysuwa na pierwszy plan element wyrazowy i eksponuje przekaz treści wiersza. „Element melodyczny [...] obrany został jako jeden z głównych środków wyrazu, przenika całą konstrukcję [...], a użyte środki harmoniczne podkreślają jego działanie wyrazowe"[75]. Wszystkie pieśni są tonalne, materiał jest ściśle diatoniczny. Środkowa pieśń (*Ucieczka*) jest odmienna, odznacza się wyrafinowanymi środkami wyrazowymi, wielorakimi zmianami tempa, tonacji i środków wykonawczych. Zauważalny jest też podział przestrzeni międzydźwiękowej na warstwy różniące się środkami wykonawczymi, np. warstwa

statyczna, kantylenowa, druga charakteryzuje się licznymi triolami w drobnych wartościach rytmicznych o charakterze recytatywnym. Współzawodniczenie tych dwóch płaszczyzn muzycznych przyczynia się do podniesienia w utworze walorów wykonawczych.

W zbiorach Biblioteki UMK znajduje się także rękopis drugiego zeszytu z tekstami Wieczorka[76]. Zawiera on sześć pieśni: *Teskniączka*, *Płyną szepte*, *Jobem chcoł wyspiewac*, *Wycygam jo moje rece*, *W jedno mnie eszczy*, *Jak to wszytko więdnieje*. Drukiem ukazały się jeszcze trzy pieśni w wersji na głos solo z fortepianem: *Tęskniączka*, *Jak to wszetko więdnieje* oraz *Płyną szepte*[77]. Odrębną dziedziną opracowań chóralnych są pieśni na chóry żeńskie. Przykładem tego rodzaju twórczości Wieczorka jest obszerny zbiór *20 Pieśni kaszubskich* na chór żeński.

Ważnym utworem w dorobku Wieczorka, szczególnie zasługującym na uwagę ze względu na marynistyczne cechy oraz nawiązanie do folkloru kaszubskiego, jest skomponowana w 1973 roku opera *Jan z Kolna*[78]. W operze tej kompozytor nawiązał do folkloru przede wszystkim poprzez tańce zaczerpnięte z muzyki Kaszub, ale także przez tematykę opery. Już w uwerturze pojawiają się cytaty szoca i wółtôka[79]. Skomplikowane pochodzenie szoca wywodzi się z popularnych tańców szkockich, które w „zmienionej formie przetrwały jako szoty, szocze (od *Schottisch*) lub kosesy, kosedry (od *écossaise*), nazywane też czasem polkami szkockimi"[80]. Stąd u Wieczorka jest to taniec na $\frac{2}{4}$, który odzwierciedla polkę. Wółtôk natomiast jest tańcem odzwierciedlającym „rozkołysane, skłócone fale morskie"[81]. Jest to szybki taniec o charakterze oberkowym. W dalszej części opery *Jan z Kolna* jeszcze raz pojawiają się wymienione elementy, np. w numerze 47 szoc-mazur i kolejny raz fragment wółtôka (nr 54), który poprzedzony jest okrzykiem Mistrza maszopskiego: „A teraz zagrajcie nam taniec wółtôk!". Taniec ten zawarty w zbiorze Szefki *Tańce kaszubskie*[82] (wółtôk ze Sobieńczyc) zapisany jest w tonacji D-dur; u Wieczorka natomiast – w Es-dur, drugi raz w B-dur (nr 56), trzeci raz ponownie w Es-dur (nr 57) – są to fragmenty instrumentalne, od numeru 58 pojawia się praca motywiczna, w której krótkie motywy przewijają się w różnych układach instrumentacyjnych. W akcie pierwszym zawarte są jeszcze inne cytaty pieśni kaszubskich, np. przekomponowany motyw początkowy pieśni *Żeglôrz* (nr 19), słowa: „Sprawa jasna, zwyczajna i prosta, kto na sztrądzie żyje...". W akcie drugim, w numerze 33, słowa: „jakże to dobrze, że w morze wybiegniemy", wkomponowany został motyw pieśni *Od błotka do błotka*.

Zainteresowania Wieczorka kaszubskimi obyczajami znalazły odzwierciedlenie w widowisku słowno-muzycznym zatytułowanym *Ścięcie kanii* do tekstu Jana Rompskiego. Zachowana jest tylko uwertura, natomiast na uwagę zasługuje zainteresowanie kompozytora tytułowym kaszubskim świętojańskim zwyczajem. Ten XIX-wieczny obyczaj, znamienny tylko dla tego regionu Polski, z czasem przyjął charakter widowiska. Ma ono różne warianty, różni się symboliką, „główna postać to kania, którą łapano w lesie i następnie ścinano. Niekiedy kanię zastępował inny ptak – kawka, wróbel, gołąb, kura, a czasem nawet figurka z gliny czy drewna lub kwiat. Zawsze jednak ptaki te czy przedmioty występowały w widowisku pod nazwą kani[83]. Kania jest drapieżnikiem czyhającym na drób, kojarzona była ze złem, brakiem urodzaju, dlatego zabicie jej miało kończyć tego typu nieszczęścia i zwiastować dobry urodzaj. Najczęściej kania wróży deszcz. W widowisku uczestniczyli wszyscy mieszkańcy wsi. Kilku z nich odgrywało role sędziego, sołtysa, leśniczego, kata, księdza. Samo ścięcie odbywało się na rozstaju dróg[84]. Z drugiej strony zawijanie kani w białą płachtę wskazuje na zachowanie się tradycji czci ptaka [...] i możliwe, że jest to nawarstwienie się formy chrześcijańskiej z pogańską"[85]. Widowisko kończyły wspólne zabawy i tańce mieszkańców wsi.

W twórczości Wieczorka znajdują się też kompozycje oparte na motywach folkloru Warmii i Mazur. W zbiorach archiwalnych zastajemy opracowania chóralne pieśni z tych oraz innych regionów Polski. Najwięcej zawiera zeszyt zatytułowany *65 pieśni z Warmii i Mazur na chór męski*, *22 Pieśni Ludowe z Mazur i Warmii na chór męski*, *20 Pieśni ludowych z Warmii i Mazur*. Część z nich została wydana w różnych zbiorach, niektóre były wykonywane w radiu. Z utworów wydanych ważne miejsce zajmuje zbiór zatytułowany *Jak głośny dzwon*, w którym znajdują się pieśni nagrodzone i wyróżnione na konkursie literacko-muzycznym Roku Warmii i Mazur (1959), zorganizowanym przez redakcję „Słowa na Warmii i Mazurach" dla uczczenia setnej rocznicy urodzin wybitnego poety i pieśniarza ludu mazurskiego – Michała Kajki. Zbiór został wydany w 1960 roku dzięki funduszom Ogólnopolskiego Komitetu Obchodu Setnej Rocznicy Urodzin M. Kajki. Znalazły się w nim następujące pieśni na chór mieszany: *Jak głośny dzwon* (sł. Tadeusz Ruczyński), *W ogródku* (sł. T. Ruczyński), *Na żniwa* (sł. M. Kajka), *Mazury* (sł. M. Kajka), *Mój ojczysty mazurski las* (sł. M. Kajka); na chór męski: *Słyń piosenko* (sł. M. Kajka), *Dom rodzinny* (sł. M. Kajka), *Pieśń mazurska* (sł. M. Kajka); na chór szkolny: *Słyń piosenko* (sł. M. Kajka), *Mój ojczysty mazurski las* (sł. M. Kajka), *Wiejski stan* (sł. M. Kajka), *Pieśń mazurska* (sł. M. Kajka), *Jak głośny dzwon* (sł. T. Ruczyński), *Kajka* (sł. T. Ruczyński). Oba teksty autorstwa Ruczyńskiego poświęcone są Kajce – poecie ziemi

mazurskiej. Szczególne znaczenie ma wiersz zatytułowany *W ogródku*, w którym Ruczyński w poetyckiej formie odwołuje się do faktów z życia Kajki. Mieszkał on we wsi Ogródek od 1883 roku, kiedy to ożenił się z Wilhelminą Karasiówną, mieszkanką tej miejscowości. Tam powstała większość jego spuścizny poetyckiej i artykułów nawołujących do walki o polskość na Warmii i Mazurach[86].

„Zastosowanie prostej, surowej, czasem nawet archaicznie brzmiącej melodyki ludowej z nowatorskim językiem dźwiękowym, wyzwolonym z tradycyjnych praw systemu dur-moll, dało w wyniku odrębną jakość stylistyczno-estetyczną, krańcowo różną od konwencji późnoromantycznej, postwagnerowskiej, której nowa muzyka pragnęła się przeciwstawić"[87]. Folklor miał niewątpliwie wielkie znaczenie w kształtowaniu odrębności kultury muzycznej państw słowiańskich. „Nawiązanie do bogatych ludowych tradycji w znacznym stopniu zadecydowało o odrębnym obliczu tych kultur, które swym rozwojem wzbogaciły ogólny obraz muzyki europejskiej"[88]. Taką też drogą kroczył Wieczorek kompozytor. Jak sam pisał w swoich notatkach: „W mojej twórczości mają zastosowanie wszystkie formy muzyczne, od najprostszej pieśni ludowej do opery włącznie"[89].

1 J. Bartmiński: *Folklor – język – poetyka*. Wrocław 1990, s. 5.
2 Ibidem, s. 8.
3 R. Sulima: *Folklor, folkloryzm* (hasła). W: *Nowa encyklopedia powszechna*. T. 2. Warszawa 1995, s. 391.
4 A. Czekanowska: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Warszawa 1971, s. 12.
5 J. Woźniak: *Polski folklor muzyczny*. Gdańsk 1995, s. 9.
6 Ibidem, s. 10.
7 Ibidem, s. 19.
8 Jan Kleczyński (1837–1895) w Paryżu zetknął się z uczniami Fryderyka Chopina: Marceliną Czartoryską, Camille Dubois i Julianem Fontaną. Przyjaźnił się z Sabałą. Zob. *Encyklopedia muzyczna PWM*. T. 5. Red. E. Dziębowska. Kraków 1997.
9 Zygmunt Gloger (1845–1910), historyk, etnograf, folklorysta. Zob. *Encyklopedia powszechna PWN*. T. 2. Warszawa 1974, s. 69.
10 L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 50.
11 I. Gulgowski (1874–1925), nauczyciel, poeta kaszubski, dziennikarz. Zob. J. Borzyszkowski: *Antropologia Kaszub i Pomorza. Badania, kultura, życie codzienne*. Gdańsk 2010, s. 103–124.
12 L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*…, s. 50.
13 J. i M. Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Kraków 1973, s. 14.
14 Łucjan Kamieński (1885–1964), muzykolog, kompozytor, pedagog, profesor Uniwersytetu Poznańskiego. Zob. *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. T. 2: *Biogramy*. Red. M. Podhajski. Gdańsk–Warszawa 2005, s. 356–357 (hasło opracowane przez J. Tatarską).
15 J. Woźniak: *Polski folklor muzyczny*…, s. 23.
16 J.M. Wieczorek: *Od checzi do checzi*. Rękopis znajdujący się w Archiwum Rodziny Kompozytora, s. 1.
17 Ibidem.
18 Ks. Leon Heyka, także Hejke (1885–1939, zamordowany w lesie szpęgawskim pod Starogardem Gdańskim), poeta kaszubski, wychowawca młodzieży i członek Koła Młodokaszubów. Zob. T. Bolduan: *Nowy bedeker kaszubski*. Gdańsk 1997.
19 J.M. Wieczorek: *Od checzi do checzi*…, s. 7.
20 A. Majkowski (1878–1938), lekarz, poeta, pisarz, dziennikarz. Zob. J. Borzyszkowski: *Aleksander Majkowski (1878–1938). Biografia historyczna*. Gdańsk–Wejherowo 2000.
21 J. Karnowski (1886–1939), prawnik, sędzia, poeta kaszubski. Zob. „Pomorze Gdańskie". T. 4: *Literatura i język*. Gdańsk 1967.
22 J.M. Wieczorek: *Od checzi do checzi*…, s. 3.
23 Gwara zaborzaków – gwara używana w miejscowości Zabory.
24 J.M. Wieczorek: *Od checzi do checzi*…, s. 3.
25 Jan Borowik w latach 30. był dyrektorem Instytutu Bałtyckiego w Toruniu oraz redaktorem „Pamiętnika Zjazdów Pomorzoznawczych", wydanych w Toruniu w 1931 roku. Instytut Bałtycki powstał w 1925 roku w Toruniu i jako swój główny cel obrał sobie dokumentowanie polskości Pomorza. W 1931 roku utworzono oddział w Gdyni, poszerzając tym samym zakres swoich działań o wszelkie problemy związane z wybrzeżem.
26 Stefan Sewer Kirtiklis (1890–1951), działacz państwowy, polityk, w latach 1931–1936 wojewoda pomorski. Wieczorek w swej broszurce używał nazwiska: Kirtyklis, jednak oficjalna pisownia nazwiska to Kirtiklis. Zob. *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*. T. 2. Red. S. Gierszewski. Gdańsk 1994, s. 391–392.
27 J.M. Wieczorek: *Od checzi do checzi*…, s. 4.
28 List Ł. Kamieńskiego do J.M. Wieczorka z 14 lipca 1933 roku. W liście zachowano oryginalną pisownię Łucjana Kamieńskiego. List pochodzi ze zbiorów Archiwum Rodziny Kompozytora.
29 J.M. Wieczorek: *Rękopis – notatka na temat zbierania folkloru*. Archiwum Rodziny Kompozytora.
30 A. Kostrzewa: *Idee i dramaty. O życiu i pracy badawczej Łucjana Kamieńskiego*. W: *W kręgu badaczy kultury Kaszub i Pomorza XIX i XX wieku*. Red. J. Borzyszkowski. Słupsk–Gdańsk 2008, s. 110.
31 K. Bączkowski: *Folklor muzyczny Kaszub i Kociewia J.M. Wieczorka*. „Litery" 1973, nr 11 (143), s. 4.
32 J.M. Wieczorek: *Od checzi do checzi*…, s. 5.
33 Ibidem, s. 6.
34 Ibidem.
35 Ibidem.
36 Ibidem, s. 8.
37 Na Kaszubach tabakę zażywano przy każdej okazji. Ksiądz Bazyli Olędzki, po przybyciu do nowej parafii w Szczodrowej, aby zdobyć zaufanie wiernych swoje kazania zaczynał od słów: „Tabaczka pożyteczne ziele / można ją zażywać w domu i w kościele". J. Zając, E. Zimmermann: *Tabaka na Kaszubach i Kociewiu*. Gdynia 2006, s. 49.
38 Frantówki – regionalne pieśni kaszubskie.
39 J.M. Wieczorek: *Od checzi do checzi*…, s. 8.
40 Ibidem, s. 9.
41 Ibidem, s. 8–9.
42 Ibidem, s. 7.
43 Ibidem.
44 J.M. Wieczorek: *Od checzi do checzi*…, s. 7.
45 J. i M. Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*…, s. 184.
46 L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 17–18.
47 A. Kostrzewa: *Idee i dramaty*…, s. 113.
48 Teczka tzw. Dokumenty, nieobjęta sygnaturą. Biblioteka UMK w Toruniu. W liście zachowano oryginalną pisownię.
49 A. Kostrzewa: *Idee i dramaty*…, s. 115.
50 J. Borzyszkowski: *Antropologia Kaszub i Pomorza*…, s. 25–26.
51 P. Wierzbicki: *Przeklęty folklor*. „Ruch Muzyczny" 1989, nr 6, s. 13.
52 Ł. Kamieński: *Śpiewnik pomorski na jeden lub więcej głosów. Dla przyjaciół śpiewu ludowego i młodzieży szkolnej*. Poznań 1938, s. V.
53 Ibidem, s. IX.
54 Szczegółowy spis zeszytów wraz z treścią znajduje się w *Aneksie*.
55 J. Trepczyk: *Kaszebskji pjesnôk*. Rogoźno Wielkopolskie 1935, s. 14 (w starszych wydawnictwach nazwisko Trepczyka występowało również w formie Trepczik).
56 W. Kirstein, L. Roppel: *Pieśni z Kaszub*. Gdańsk 1958, s. 180.
57 P. Szewka: *Tańce kaszubskie*. Gdańsk 1968, s. 39.

[58] Wersje tej pieśni podają L. Bielawski, A. Mioduchowska: *Kaszuby.* Cz. 3: *Pieśni powszechne i zawodowe*. Warszawa 1998, s. 159–160.
[59] J. Trepczyk: *Kaszebskji pjesnôk*…, s. 17.
[60] Ibidem, s. 47, 48.
[61] P. Szefka: *Tańce kociewskie*. Gdańsk 1981, s. 68.
[62] P. Szefka: *Tańce kaszubskie*. Z. 1. Gdańsk 1968, s. 57, 58.
[63] W. Kirstein, L. Roppel: *Pieśni z Kaszub*…, s. 136.
[64] Szewc to taniec dwuczęściowy, w którym poleczka w obrotach występuje na przemian ze sceną zabawową, w której tancerze naśladują pracę szewca, por. L. Bielawski, A. Mioduchowska: *Kaszuby.* Cz. 3…, s. 134.
[65] R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak: *Folklor Kujaw.* Warszawa 1979, s. 62.
[66] G. Horoń zidentyfikował w tym utworze jeszcze inne melodie kaszubskie, jednak podobieństwo jest zbyt dalekie i mało przekonujące; por. G. Horoń: *Twórczość kameralna J.M. Wieczorka.* Bydgoszcz 1988, s. 136–144.
[67] W. Kirstein, L. Roppel: *Pieśni z Kaszub*…, s. 66.
[68] A. Poszowski: *Folklor kaszubski i morze inspiracją wokalno-instrumentalnej twórczości Jana Michała Wieczorka.* W: *Marynistyka w muzyce IV.* Red. J. Krassowski et al. Gdańsk 1985, s. 51–68.
[69] W. Kirstein, L. Roppel: *Pieśni z Kaszub*…, s. 31.
[70] A. Poszowski: *Folklor kaszubski i morze inspiracją instrumentalnej twórczości Jana Michała Wieczorka*. W: *Marynistyka w muzyce II*. Red. J. Krassowski et al. Gdańsk 1980, s. 198.
[71] Ibidem, s. 199.
[72] W swych artykułach A. Poszowski błędnie sugeruje trzyczęściową budowę utworu oraz wskazuje na użycie trzech cytatów odpowiadających trzem częściom kompozycji: cz. 1: *Kosec*, cz. 2: *Szeper*, cz. 3: *Polka*. Być może autor artykułu nie dotarł do materiału nutowego a jedynie oparł się na tekście recenzji zamieszczonej w prasie, w którym czytamy: „Jest to utwór symfoniczny składający się z trzech tańców: *Kosec, Szeper i Polka kaszubska.* Całość oparta jest na oryginalnych motywach kaszubskich, co w naszej literaturze symfonicznej zdarza się bodaj po raz pierwszy". „Dzień Pomorski" z 3–4 kwietnia 1937, s. 4.
[73] W. Kirstein, L. Roppel: *Pieśni z Kaszub*…, s. 66.
[74] Pseudonim Wôś Budzisz.
[75] A. Poszowski: *Folklor kaszubski i morze inspiracją chóralnej twórczości Jana Michała Wieczorka*. W: *Marynistyka w muzyce III*. Red. J. Krassowski et al. Gdańsk 1983, s. 80.
[76] W zeszycie tym znajdują się następujące pieśni: VI 760 – Zbiory specjalne BUMK.
[77] Wydane nakładem Kolejowego Przysposobienia Woskowego Okręgu Pomorskiego, Toruń 1936.
[78] Szczegółowa analiza opery znajduje się w rozdziale IV.
[79] A. Poszowski: *Folklor kaszubski i morze inspiracją wokalno-instrumentalnej twórczości Jana Michała Wieczorka*…, s. 59. W zbiorach Muzeum Piśmiennictwa w Wejherowie znajduje się tylko wyciąg fortepianowy z głosami wokalnymi opery. Brakuje w nim uwertury. W zbiorach BUKW jest partytura niepełna – zaczyna się od strony 20, brak w niej zakończenia.
[80] L. Bielawski, A. Mioduchowska: *Kaszuby.* Cz. 1…, s. 131. Znane są też następujące nazwy: szort i socz jako odmiana kujawskiego tańca skocznego – w porównaniu z kujawiakiem wydawały się bardzo niespokojne; por. R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak: *Folklor Kujaw.*…, s. 128.
[81] P. Szefka: *Tańce kaszubskie*. Z. 1…, s. 21.
[82] Ibidem, dodatek nutowy i tekstowy.
[83] J. Rompski: *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy.* Muzeum Etnograficzne w Toruniu. Toruń 1973, s. 63.
[84] *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850–1950).* Red. H. Czachowski, H.M. Łopatyńska. Toruń 2000, s. 138.
[85] Ibidem, s. 68.
[86] P. Pulkowska: *Twórczość chóralna Jana Michała Wieczorka*. Maszynopis pracy magisterskiej. AM. Bydgoszcz 1984, s. 28.
[87] B. Smoleńska-Zielińska, T.A. Zieliński: *Witold Lutosławski. Przewodnik po arcydziełach*. Warszawa 2011, s. 24.
[88] L. Bielawski: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*…, s. 39.
[89] J.M. Wieczorek: *Rękopis – notatka na temat zbierania folkloru.* Archiwum Rodziny Kompozytora.

Marlena Winnicka

Jan Michał Wieczorek's interests in folklore

Summary

The author begins the article with the explanation of the terminology which she uses in the text, and presents profiles of the first collectors and connoisseurs of Polish folklore. One of the enthusiasts and collectors of Kashubian folklore was Jan Michał Wieczorek (1904–1980) from the city of Toruń – a composer, conductor, teacher and organizer of musical life. The article presents Wieczorek's preparations for the expedition around the region of Kashuby with prof. Lucjan Kamieński. It describes its objectives and course, toured places, people met and the results of this expedition. The author also focuses her attention on the employment of Kashubian folklore in the compositions by Wieczorek. Folklore elements have been indicated in his instrumental, chamber, symphonic, choral and also theatrical compositions: in regional performances and in *Jan of Kolno* opera. The simple melicus of the melodies of folk songs in the compositions by Wieczorek has been compiled with a new musical language, which goes beyond the major-minor system, and the original melicus.

Keywords: folklore, Kashuby, collectors of folklore, compositions, Jan Michał Wieczorek

Marlena Winnicka

Folkloristické zájmy Jana Michała Wieczorka

Shrnutí

Autorka začíná ve svém článku vysvětlením terminologie, kterou používá v textu a dále předkládá medailony prvních sběratelů a znalců polského folklóru. K milovníkům a sběratelům kaszubského folklóru patřil toruňský skladatel, dirigent, pedagog a organizátor hudebního života Jan Michał Wieczorek (1904–1980). V příspěvku byly uvedeny Wieczorkovy přípravy k výpravě po území Kaszub s prof. Łucjanem Kamieńským. Jsou popsány její cíle, průběh, navštívená místa, poznané osoby a výsledek této výpravy. Autorka se také věnovala úvaze o využití kaszubského folklóru ve Wieczorkově skladatelské tvorbě. Prvky folklóru se odrazily také ve sborových, instrumentálních, komorních, symfonických a také scénických dílech: v regionálních představeních a opeře *Jan z Kolna*. Jednoduchá melika lidových melodií písní ve Wieczorkových skladbách byla konfrontována s novým zvukovým jazykem vykračujícím mimo systém dur-moll a originální meliku.

Klíčová slova: folklór, Kaszuby, sběratelé folklóru, hudební skladby, Jan Michał Wieczorek

Część druga:

Międzynarodowe etnomuzykologiczne badania kultury ludowej

Jitka Hoňková
Uniwersytet Ostrawski

Hluczyńsko - etnograficzny region w perspektywie wydarzeń historycznych

Okoliczności historyczne i ich skutki wpłynęły na specyficzny charakter kultury regionu hluczyńskiego. Obszar ten w różnych okresach należał do dwóch różnych kręgów kulturowych: czeskiego i pruskiego (później niemieckiego). Sytuacja Hluczyńska w poszczególnych epokach historycznych, diametralnie różna od tej panującej w okolicznych regionach, miała tak silny wpływ na mieszkańców w aspekcie gospodarczym, ekonomicznym, socjalnym i psychologicznym, że pozostawiła ślady w ich sposobie myślenia i mentalności.

„Według powszechnej definicji kultura ludowa jest efektem działalności ludzkiej w danym środowisku naturalnym. Charakter środowiska naturalnego jest co prawda warunkiem najważniejszym, ale w procesie rozwoju kultury ludowej ustępuje proporcjonalnie do rozwoju czynników historycznych i czynników wynikających z rozwoju cywilizacyjnego”[1]. Mieszkańcy Hluczyńska wielokrotnie w historii mieli status narodowościowej, kulturowej i językowej mniejszości, od której żądano także lojalności wynikającej z przynależności państwowej do Czech. Z uwagi na to, że historyczne przewroty, zwłaszcza te w XX wieku, przebiegały zbyt szybko, zmiany socjologiczno-społeczne zachodzące w ich wyniku nie zdążyły całkowicie przeniknąć do miejscowego folkloru. Reakcja obronna tożsamości hluczyńskiej pojawiła się natychmiast wśród mieszkańców tego regionu, jak na to zwrócił uwagę etnolog Antonín Satke[2].

Pomimo wszystkich hipotez o pochodzeniu mieszkańców Hluczyńska istnieją archeologiczne dowody osiedlania się Słowian na obszarze całego Śląska, a więc i na terenach Hluczyńska, już w VI wieku. Choć od XII wieku zaczęli osiedlać się tu niemieccy kolonizatorzy, Hluczyńsko było częścią prowincji gołęszyckiej, morawskiej i księstwa opawskiego, z czego wynikało poczucie przynależności jego mieszkańców do morawców (tzw. morawectwo). Od XVI wieku przynależeli oni do monarchii habsburskiej aż do roku 1742, kiedy to Maria Teresa była zmuszona, po przegranych wojnach z Prusami, oddać cesarzowi Friedrichowi II część Śląska na północ od rzeki Opawy. Hluczyńsko na okres dziewięciu pokoleń stało się więc częścią Prus, od których było całkowicie ekonomicznie uzależnione, i poddane zostało kolejnej fali germanizacji. Ciekawa była sytuacja językowa w tym okresie. Katolickie biskupstwo ołomunieckie obawiając się wpływów mocarstwowych protestanckich Prus, zachowało w liturgii język czeski, a dokładniej morawską wersję języka czeskiego, zapisaną jednak szwabachą. Po wprowadzeniu w połowie XVIII wieku niemczyzny jako języka urzędowego język czeski na ziemiach hluczyńskich przestał się rozwijać i skostniał, funkcjonował jedynie w gwarze, która była wzbogacana germanizmami. Doprowadziło to na tym obszarze do sytuacji paradoksalnej, wyjaśniającej jedną z właściwości Hluczyńska – „mieszkańcy myślący po niemiecku, ale mówiący po czesku”[3].

Ekonomiczna zależność od Prus (od 1871 roku od Rzeszy Niemieckiej) i niemiecki sposób myślenia mieszkańców spowodowały, że w XIX wieku ruchy związane z odrodzeniem narodowym były na Hluczyńsku rzadkie.

Ideę odrodzenia narodowego, jako jeden z niewielu na Hluczyńsku, starał się spopularyzować kapłan i pedagog z dzisiejszego Dolnego Beneszowa – Cyprián Lelek (1812–1883), gorliwy kolekcjoner pieśni ludowych. Kiedy Hluczyńsko odwiedził etnolog František Sušil, Lelek uzyskał od niego wsparcie w swojej kolekcjonerskiej działalności, dzięki czemu powstał pierwszy zbiór pieśni śląskich, który uważany jest za historycznie pierwszy w regionie hluczyńskim. Do druku publikacja była przygotowana już w roku 1846, a zawierała około sześciuset pieśni zebranych w czternastu tomach. Brakowało jednak w zbiorze melodii, ponieważ zapis intonacyjny i rytmiczny wydał się Lelkowi zbyt skomplikowany. Sušil opracował zapis melodii do 20 pieśni, które później włączył do swojego zbioru. Lelek propagował w szkole język morawski, który był najlepiej zrozumiały dla uczniów. Właśnie dlatego, kiedy opracowywał elementarz i czytankę dla najmniejszych dzieci[4], włączył do niego regionalne porzekadła i pieśni, za pomocą których dzieci później uczyły się czytać. Ta postępowa metoda dydaktyczna w dwujęzycznym środowisku przynosiła znakomite efekty, a ulubiony elementarz był później wydany jeszcze pięciokrotnie. Zebrane zapisy pieśni ludowych, dziecięcych powiedzonek, bajek i porzekadeł stały się źródłowym materiałem do badań folkloru regionu.

Pod koniec XIX wieku zaczęto intensywniej gromadzić dzieła lokalnego folkloru z myślą o opracowaniu całościowego obrazu śląskiej kultury ludowej. W pracach tych uczestniczyli František Myslivec, Vincenc Prasek oraz Jan Vyhlídal. Uważali oni hluczyński folklor za część folkloru śląskiego, a w swych artykułach publikowanych w takich gazetach i czasopismach, jak „Věstník

Matice opavské", „Opavský bededník", „Opavský týdeník", wskazywali na bogactwo tradycji ludowych pruskiej części Śląska[5].

Po włączeniu Hluczyńska do Republiki Czechosłowackiej 4 lutego 1920 roku nastał okres, w którym mieszkańcy regionu zostali pozbawieni złudzeń. To, co obowiązywało w całej demokratycznej republice, nie obowiązywało bowiem na Hluczyńsku. Generalnie można mówić o bardzo silnym po obu stronach nacjonalistycznym konflikcie dwóch kultur – niemieckiej i czeskiej – i to we wszystkich aspektach życia codziennego. Pod koniec XIX wieku, kiedy niemieckie towarzystwa, szkoły i inne organizacje kulturalne miały już swoje bogate tradycje, zaczął budzić się żywioł czeski, który próbował budować swą działalność kulturalną na słowiańskich korzeniach obywateli, na tradycji, folklorze, działalności oświatowej i szkolnictwie. Na Hluczyńsku obydwa prądy codziennie się konfrontowały. Przyjęcie tej czy innej kultury przez mieszkańców tego regionu zależało od ich rozumienia własnej tożsamości. Z jednej strony mieszkaniec Hluczyńska to Czech, mówiący gwarą czeską, którego rozwój świadomości narodowej był zahamowany przez wypadki dziejowe; z drugiej strony mieszkaniec Hluczyńska to Morawiec, który swoim pochodzeniem i językiem ojczystym potwierdzał przynależność narodową, ale był „deutsch gesinnt" – myślący po niemiecku[6]. Z tego właśnie powodu Ministerstwo Spraw Wewnętrznych we współpracy ze Śląską Macierzą Oświaty Ludowej z Cieszyna i Macierzą Opawską, które były zainteresowane rozszerzeniem swojej działalności na region hluczyński, rozpoczęło na tym terenie działalność kulturalną i oświatową. Z uwagi na to, że świadomość tożsamości narodowej u mieszkańców regionu była znikoma w okresie międzywojennym, była to bardzo ciężka praca. W sprawozdaniu jubileuszowym z działalności Macierzy Opawskiej można przeczytać: „na Śląsku było bardzo źle, ponieważ świadomość tożsamości narodowej ludności była prawie zniszczona, a kraj przygotowany do pełnej germanizacji"[7].

W latach 20. XX wieku starania o ożywienie tradycji ludowych osiągnęły swój szczyt. Folklor był jednym z najważniejszych nośników czeskiej tradycji, na której można było budować tożsamość narodową mieszkańców Hluczyńska jako obywateli nowo powstałego państwa. Z tego właśnie powodu, z inicjatywy macierzy z Cieszyna i Opawy, rozpoczęto badania nad miejscową pieśnią ludową. Prowadzili je pracownicy Instytutu Badawczego Pieśni Ludowej z Brna[8] Jan Vyhlídal i František Bartoš. Oddział etnograficzny Macierzy Opawskiej z Františkem Myslivcem na czele w latach 20. zbierał na Hluczyńsku elementy strojów ludowych, dzięki którym mógł powstać wydział etnograficzny opawskiego muzeum. Podobną działalność w roku 1934 prowadziło także niemieckie towarzystwo narodowe na Śląsku Bund der Deutschen Schlesien. Paradoksem jest, że obydwie te organizacje swoją działalność opierały na idei odnowy świadomości narodowej i przyznania się do swojej przynależności do narodu i ojczyzny.

Najważniejszą przedstawicielką hluczyńskiego folkloru w okresie „pierwszej republiki" była Ludmila Hořká (1892–1966). Jej dzieło można uznać za pierwsze, kompleksowe studium miejscowego folkloru. Obok poezji i prozy, które są wiernym socjologicznym i psychologicznym obrazem okresu, w którym powstały, Hořká zebrała i zapisała setki pieśni, opracowała graficznie układy dziesiątków tańców, jak również szczegółowo opisała strój ludowy, łącznie z wyjaśnieniem funkcji poszczególnych jego części składowych. Zajmowała się także architekturą ludową i rzemiosłami (łącznie z przygotowywaniem tradycyjnych potraw). Regularnie publikowała na łamach „Moravsko-slezkého deníku", czasopisma „Moravec", „Opavského besedníku" i „Katolických novin" dla mieszkańców morawskich na pruskim Śląsku. W swych publikacjach informowała czytelników o wydarzeniach i ciekawostkach folklorystycznych na Hluczyńsku, publikowała pieśni, wiersze, bajki i miejscowe opowieści, które udało się jej odnaleźć. Z punktu widzenia badań nad miejscowym folklorem Ludmila Hořké odegrała główną rolę w opracowaniu kompleksowego studium autentycznego folkloru Hluczyńska.

Starania organizacji oświatowych (Śląskiej Macierzy Oświaty Ludowej i Macierzy Opawskiej) były kontynuacją zapoczątkowanego w XIX wieku trendu odrodzenia, na Hluczyńsku tendencje te przejawiały się przede wszystkim w etnograficznej działalności Cypriana Lelka z Dolnego Beneszowa. We współpracy z Ludmilą Hořką oraz z innymi osobami, którym zależało na rozwoju działalności folklorystycznej w ich gminach, oraz z patriotycznymi organizacjami Sokół i Orzeł, w ramach których funkcjonowały także grupy folklorystyczne, które „jako swoje główne zadanie przyjęły starania o zachowanie dawnych tańców i strojów", organizowano wiele wydarzeń oświatowych i uroczystości z różnych okazji, w czasie których prezentowano hluczyński folklor i śląską biesiadę (pieśni i tańce z całego regionu Śląska). Najpiękniejsze były te uroczystości, podczas których odbywały się korowody przy akompaniamencie orkiestr dętych, jak: ostatki, powitanie wiosny, Wielkanoc, odpusty i rocznice konsekracji kościołów, a także uroczystości dożynkowe oraz wiele innych obchodów organizowanych z okazji różnych świąt kościelnych i państwowych (np. urodziny Tomasza Garrigua

Masaryka, rocznica powstania Republiki Czechosłowackiej, rocznice założenia macierzy itp.). Wszystkie one były dobrym pretekstem do ożywienia hluczyńskich tradycji.

Istotne znaczenie dla żywotności folkloru miały także zwyczaje, które nie były inicjowane przez żadne towarzystwa, lecz były naturalnym utrzymywaniem żywej tradycji. Każdy region ma swoje specyficzne dla niego obyczaje. W Hluczynie była to np.: „Mařena", w Lhotce – pogoń króla, a w Samborowicach koło Raciborza – prowadzanie niedźwiedzia.

Chociaż starania Śląskiej Macierzy Oświaty Ludowej i Macierzy Opawskiej, mające na celu obudzenie narodowej świadomości mieszkańców za pośrednictwem miejscowego folkloru, mogły sprawiać wrażenie trochę sztucznych, to jednak przyczyniły się do ożywienia tradycji, pieśni i tańców ludowych w tym zgermanizowanym regionie. Podczas drugiej wojny światowej, kiedy Hluczyńsko należało do Trzeciej Rzeszy, region ten przeżył najsilniejszą germanizację w swej historii. Jednak mimo bardzo ciężkich warunków do rozwoju kultury ludowej tutejszy język, kultura i sposób ekspresji ten trudny czas przetrwały. Wydawać by się mogło, że aspekty życia mieszkańców związane z folklorem znajdowały się poza ówczesnymi wydarzeniami. Jak gdyby folklor był na ten niesprzyjający czas „zamknięty", by móc w formie dawnej, nienaruszonej tradycji wrócić po latach do normalnego hluczyńskiego życia.

Życie kulturalne na Hluczyńsku bezpośrednio po zakończeniu wojny budziło się z trudem. Duże bezrobocie i szykany społeczno-polityczne mieszkońców okolicznych regionów, wojenne straty w liczbie mieszkańców, powrót wojennych inwalidów i czystki etniczne w ramach powojennych wygnań Niemców powodowały wyludnienie niektórych przygranicznych wsi (Sudice, Trzebom), które do dziś nie są w stanie całkowicie zaleczyć wojennych ran. Przez cały ten okres na mieszkańców Hluczyńska patrzono jak na grupę podwyższonego ryzyka w socjalistycznym państwie, dotyczyło to szczególnie byłych żołnierzy wermachtu. Czeskie urzędy powstałą sytuację chciały rozwiązać przez rozbicie tradycyjnej hluczyńskiej społeczności.

Muzyczne życie regionu o skomplikowanej w pierwszej połowie XX wieku sytuacji narodowościowej bezpośrednio po wojnie skupione było przede wszystkim na folklorze – jako gwarancie sensu poszukiwań własnych korzeni, z których może wyrosnąć nowe życie kulturalne. W okresie tym folklor wydawał się politycznie bezpieczny, a jego rozwój nie stwarzał żadnego niebezpieczeństwa.

Pierwsze powojenne uroczystości, wydarzenia i święta państwowe były ubogacane występami folklorystycznymi. Pod koniec lat 40. jeszcze wiele hluczyńskich kobiet i dziewcząt nosiło strój ludowy. 12 października 1945 roku, podczas wizyty zagranicznych dziennikarzy m.in. ze Stanów Zjednoczonych, Anglii, Norwegii, Serbii, odbył się w Hluczynie widowiskowy przegląd tańców śląskich, w trakcie którego „nie było możliwym poznać, kto występuje, a kto widz, ponieważ i ci drudzy ubrani byli w stroje ludowe"[9]. Zanim na początku lat 50. ukształtował się kalendarz obowiązkowych świąt państwowych, często odbywały się różne uroczystości, na których dostrzec można było ukryte wzory alegoryczne, patriotyczne symbole w postaci śpiewów, tańców i hluczyńskich tradycji. W grudniu 1947 roku odbyła się pierwsza regionalna biesiada etnograficzna, w której udział wzięli przede wszystkim młodzi ludzie z kół folklorystycznych z Lhotki, Ludgerzowic, Haci, Szczepankowic, Krawarz, Bolacic i Borowej. Reprezentacje każdego z kół pokazały swój program artystyczny, po czym odbyła się dyskusja dotycząca prezentowanych przedstawień: pogoni króla w Lhotce, hluczyńskiego wesela, hluczyńskich pieśni, a także próbek gwary górników z Haci i Ludgerzowic.

Pół roku później, podczas uroczystości „majalesowych", Związek Młodzieży Czeskiej pokazał hluczyńską biesiadę. Także uczniowie hluczyńskiego gimnazjum zaprezentowali się w skomponowanym programie *Hluczyńsko w śpiewie i tańcu*. Na wsiach odbywały się regularne próby różnych zespołów ludowych, a ich programy były konsultowane z tymi, którzy pamiętali jeszcze, jak to było w czasach przedwojennych. Wystąpiły także znane osobistości, np.: Ludmila Hořká, która swą działalnością folklorystyczną zdobywała pieniądze na odnowienie szkół, podręczniki i książki. Była inicjatorką zakładania zespołów ludowych, ożywiała hluczyńskie tradycje ludowe i troszczyła się o zachowanie oryginalności i czystości etnicznej stroju ludowego, pieśni i mowy. Niestety w latach 70. i 80. XX wieku jej dziedzictwo – przez brak troski o jakość i działalność pseudofolklorystyczną zespołów – zostało zapomniane.

W dobrych czasach dla hluczyńskiego folkloru przedwojennego działali pracownicy dzisiejszego brneńskiego Instytutu Etnografii i Folklorystyki: Vladimír Scheufler, Antonín Satke, a także Zdeňka Váchová, Hana Podešvová oraz inni ze Śląskiego Instytutu Badawczego w Opawie. Badali oni ludowe słownictwo, pieśni, tańce, stroje i tradycje regionu. Marta Šrámková w swym artykule opublikowanym w pracy zbiorowej napisała: „akcja przyniosła materiał w większości nieznany i udowodniła, że w pobliżu wielkich miast, które nie zachowują starszych form kultury ludowej, można odnaleźć mnóstwo nowego i cennego". A w innym miejscu dodała: „[badania] wskazują, jakie [jest] bogac-

two języka i sztuki, które zachowały […] dzisiejsze pokolenia po przodkach”[10].

Początek upadku hluczyńskiego folkloru pod koniec lat 50. i w latach 60. minionego stulecia został odnotowany w kronice hluczyńskiej z roku 1950. Wskazano w niej na „zapominanie o starych zwyczajach” w Hluczynie, konstatowano także, że „stare malownicze stroje już nie są noszone, a muzeum miejskiemu wciąż się nie udało uzyskanie takiego stroju do swoich zbiorów”[11]. W latach 50. częścią ideologicznych uroczystości były, co prawda, pochody w strojach ludowych czy występy kilku zespołów folklorystycznych, jak np. zespołu folklorystycznego pracownic krawarskiej Fabryki im. Stanisława Kostki Neumana, bolacickiej Juty czy dolnobeneszowskiej Sigmy Armatury, ale nie da się o nich powiedzieć, że były one – z wyjątkiem zespołu z Krawarz – nosicielami faktycznego hluczyńskiego folkloru. Podobny los spotkał także pogoń króla w Lhotce. W kronice gminy w roku 1962 odnotowano odnośnie do tej starej tradycji, że „nie było zainteresowania ani u młodzieży, ani u dorosłych”. W 1968 roku pogoń króla odbyła się po raz ostatni, a odnowiona ta tradycja została dopiero w roku 1993.

Lata 70. i 80. XX wieku przyniosły nieznaczne ożywienie w sferze hluczyńskiego folkloru. Znów zaczęły powstawać zespoły w szkołach i pod patronatem biesiad oświatowych. Badania Śląskiego Instytutu Badawczego i Macierzy Opawskiej przeprowadzone pod koniec lat 60. pokazały bardzo zły stan hluczyńskiego folkloru. Biesiady oświatowe i centra kultury starały się zmobilizować ludzi, a szczególnie nauczycieli, do działalności folklorystycznej. Czasem ukazywały się drukiem drobne prace dotyczące folkloru bądź małe śpiewniki pieśni ludowych, ale rzeczywista hluczyńska kultura ludowa była zapominana. Przez funkcjonowanie mass mediów i zanik regionalnej samoświadomości przestała być dla młodzieży atrakcyjna. Kolejnym problemem były migracje mieszkańców, które przyniosły nowe, obce wpływy. Do regionu przybywali nowi nauczyciele z miast, nieznający miejscowej specyfiki. Duży wpływ na taki stan rzeczy mieli także propagatorzy wydarzeń kulturalnych, dla których ważniejsza była strona ideologiczna ich działalności. Faktyczni świadkowie rzeczywistego miejscowego folkloru, urodzeni przed rokiem 1900, umierali, nie było już nikogo, kto by mógł naprawić szkody wyrządzone rodzimej kulturze i tradycji w tym okresie.

Zmiany, które nastały po rewolucji w listopadzie 1989 roku, umożliwiły swobodne mówienie o trudnej historii regionu hluczyńskiego w minionych okresach. Po czterdziestu latach, w czasie których mieszkańcy regionu byli narażeni na wyśmiewanie i poniżające ich utarczki z urzędnikami często nieznającymi faktów historycznych, mieszkańcy ziem hluczyńskich stracili zainteresowanie własnym regionalizmem.

Dzięki zasłużonym dla tego regionu osobowościom powstała w październiku 1991 roku Śląska Fundacja Kulturalno-Oświatowa stanowiąca część organizacji Towarzystwa Gmin i Miast Hluczyńska. „Celem tej fundacji jest wspomaganie regionalnej kultury i nauki w regionie Hluczyńskim ze zwróceniem uwagi na związki historyczne z pozostałymi częściami Śląska”[12]. Dzięki jej współpracy z Centrum Kultury Zamek Krawarze, Muzeum Hluczyńska, które wznowiło swoją działalność w roku 2005, a także z domami kultury, szczególnie z Hluczyna, Bolacic i Dolnego Beneszowa, nastąpił intensywny rozwój wydarzeń kulturalnych i silny wzrost świadomości regionalnej.

Do dnia dzisiejszego ukazało się wiele publikacji dotyczących etnografii, sztuki, przyrody, a szczególnie historii regionu. Jednocześnie organizowane są konferencje, których pokłosiem są wydawane zbiory referatów, jak również gminne czasopisma i gazety.

Moda na miejscowy regionalizm przyczyniła się do wielkiego rozmachu w tworzeniu wielu wydarzeń folklorystycznych. Doszło do ożywienia tradycji prezentowanych podczas miejskich i gminnych uroczystości i festynów, zakładania nowych zespołów, ale także pojawiło się wiele inicjatyw indywidualnych o charakterze folklorystycznym, jak również zrodziło się wiele tradycji festiwalowych. Wszelka działalność w dziedzinie kultury ludowej stała się ważną i integralną częścią imprez gminnych, miejskich oraz uroczystości związanych ze świętami państwowymi. Zwyczaje i tradycje „są przejawem łączności mieszkańców z historią, z kulturą ludową i tożsamością narodową, a także troski o zachowanie dzisiejszego dziedzictwa dla przyszłych pokoleń”[13].

W wydarzeniach folklorystycznych biorą udział mieszkańcy w różnym wieku, zajmujący różne pozycje społeczne i należący do różnych organizacji. Typowym przykładem mogą być odnowione ostatkowe obchody z pochowaniem basa, uroczystości wielkanocne i bożonarodzeniowe, dożynki, stawianie i ścinka Maja, uroczystości związane z miejscowymi odpustami bądź rocznicami konsekracji miejscowych kościołów, w których udział biorą całe gminy przez tradycyjne sprzątanie, ozdabianie ulic, pokazy rzemiosła ludowego, przygotowywanie domowych potraw, pożyczanie zachowanych maszyn rolniczych i rzemieślniczych itp. Większość tych wydarzeń zachowuje swój miły, poetyczny charakter, są one wspaniałym świętowaniem odnowionej więzi mieszkańców Hluczyńska ze swoimi korzeniami.

W Bolacicach w roku 2002 otwarto skansen ludowy tradycji i rzemiosł, który znajduje się w zabudowaniach

autentycznego gospodarstwa chłopskiego z XIX wieku. Do skansenu przeniesiono większość gminnych wydarzeń kulturalnych. Na Hluczyńsku działa kilka zespołów dobrze reprezentujących mieszkańców. W ostatnich latach można obserwować w ich działalności trend ukierunkowujący się na eksperymentalne rozumienie folkloru: aktywizacja widzów w ramach prezentowanych programów, zwracanie uwagi na autentyczność użytych dekoracji, uwspółcześnienie i zanikanie pasm taneczno-pieśniarskich wystąpień. Zauważalna jest również tematyczna klasyfikacja pieśni ludowych po ich upadku w latach 70. i 80. Prawdą jest, że niestety nie wszystkie zespoły czy indywidualnie występujący rozumieją, jak ważne jest zachowanie autentyczności hluczyńskiego folkloru obok przejawów obcych wpływów, między którymi na czołowe miejsce wysuwa się szczególnie czeski, polkowy charakter w pieśniach i tańcach. Niestety wciąż brakuje całościowej, specjalistycznej literatury folklorystycznej, z której zespoły mogłyby czerpać inspirację do swej działalności.

Od roku 1993, dzięki wójtowi gminy Lhotka koło Ostrawy, wznowiono czerwcową tradycję pogoni króla, co wiąże się z osobą Heleny Svačkovéj, pod której doświadczonym okiem odbywały się próby Biesiady Śląskiej. W regionalną tradycję wpisał się również festiwal zespołów folklorystycznych Kolaja w gminie Hać, który charakteryzuje się otwartością na zespoły folklorystyczne z terenów, które w przeszłości razem z Hluczyńskiem tworzyły całość – czyli powiat Racibórz. Trzecia edycja tego festiwalu była poświęcona wyłącznie zespołom dziecięcym, dziś biorą w nim udział także zespoły z Opawy i Ostrawy.

Ważne miejsce w działalności folklorystycznej w regionie zajmują wielkanocne i bożonarodzeniowe wystawy na zamku w Krawarzach, połączone z rzemiosłami ludowymi i regularnymi programami artystycznymi zorientowanymi na miejscową kulturę, organizowanymi przez Muzeum i Centrum Kultury Zamek Krawarze. Na zamku prezentowana jest także stała wystawa przedstawiająca życie ludu wiejskiego na Hluczyńsku w XIX wieku. Niewątpliwie największym sukcesem tego centrum, podobnie jak Muzeum Hluczyńska, jest wydanie publikacji i nośników muzycznych prezentujących ludowe tradycje i pieśni.

Możliwości wynikające z różnych grantów, a także współpraca międzynarodowa pobudzają działalność folklorystyczną. Nie chodzi tutaj jedynie o rozwój ilościowy, który bezdyskusyjnie zależy od możliwości finansowych, lecz także o starania wiodące do podniesienia jakości tych działań. Możliwość wyboru tematów prac dyplomowych w szkołach wyższych, które są publikowane na stronie internetowej Towarzystwa Gmin i Miast Hluczyńska, publikacja prac specjalistycznych, od roku 2011 wydawanie regionalnego czasopisma Muzeum Hluczyńska „Hluczyńsko", które pomaga poznać historię i charakter regionu. Wszystko to prowadzi do poszerzenia społecznej, kulturalnej i historycznej wiedzy w społeczeństwie, a także pobudza zainteresowanie regionalnym folklorem nie tylko na „idealizującym" poziomie relacji patriotycznej. Otwiera się tak odpowiednia, ale i trudna metoda progresywna, szczególnie dla odnowy autentycznej, ludowej pieśni Hluczyńska.

1 Z. Váchová: *Slezská lidová kultura na pozadí lidové kultury české a slovenské*. In: *Lidová kultura na Hlučínsku. Materiały z Międzynarodowej Konferencji w Bolaticach*. Zámecké muzeum v Kravařích ve Slezsku 1998, s. 46.
2 A. Satke: *Folklor jako obranná úloha i umělecký výraz hlučínského lidu*. In: *Lidová kultura na Hlučínsku…*, s. 40–50.
3 A. Knop: *K dějinám českého jazyka ve Slezsku*. In: *Slezsko*. Opava 1992, s. 112.
4 C. Lelek: *Slabikář a čítanka pro nejmenší dítky*. Ratiborz 1871.
5 A. Satke: *Folklor jako obranná úloha i umělecký výraz hlučínského lidu*. In: *Lidová kultura na Hlučínsku…*, s. 41.
6 V. Plaček: *Prajzáci aneb k osudům Hlučínska 1742–1960*. Kravaře 2000, s. 163.
7 V. Hobzík: *60 let Matice opavské*. In: *Jubilejní zpráva Matice opavské na Opavsku a Hlučínsku 1877–1937*. Opava 1937.
8 Dziś Etnografický ústav Akademie věd Brno.
9 *Kronika města Hlučín 1945*, maszynopis, s. 120. Zapisane w Urzędzie Gminy Hlučín.
10 M. Šrámková: *Bohatství a životnost lidové slovesnosti na Hlučínsku*. In: *Lidová kultura na Hlučínsku…*, s. 55–56.
11 *Kronika města Hlučín 1950*, maszynopis, s. 185. Zapisane w Urzędzie Gminy Hlučín.
12 E. Ševčík: *Několik slov o Slezské kulturní a vzdělávací nadaci Hlučínsko*. In: *Hlučínsko v proměnách času. Materiały z konferencji na temat 75. rocznicy aneksji Czechosłowacji Hlučínská*. Hlučín 1995, s. 73–74.
13 B. Bedrunka: *Staré a nové zvyky v obcích Hať a Lhotka u Ostravy*. In: *Lidová kultura na Hlučínsku…*, s. 134.

Jitka Hoňková

Hlučin - the ethnographic region in the historical perspective of time

Summary

The author demonstrates the significance of folk culture and its evolution in the context of historical events in the region of Hlučin. She proves that economic, social and psychological conditions meant that the inhabitants of Hlučin created their own folk culture. The region of Hlučin attracted attention of many folklorists, ethnomusicologists and ethnologists in the nineteenth and twentieth century. Hlučin folklore was regarded by researchers as representative for the region of Silesia. However, in the mid-twentieth century, it was observed that the residents of Hlučin began to lose their interest in folk culture. Tradition started to give way to modernity in their lives. The 70s and 80s brought back the former splendor of folk culture, which

reappeared in the family houses and cultural centres, and was promoted by the activity of Opava Matrix. Today it constitutes great spiritual material and symbolic wealth of its inhabitants.

Keywords: Hlučin, folk culture, folklore, Moravian lands, Prussia, Silesia

Jitka Hoňková

Hlučínsko - etnografický region v perspektivě času

Shrnutí

Autorka ukázala na pozadí dějinných událostí hlučínského regionu důležitost lidové kultury a její vývoj. Dokázala, že hospodářské, ekonomické, sociální a psychologické podmínky způsobily, že si hlučínské obyvatelstvo vytvořilo vlastní lidovou kulturu. Hulčínský kraj zaujal v 19. a 20. století svým bohatstvím mnoho folkloristů, etnomuzikologů a etnologů. Hlučínský folklór byl vědci považován za reprezentativní pro slezský region. V polovině 20. stol. začalo být u obyvatel Hlučína pozorováno snížení zájmu o lidovou kulturu. Současnost začala tradici z jejich života vytlačovat. V 70. a 80. letech 20. stol. byl lidové kultuře navrácen dávný lesk, opět se usadila v domácnostech, v kulturních centrech, byla propagována činností Matice opavské. V současné době představuje velké duchovní, materiální i symbolické bohatství jejích obyvatel.

Klíčová slova: Hlučínsko, lidová kultura, folklór, moravství – moravské země, Prusko, Slezsko

Michał Burczyk
Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu

Rozwój czeskiej pieśni ludowej na przełomie XVIII i XIX wieku Oskar Kolberg i jego zasługi w udokumentowaniu folkloru w Czechach i na Słowacji

Pieśń czeska i jej rozwój

Jednym z pierwszych twórców pieśni w Czechach był Wacław Pichel. Pierwszym zbiorem, który ukazał się drukiem w praskim wydawnictwie Herlego (1800), było *Dwanaście pieśni czeskich* skomponowanych przez Franciszka Rybę. Choć z perspektywy czasu trudno uznać je za dzieła wybitne, mają one niewątpliwie wartość historyczną. Podobnie przedstawia się sytuacja w przypadku jego imiennika, Jakuba. Podobnie jak Franciszek, również wydał w tym samym wydawnictwie zbiór pod identycznym tytułem (1800). Brak jest informacji na temat innych osób zajmujących się tworzeniem pieśni czeskich aż do momentu założenia konserwatorium praskiego (1811). Powstanie tej instytucji bez wątpienia miało znaczący wpływ na rozwój kultury muzycznej u naszych południowych sąsiadów. W roku 1812 ukazało się w Wiedniu *Dwanaście pieśni czeskich* Emanuela Doleżalka. Przez pewien czas w twórczości kompozytorów czeskich dochodziła do głosu myśl kosmopolityczna, co wiązało się z odwrotem od tradycji narodowej. Dopiero w twórczości Wacława Tomaszka można odnaleźć elementy czystej tradycji ludowej. Szczególnie udaną pozycją w jego dorobku jest *Sześć śpiewów* wydanych w roku 1817 w Pradze, o których Kolberg napisał: „wszystkie one tchną czuciem, wdziękiem, prostotą, serdecznością i naturalną płynnością ludowych piosenek czeskich i można powiedzieć, że Tomaszek prawdziwą w nich kompozytorom czeskim wytknął drogę, po jakiej nadal postępować mają”[1]. Największą popularność przyniosła mu jednak muzyka do *Królewskiego rękopisu.* Tomaszek stawał się źródłem inspiracji dla coraz większego grona kompozytorów. Franciszek Kniże w sposób celny i charakterystyczny zawarł typowo czeskie motywy w swoich pieśniach. Do najlepszych jego dzieł zaliczyć trzeba *Serenadę* i *Wierną kochankę.* Pozostali kompozytorzy, którzy wzorowali się na Tomaszku, jak np. Karol Kasalicki, Józef Czermak i Ferdynand Pohl, osiągali raczej mierne rezultaty.

Niewątpliwie ważna dla rozwoju kompozytorskiego rzemiosła w Czechach była utrzymana w duchu patriotycznym twórczość kilku poetów, m.in. Symeona Machaczka i Józefa Chmieleńskiego. Kiedy w roku 1823 w środowisku muzycznym coraz bardziej odczuwalny był brak opery w języku czeskim, Machaczek podjął się przełożenia z niemieckiego *Familii Szwajcarskiej* do muzyki Weigla. Następnie przetłumaczył na swój ojczysty język jeszcze kilka innych oper. Istotnym wydarzeniem w rozwoju czeskiej literatury muzycznej było wydanie w roku 1825 w Pradze *Zbioru pieśni narodowych czeskich.* Ludowość została wyraźnie zaakcentowana w czeskiej operze *Druciarze* Franciszka Szkorupa. Duże znaczenie miało również powołanie w 1835 roku – z inicjatywy Chmieleńskiego i Szkorupa – czasopisma „Venec” („Wieniec”) poświęconego śpiewom narodowym. Wśród ciekawszych pieśni, które w nim opublikowano, wspomnieć trzeba m.in. *Pieśń Czecha* Wacława Rosenkranza, *Żebraka* Augustina Rużiczki czy *Prządką narzeczoną* Fryderyka Kittela. Niestety z powodu trudności finansowych czasopismo upadło w roku 1839.
W kolejnych latach archiwista miejski Karol Jaromir Erleben zebrał około 400 pieśni ludowych czeskich, które zharmonizował Jerzy Piotr Martinovski. Pierwsza część tego zbioru, składająca się z 96 pozycji, ukazała się w roku 1842, ostatnia zaś w 1861 (wszystkie w Pradze). Każdy z tomów jest świadectwem wysokiej kultury muzycznej czeskiego narodu. Pierwszym śpiewakiem, który utwory te zaczął wprowadzać do sal koncertowych, był Karol Strakaty. Jego śladem podążyli następnie Jan Piszek, Alois Ander, Szarlota z Tiefensee oraz Jan Lukes.

Również wielu kompozytorów tworzących dzieła instrumentalne, jak chociażby Aleksander Dreyschock, wykorzystywało materiał motywiczny pieśni narodowych w swych fantazjach i innych formach. Czeskie melodie znaleźć można w utworach Juliusza Schulhoffa, Gustawa Grafa, Edwarda Naprawnika i Franciszka Bendela. Intersującym pomysłem było poszerzenie literatury skrzypcowej przez prof. Maurycego Mildnera, który opracowywał ludowe motywy w formie wariacji. Podobne utwory w wersji na kontrabas stworzył prof. Józef Hrabe. Działalność tych twórców zainspirowała innych kompozytorów muzyki instrumentalnej, m.in. układających transkrypcje na fortepian Józefa Bergmana, Franciszka Schirnaka czy Franciszka Smetany. Czeskie melodie ludowe stały się kamieniem węgielnym do napisania uwertur na orkiestrę przez kapelmistrza wiedeńskiego

Józefa Tittla, a także Naprawnika w Petersburgu. Tym samym następowała coraz większa ekspansja czeskiej pieśni narodowej poza granice kraju.

Dzięki Szkorupowi w 1844 roku ponownie zaczął ukazywać się „Venec". Tym razem do każdego numeru dołączano dodatek literacki, w którym znajdowało się wiele interesujących publikacji, takich jak np. *Pomysły o śpiewie słowiańskim.* Niestety i tym razem funkcjonowanie czasopisma na rynku muzycznym nie trwało długo.

Wydarzenia związane z Wiosną Ludów podziałały ożywczo na rozwój pieśni słowiańskiej. Zgromadzenie Slavia wydało pieśni patriotyczne wszystkich nacji tej grupy etnicznej, m.in. polskie, chorwackie, czeskie, slawońskie. Upadek Wiosny Ludów doprowadził do kilkuletniego kryzysu w tej dziedzinie. Tworzenie, a także wykonywanie pieśni patriotycznej ograniczone zostało jedynie do kręgów rodzinnych. Dopiero po kilku latach kompozytorzy śmielej zaczęli przywracać temu gatunkowi należną pozycję. Trzeba tu wspomnieć o Franciszku Karanie, Ferdynandzie Laubie, Zenku Skuherskim, Józefie Nesvadbie, a także Józefie Bergmanie. Pojawienie się w roku 1858 na rynku czasopisma „Dalibor", które zawierało dodatek z dziełami muzycznymi, stworzyło nową przestrzeń działalności dla rzeszy młodych, zdolnych kompozytorów, takich jak Ludwik Prochazka, Karol Slavik, Karol Bendl, Antonin Hniliczka czy Antonin Főrster.

Folklor Czech i Słowacji z perspektywy Oskara Kolberga

Materiały dotyczące Czech i Słowacji (zamieszczone w tomie 59, cz. 2 serii „Dzieła Wszystkie")[2], w porównaniu z innymi dziełami Kolberga, stanowią zbiór nieliczny. Można w nim odnaleźć pieśni ludowe, popularne, patriotyczne. Zostały one spisane przez Andrzeja Kucharskiego, Wacława Dundera, a także samego twórcę *Ludu…* Z uwagi na fakt, że materiały są niedatowane, określenie miejsca i czasu powstania tych notatek jest najczęściej niemożliwe. Całość obejmuje 149 zebranych przez Kolberga pieśni czeskich i słowackich. Pierwszą ich część tworzy 88 tekstów pieśni pochodzących z archiwum Andrzeja Kucharskiego, polskiego filologa i badacza słowiańszczyzny. Zbiór ten powstał w 1827 roku na Morawach (pieśni nr 1–78) i na Słowacji (pieśni nr 79–88). Niejasny pozostaje sposób, w jaki teksty te trafiły do Kolberga. Próżno szukać takich informacji w materiałach poświęconych Kucharskiemu czy w notatkach pamiętnikarskich twórcy *Ludu…* Tylko w jednym miejscu znaleźć można namacalny dowód ich współpracy, chodzi o zapisane na jednej karcie przez obu badaczy 8 pieśni czeskich i słowackich. Kolejną część omawianego tomu (59, cz. 2) stanowi 45 pieśni zapisanych przez Kolberga. W przeciwieństwie do zbioru Kucharskiego, teksty te są najczęściej przedstawione wraz z melodiami. Na taką ilość materiału własnego Kolberga miały wpływ raczej sporadyczne kontakty z folklorem czeskim i słowackim. Cały tom uzupełnia 16 pieśni z kilku rękopisów należących do Wacława Dundera – Czecha, tłumacza i etnografa, który pracował we Lwowie i w Krakowie jako urzędnik austriacki. Zostały one sporządzone najprawdopodobniej przez niego i inne osoby. W latach 1857–1858 Dunder przekazał Kolbergowi rękopisy pieśni słowiańskich, brak jednak precyzyjnych informacji, o które z nich chodzi.

Trzeba zaznaczyć, że autor *Ludu…* nie prowadził badań na terenie Czech i Słowacji. Jego kontakt z folklorem tych państw był stosunkowo niewielki. Ze źródeł dowiadujemy się, że odwiedził Czechy dwukrotnie, w latach 1829 i 1841. Za pierwszym razem towarzyszył swoim rodzicom w podróży do Mariańskich Łaźni. Zwiedził wówczas m.in. Pragę, Karlovy Vary, Cheb, Pilzno, Bilin i Teplice. Kolberg stwierdził: „w roku 1841 byłem w Pradze po raz drugi i choć bytność ta trwała równie krótko jak pierwsza, to jednak cały kraj tak piękny i kwitnący, ludzie tacy zacni i gościnni na zawsze wprzód utkwiły mi w pamięci"[3]. Jeśli chodzi o jego bezpośredni kontakt ze Słowacją, świadczącą o tym wzmiankę można znaleźć w napisanym przez niego itinerarium, gdzie datę 1861 opatrzył informacją „do Tatrów i Barjowa". Poza tym fragmentem trudno doszukać się w jego materiałach innych informacji potwierdzających wizyty w kraju po południowej stronie Tatr. Niewątpliwie Kolberg miał ze Słowakami i ich folklorem regularny kontakt – był bowiem częstym bywalcem tatrzańskich okolic i Podhala. Świadczą o tym zapisy terenowe i pojawiające się w nich adnotacje „słowacka". Dodatkowo nie bez znaczenia był fakt wieloletniego mieszkania twórcy *Ludu…* w Modlnicy pod Krakowem, a w późniejszym czasie również w samej stolicy Małopolski. Intensywność jego pracy badawczej nad poznawaniem różnych regionów, a także jej spektrum powodowały, że bardzo często notatki zawierające pieśni i melodie powstawały w zupełnie innych miejscach, np. w Warszawie.

Kolberg, którego celem było jak najwierniejsze odtworzenie charakteru pieśni, w tym wypadku czeskiej i słowackiej, był zdecydowanym przeciwnikiem publikowania ich bez melodii. Twierdził, że „uznaną już jest powszechnie prawdą, że zbiory pieśni ludu bez muzyki są jak ciało bez ducha"[4].

Okolicznością, która miała wpływ na rozwój zainteresowań folklorem naszych południowych sąsiadów, było ożywienie stosunków polsko-czeskich w pierwszej

połowie XIX wieku. W aspekcie historyczno-kulturalnym mamy do czynienia ze stopniową odbudową języka czeskiego i literatury, które po klęsce pod Białą Górą zostały przytłoczone przez niemieckiego okupanta. Dużą zasługę w tej materii mają tacy pisarze i filologowie, jak Józef Dobrowolski, Vaclav Hanka czy Franciszek Ladislav Čelakowski. Ich zainteresowanie językami słowiańskimi i historią Słowian sprawiło, że ludowa poezja i jej zbieranie przyczyniło się do głębszego poznania korzeni tych narodów. Jeśli chodzi o Słowację, istotną rolę odegrali tu Jan Kollár i Pavel Šafarik. Współpraca polsko-czeska polegała m.in. na wzajemnym poznawaniu literatury, poezji romantycznej i pieśni ludowych. Podobnie wyglądały kontakty ze Słowakami. Okazją do spotkań, a co za tym idzie – wymiany myśli twórczej, były wizyty Polaków w kurortach północnych Czech, takich jak Mariańskie Łaźnie czy Karlovy Vary. Wśród odwiedzających znaleźli się tak znamienici przedstawiciele kultury, jak: Ignacy Krasicki, Julian Niemcewicz, Jan Paweł Woronicz, Kazimierz Brodziński, Michał Wiszniewski czy Adam Mickiewicz. Inną sposobnością, pozytywnie wpływającą na współpracę między narodami słowiańskimi, były wyprawy i wędrówki po Tatrach, jak również wizyty w słowackich źródłach termalnych. Nieoceniony wpływ na popularyzację wiedzy o sąsiednich narodach miała prasa. Za jej pośrednictwem Kolberg był dobrze zorientowany w aktualnym rozwoju folklorystyki naszych południowych sąsiadów. Na przestrzeni wielu lat napisał także sporo prac dotyczących tej tematyki. Pierwszą z nich był artykuł *Melodia ludu słowiańskiego* opublikowany w roku 1841 w „Bibliotece Warszawskiej". Zawarł w nim m.in. próbę charakterystyki słowackich śpiewów: „Melodie Słowian tyle są rozmaite, ile ich pieśni, wszelako melodie Słowaków noszą wśród nich piętno oryginalności i charakterystycznej właściwości, albowiem w górach, wąwozach i po mniej dostępnych dolinach Karpatów zachowały się one jak najświeższe i jak najwierniej, razem z ich dawnymi zwyczajami, zabawami, klechdami, podaniami, przysłowiami i innymi skarbami". Dalej pisze: „Słowak jak słowik rodzi się śpiewakiem, przy każdej sposobności, o każdej godzinie i na każdym miejscu śpiewa. Stąd też nie ma przedmiotu […], nie ma uczucia w jego duszy, nie ma pociągu, zwyczaju, gry, okoliczności, stanu, rodzaju pracy, na które by nie znalazł lub nie wiedział stosownej pieśni wraz z odpowiednią nutą. Co większa, melodie do tejże pieśni odmieniają się według okolic i plemion"[5]. W roku 1846 Kolberg opublikował kolejny artykuł: *Pieśni czeskie i słowackie* w „Dzwonie Literackim". Zawiera on 21 pieśni wraz z melodiami przekazanych Kolbergowi przez wędrownych druciarzy słowackich. Opisuje to w następujący sposób: „Tak zwani druciarze, pochodzący z tego narodu, po większej części górale, a wędrujący zimą po krajach słowiańskich i niemieckich dla zarobku, z wiosną zaś wracający pod rodzinną strzechę, odśpiewali mi tu w Warszawie kilkanaście poniżej zamieszczonych pieśni"[6]. W zbiorze tym najwięcej jest pieśni słowackich. Wskazują na to noty lokalizacyjne (Trenczyn, Bystrzyca, Kubin, Nitra). Pojawiają się także miejscowości czeskie, ujęte w formie uogólniającej, np. „od Hradzisza", „od Kromierzyc", „od Jabłonki i Cieszyna". Całość zamyka melodia bez tekstu, którą Kolberg usłyszał w Czechach w roku 1841, następnie odtworzył z pamięci w Warszawie. Opatrzył ją następującą notatką: „Pod nr […] zapisałem melodię słyszaną w przejeździe z Krolodworu do Podiebradu. Śpiewała ją jakaś baba tonem żałosnym i przeciągłym; słów nie pomnę"[7]. W roku 1864 w „Bibliotece Warszawskiej" ukazała się publikacja twórcy *Ludu*… pt. *Rozwój pieśni w Czechach pod względem muzycznym*. Najprawdopodobniej jest to swobodny przekład czeskiej pracy Edwarda Meliša pt. *Vývin českých písní* („Dalibor", 1863). Autor ocenił zbiory pieśni i utwory także pod kątem wykorzystania motywów ludowych. Czeskiej muzyce poświęcił Kolberg jedno ze swych opracowań w *Encyklopedii powszechnej* Samuela Orgelbranda. Przedstawił w nim swoją opinię na temat wpływów zewnętrznych na muzykę czeską: „Tymczasem niech nam wolno będzie muzykę czeską ze względu na rytm jej i ducha uważać za słowiańską, zmąconą przez obce wpływy w swej czystości i osłabioną o tyle, o ile wedle historii tego ludu zdziałać to mogło zaprowadzenie z południa chrześcijaństwa i jego rytuałów, parcie niemieckich ludów od północy i zachodu, napływ obcych wojsk, podczas tyloletnich burz politycznych i religijnych te ziemie depczących, reakcja jezuicka, wreszcie skłonność magnatów do obczyzny i mistrze cudzoziemscy". Jednak pomimo częściowego „zniemczenia" tej muzyki podkreślił, że „rytm, niejako szkielet pieśni pozostaje słowiańskim"[8]. W tej samej encyklopedii opracował Kolberg również hasła dotyczące pieśni czeskich, morawskich i słowackich. Na ich podstawie stwierdzić zatem można, że był on żywo zainteresowany folklorem naszych południowych sąsiadów.

Z badań rękopisów terenowych można wnioskować, że najprawdopodobniej uzyskał je w czasie podróży w Tatry, na Podhale, w Pieniny i Beskidy. Jeśli chodzi o pobyty Kolberga na Słowacji, możliwe, że takowe miały miejsce, kiedy mieszkał pod Krakowem, a później również w stolicy Małopolski. Potwierdzenie tego utrudnia fakt, że często pomieszane są notatki lokalizacyjne: stwierdzenie proweniencji geograficznej zbieranych utworów, a także miejsca ich zapisów.

W badaniach nad słowacką częścią folkloru pojawia się utrudnienie, na które z całą pewnością natrafił Kolberg. Chodzi o wymieszanie ludności polskiej i słowackiej, co skutkowało istnieniem tzw. języka polsko-słowackiego. Ciężko stwierdzić, kto wykonywał dla autora *Ludu…* pieśni. Mogli to być zarówno Słowacy, jak i Polacy znający ten język. Szczególnie tutaj widoczne jest pewnego rodzaju wymieszanie lingwistyczne.

Pieśniowy materiał Andrzeja Kucharskiego i Wacława Dundera (wchodzący w skład t. 59, cz. 2 serii „Dzieła Wszystkie") zachował się w zbiorach Kolberga bez jakiejkolwiek jego ingerencji, częstej w innych obcych manuskryptach. Pierwszą analizę pieśni zebranych przez tych dwóch autorów przeprowadziła dr Olga Hrabalova z Brna w latach 1980–1982. Materiały Kucharskiego stanowią najliczniejszą część pieśni zebranych w tym tomie. Tym większa szkoda, że nie mają one zapisanych melodii. Numery 1–76 zostały własnoręcznie spisane przez Kucharskiego na Morawach, kolejne dwa najprawdopodobniej również w tym samym miejscu, zaś numery 79–88 są tekstami do pieśni zanotowanych na Słowacji. Kucharski raczej nie oznaczał notami proweniencyjnymi tych tekstów, brak również informacji o wykonawcach. Zawarte w rękopisie wskazówki lokalizacyjne są rzadkie i nieprecyzyjne. Na podstawie niektórych tekstów można przypuszczać, że w trakcie spisywania śpiewana była tylko pierwsza zwrotka, pozostałe zaś zapisywano „na sucho". Świadczyć o tym może zbyt mała bądź zbyt duża liczba sylab w wersach. Materiały Kucharskiego dotyczące folkloru Czech i Słowacji mają olbrzymią wartość historyczną, wpisują się w osiągnięcia polskiego słowianoznawstwa. Z uwagi na fakt, że są jednym z najstarszych zbiorów pieśni ludowych z tego obszaru (pozostających w rękopisie), stanowią znakomitą bazę do badań czeskiego i słowackiego folkloru.

Jeśli chodzi o zbiór zapisów tekstowo-muzycznych, skompletowanych w tym tomie przez Kolberga, zawiera on 56 pozycji. Pochodzą one z różnych okresów jego działalności (część sprzed roku 1846, kolejna powstała około roku 1857, a także z początku lat 60. XIX wieku i późniejszych).

Kolberg zauważał cechy wspólne między muzyką czeską i polską: „Pieśni Słowaków […] zbliżone w ogólności do czeskich mają już w okolicach Trenczyna i Bystrzycy odcień małopolski". Ponadto stwierdził: „Pieśni czeskie, morawskie i słowackie, pełne miękkiego wdzięku, stanowią przejście do łużyckich i polskich, silniej, rdzenniej i wybitniej w rytmie narysowanych, głębokich częstokroć w treść. Rytm pieśni polskich uwydatnia się głównie w regularnych formach tanecznych poloneza, obertasa (zdrobniałego poloneza), mazura i krakowiaka […]; rytm ten tętni już (lubo słabiej nieco) w pieśniach łużyckich i czeskich, tu zaś dziarsko wyskakuje naprzód"[9].

Ostatnią część opisywanego tomu serii „Dzieła Wszystkie" Kolberga stanowią zbiory Wacława Dundera. Pracował on jako zbieracz pieśni niezależnie od autora *Ludu…*, przekazując mu swoje materiały około roku 1858. O ich pochodzeniu świadczą pojedyncze notatki Kolberga w rękopisach. Faktem, który przemawia za autentycznością autorstwa Dundera, jest poprawność pisowni czeskiej (Dunder był przecież Czechem). Część z tych tekstów jest zaopatrzona w melodię.

Zbiory Kucharskiego i Dundera prezentują odmienny system dokumentacji folklorystycznej. Dla tego pierwszego spisane teksty miały być świadectwem autentycznego języka, z którym się zetknął w czasie badań. Z kolei dla Dundera priorytetowe było popularyzowanie słowiańskich pieśni folklorystycznych. Podejście Kolberga było pewnego rodzaju wspólnym mianownikiem między nimi. Równie istotne były dla niego melodia i tekst.

Materiały Kolberga zawarte w tomie 59. cz. 2 serii „Dzieł Wszystkich" dzięki swej autentyczności stanowią znakomity punkt wyjścia dla innych badaczy, zainteresowanych folklorem naszych sąsiadów z południa.

1 O. Kolberg: *Rozwój pieśni w Czechach pod względem muzycznym*. W: Idem: *Pisma muzyczne*. Cz. 2. Wrocław 1981, s. 556.
2 O. Kolberg: *Materiały do etnografii Słowian Zachodnich i Południowych*. Cz. 2: *Czechy, Słowacja*. („Dzieła Wszystkie", t. 59, cz. 2). Poznań 2001.
3 *Korespondencja Oskara Kolberga*. Cz. 2: *1877–1882*. („Dzieła Wszystkie", t. 65). Wrocław 1966, list z 22 IX 1880, s. 407.
4 Przypis Kolberga do recenzji *Piosnki ludu wielkopolskiego*. Przedruk w: O. Kolberg: *Pisma muzyczne*. Cz. 2…, s. 578–579.
5 O. Kolberg: *Melodie ludu słowiańskiego*. W: Idem: *Pisma muzyczne*. Cz. 2…, s. 583–586.
6 Ibidem.
7 Cyt. za: O. Kolberg: *Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym*. Cz. 1 („Dzieła Wszystkie", t. 67/I). Wrocław 1986, s. 401.
8 O. Kolberg: *Czeska muzyka*. W: *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*. T. 6. Warszawa 1861, s. 524–528. Przedruk w: Idem: *Pisma muzyczne*. Cz. 2…, s. 330–339.
9 O. Kolberg: *Pieśni ludu…*, s. 519.

Michał Burczyk

The development of Czech folk song at the turn of the 18th and 19th centuries Oskar Kolberg and his contribution to documenting folklore in the Czech Republic and Slovakia

Summary

The objective of the article is to present the development of folk songs in the Czech Republic at the turn of the 18th and 19th centuries, as well as to show the unquestionable merits of Oskar Kolberg in popularizing Czech and Slovak folklore. The materials related to these two countries are comprised in Volume 59, Part. II (DWOK). They include folk, popular and patriotic songs. They were recorded by Andrzej Kucharski, Wacław Dunder, as well as the creator of *A People*, Kolberg himself. The circumstance which had a definite impact on the development of the interests in the folklore of our southern neighbors, was revitalization of Polish-Czech relations in the first half of the 19th century. Oskar Kolberg recognized characteristics common to Czech and Polish music. The collected materials, thanks to their authenticity, make up an excellent starting point for other researchers interested in the folklore of the neighbours from the south.

Keywords: Oskar Kolberg, music folklore, folk songs in the Czech Republic and Slovakia, folk songs of the 18th and 19th centuries

Michał Burczyk

Rozvoj české lidové písně na přelomu 18. a 19. století Oskar Kolberg a jeho zásluhy na zdokumentování folklóru v Česku a na Slovensku

Shrnutí

Cílem příspěvku je přiblížit rozvoj lidové písně v Česku na přelomu 18. a 19. století, a také poukázat na nepochybné zásluhy Oskara Kolberga při popularizaci českého a slovenského folklóru. Materiály o těchto dvou zemích jsou obsaženy ve svazku 59, část II (DWOK). Můžeme v něm najít lidové, populární či vlastenecké písně. Byly sepsány Andrzejem Kucharskim, Wacławem Dunderou a také samotným autorem *Ludu*… Okolností, která měla nepochybný vliv na rozvoj zájmu o folklór našich jižních sousedů, bylo oživení polsko-českých vztahů v první polovině 19. století. Oskar Kolberg si všímal společného charakteru české a polské hudby. Sebrané materiály představují díky své autenticitě výborné východisko pro jiné badatele zajímající se o folklór jižních sousedů.

Klíčová slova: Oskar Kolberg, hudební folklór, lidová píseň v Česku a na Slovensku, lidová píseň 18. a 19. století

Michał Burczyk
Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu

Materiały łużyckie w zbiorach Oskara Kolberga jako przykład dbałości o zachowanie dziedzictwa i tradycji językowej tego regionu

Dzieło wybitnego polskiego etnografa Oskara Kolberga cały czas pozostaje źródłem inspiracji i twórczych impulsów zarówno dla muzykologów i naukowców, jak i pasjonatów i melomanów. Z jednej strony widzimy w nim niezwykle rzetelną, systematyczną pracę autora nad udokumentowaniem dorobku folklorystycznego naszego narodu oraz innych ludów słowiańskich. Z drugiej zaś – dzięki autentyczności zebranych materiałów mamy znakomity punkt wyjścia do dalszych badań nad dziedzictwem ludowym tych narodów.

Ciekawą pozycję w zbiorach Kolberga zajmują materiały łużyckie. Składają się one z trzech segmentów. Pierwszym z nich są: przekłady, wpisy i notatki ze zbioru *Pjesnički hornych a delnych Łužiskich Serbow* Jana Arnošta Smoleŕa, dotyczące głównie obrzędów weselnych i pieśni. Drugi z nich obejmuje kilkanaście rękopisów pochodzących z lat 1826–1827, związanych z pobytem na Łużycach slawisty Andrzeja Kucharskiego, a zawierający prawie wyłącznie pieśni. Część z nich najprawdopodobniej pochodzi z wcześniejszego okresu. Ostatni segment, najszczuplejszy, to właśnie notatki Kolberga – kilkudziesięciowyrazowy słowniczek i zapiski bibliograficzne. Z materiałów źródłowych, listów i dokumentów wynika, że twórca *Ludu*… nie miał bezpośredniego kontaktu z Łużycami i ich mieszkańcami. Z problematyką tego regionu zapoznawał się więc pośrednio przez publikacje polskie i obce. Pomógł mu w tym również kontakt z osobami, które przebywały tam jakiś czas i były żywo zainteresowane kulturą i losem tego najmniejszego narodu słowiańskiego. Ich badawcza czynność z całą pewnością stanowiła inspirację dla Kolberga. Wyjaśnić tu jednak trzeba, że Łużyce nie znajdowały się w głównym nurcie jego działań etnograficznych. Być może w pierwszym okresie swych badań nad muzyką ludową planował zapoznanie się z melodiami wszystkich narodów słowiańskich, więc także z pieśniami i tańcami tego najmniejszego narodu słowiańskiego. Z pierwszej prasowej informacji mówiącej o jego wizji pracy nad folklorem dowiadujemy się: „p. Oskar Kolberg, artysta muzyczny, zajmie się zebraniem pieśni ludu, a bardziej samych melodii, którymi pragnie oznaczyć i wykazać charakter muzyki słowiańskiej”[1]. Spoglądając całościowo na dzieło życia polskiego etnografa, z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przypuszczać, że zapisy i pieśni dotyczące Łużyc zbierał jako materiał porównawczy, potrzebny przy opracowaniu zachodnich regionów Polski – Śląska i Wielkopolski, a być może i dlatego, że miał w zwyczaju gromadzić w swych zbiorach wszelkie informacje i materiały etnograficzne, z którymi miał kontakt.

Podstawowym zbiorem pieśni górno- i dolnołużyckich, które z pewnością były kamieniem węgielnym dla badań Kolberga związanych z dorobkiem folklorystycznym tego regionu, były niewątpliwie *Pjesnički* Smoleŕa. Ich oryginalny tytuł brzmi: *Pjesnički hornych a delnych Łužiskich Serbow. Ludu z erta napisane a z jejich narodnymi hlosami, Njemskim pšeloženjom, njedže potrzebnymi wułoženjami a z wopisanjom Serbow nałožkow a wašnja a z pšidawkom z jich basničkow a pšisłowow.* Pieśni poprzedzone są przedmową, w której Smoleŕ wyjaśnił genezę zbioru, a także scharakteryzował lud górnołużycki, jego pieśni i język. Proweniencję, a czasem także nazwiska wykonawców czy autorów zapisu terenowego podał Smoleŕ nad pieśniami. Druga część, wydana dwa lata później, zawiera 200 tekstów dolnołużyckich, z 80 melodiami i komentarzami, jak w części pierwszej. Materiał pieśniowy jest więc w tej części znacznie mniejszy, połowę tomu zajmują zaś: bajki, legendy, przysłowia i zwroty przysłowiowe, a także opisy zwyczajów i obrzędów.

Zbiór ten, który niezwykle szczegółowo i dokładnie ukazuje tradycję folkloru pieśniowego tego regionu, miał również niebagatelne znaczenie dla rozwoju tamtejszego ruchu i myśli narodowej. Chociaż na karcie tytułowej wymienionych jest dwu autorów, ojcem dzieła jest Smoleŕ. On też jest autorem koncepcji tomu i całego wydania. Współudział Leopolda Haupta, sekretarza Górnołużyckiego Towarzystwa Umiejętności w Zgorzelcu, ograniczył się do nadania niemieckim przekładom pieśni formy metrycznej oraz wydobycia z archiwum zgorzeleckiego towarzystwa zapisów wykonanych przez poprzedników Smoleŕa. Biorąc pod uwagę pozytywne przyjęcie przez świat muzyczny dzieła Smoleŕa, Kolberg mógł relatywnie wcześnie się z nim zapoznać. Może o tym świadczyć fragment listu Mikołaja Akielewicza, który pisząc w 1856 roku do ks. Macieja Wołonczewskiego o planowanych wspólnie z Kolbergiem badaniach etnograficznych na Litwie, dodaje: „odrobimy ten przedmiot na wzór dzieła *Volksliedern der Wenden* […] Smolerja”[2].

W owym okresie w centrum zainteresowań Kolberga były zachodnie i północne kresy Polski, które dłużej lub krócej znajdowały się pod panowaniem niemieckim. Badacz podróżował po Pomorzu, próbował nawiązać kontakty na Mazurach i intensywnie pracował nad monografią Wielkopolski, graniczącej dawniej z Dolnymi Łużycami. Dlatego prawdopodobne jest, że zainteresował się wtedy *Pjesničkami* Smoleŕa i sporządził notatki potrzebne do porównania dziedzictwa ludowego tych regionów. Wśród rękopisów Kolberga znajdujemy kilkanaście arkuszy z tłumaczeniami, notatkami i odpisami z *Pjesniček*. Część z nich znajduje się w tece 6, część – w 39. Na okładce do pierwszej z nich Kolberg sporządził ołówkiem notkę „Łużyce". Teczkę 39 opatrzył z kolei informacją: „Miscellanea 9. Łużyce. Słowaki. Czechy. Moskwa. Drobne varia". Druga część notatek z *Pjesniček*, znajdująca się w tece 39, ma zupełnie inny charakter. Składa się na nią przekład całości opisu wesela, znacznie bardziej dopracowany przez Kolberga i zredagowany zgodnie z praktyką. W oryginale opis ten znajduje się w dodatkach do części drugiej i Smoleŕ publikuje w nim zaledwie kilka pieśni weselnych. Wielokrotnie w tej części notatek autor odsyła czytelnika do zbioru tekstów poprzedzających opis. Kolberg w swym przekładzie wprowadził wszystkie teksty z melodiami w odpowiednie miejsca, przestawił nieco kolejność fragmentów, a także dołączył inne pieśni związane z tym obrzędem, a niewskazane odsyłaczami Smoleŕa. Dzięki temu dokonał niezwykle istotnego uporządkowania materiału. Czy tłumaczenie to pochodzi z tego samego okresu, co notatki przechowywane w tece 6, nie sposób ustalić z powodu braku informacji źródłowych. Odmienny papier świadczyłby, że dzieli je pewien odstęp czasowy, ale ponieważ Kolberg nie miał zwyczaju notowania dat nie tylko na odpisach z publikacji, lecz nawet na swych zapisach terenowych, nie wiadomo, który rękopis jest wcześniejszy. Zupełny brak odniesień do *Pjesniček* w pierwszych ośmiu tomach *Ludu*…, a także w poprzednich pracach Kolberga potwierdzają hipotezę, że szczegółowo zapoznał się z nimi dopiero w trakcie przygotowywania monografii Wielkopolski[3]. Związki między kulturą ludową tego regionu i Łużycami zauważał w obrzędowości i w wierzeniach, dokumentował je, odsyłając już nie tylko do *Deutsche Mythologie* Grimma, jak to miało miejsce we wcześniejszych dziełach, lecz przede wszystkim do opracowania Karola Antona i Smoleŕa. Ale nawet w wielkopolskich tomach *Ludu*… i w monografiach następnych nie znalazła odzwierciedlenia znajomość kultury ludowej Łużyczan, jaką mogła dać Kolbergowi lektura pracy Smoleŕa. Trzeba w tym miejscu nadmienić, że dokładna analiza tomów *Ludu*…, począwszy od *Sandomierskiego*, z *Pjesničkami* Smoleŕa nie potwierdza tezy, że Kolberg w swym modelu monografii regionalnej wzorował się na dziele Smoleŕa. Świadczą o tym choćby różnice w zakresie komentarza i w sposobie traktowania funkcji pieśni. Różnice te są tak duże, że potwierdzałyby raczej tezę odwrotną, iż Kolberg przed rokiem 1874 dzieła Smoleŕa nie znał wcale, a w każdym razie nie korzystał z tego doskonałego wzoru warsztatu folklorystycznego.

Przetłumaczenie opisu wesela można też wiązać z niedokończoną próbą edytorskiego opracowania innych łużyckich materiałów przechowywanych w tece 39, to jest zespołu manuskryptów różnych osób, pochodzącego z archiwum Andrzeja Kucharskiego. Otrzymał on trzyletnie stypendium Uniwersytetu Warszawskiego na podróż po krajach zachodnio- i południowosłowiańskich. Jego zamierzeniem były studia u wybitnych slawistów, kontakty z reprezentantami tej nauki w różnych ośrodkach, zgłębianie archiwów i bibliotek, a przede wszystkim bezpośrednie poznanie języków i kultury ludowej narodów słowiańskich. Dzięki tak gruntownemu przygotowaniu teoretycznemu i praktycznemu miał być gotowy do objęcia katedry slawistyki w Warszawie. Po półrocznym pobycie w Pradze, gdzie m.in. uczył się języka górnołużyckiego, w końcu lata 1826 roku przyjechał do Drezna, a w pierwszej połowie września przybył do Budziszyna. Kolejnymi etapami jego podróży były: Zgorzelec, Mużaków, Gródek, Chociebuż i Lubin, skąd w połowie lutego 1827 roku wyjechał do Berlina, a następnie do Lipska. Owocem tego pobytu, przedłużonego ponad czas przewidziany w instrukcji, miało być wszechstronne naukowe opracowanie przebadanych zagadnień, zwłaszcza historii, piśmiennictwa i języka. W relacji z Górnych Łużyc czytamy m.in.: „Bytność moja na miejscu w kraju Łużyczan lepiej mię nauczyła właściwego wymawiania tutejszego serbskiego dialektu niż wszelkie dla Niemców pisane gramatyki"[4]. Po zapoznaniu się z piśmiennictwem górnołużyckim w bibliotekach i księgarniach Kucharski podjął też badania nad twórczością ustną: „Najpiękniejszym atoli zabytkiem języka, literatury i starożytności serbskiej są piosnki tego ludu. Małą bardzo ich liczbę znalazłem zebraną przez krajowców; większą nierównie sam, widząc, iż niezadługo może minąć pora ich zbioru, spisałem z melodiami z różnych tutejszej Serbii okolic i nie żałuję łożonego na to czasu; wszystkie prawie są treści erotycznej. Piękniejsze z nich będą wkrótce drukowane w 4 tomie zbioru pieśni słowiańskich przez Czelakowskiego w Pradze wydawanych"[5]. O swej pracy w Chociebużu pisze: „Poznawszy język, już w większej części kraju zapomniany i zresztą skażony, wziąłem się do ułożenia geograficznego niemiecko-serbskiego spisu miejsc przez Łużyczan zamieszkanych"[6]. Dalej pisze: „Na koniec ważne pod wszelkim względem piosnki i powieści ludu zebrałem, czyniąc różne w kraj wycieczki, tak dla nich, jako też dla geografii, literatury i starożytności

serbskich. Nie ma zresztą nikogo, co by się odznaczał pracą około tego dialektu. Owszem, zajmuje wszystkich pytanie: czy się ten język ma utrzymywać, czy go zagubić, i wszyscy się prawie na drugą stronę przechylają”[7]. Z tej pięcioletniej podróży oczywiście Kucharski miał złożyć sprawozdanie władzom uczelni, która wyjazd sfinansowała. Nadrzędnym celem filologa było przygotowanie obszernego naukowego opracowania, w którym zawarłby rezultaty podróży badawczej po obszarach zamieszkałych przez narody słowiańskie, m.in. wiadomości o Łużycach. Niestety plany te pozostały niezrealizowane. Co prawda udało mu się opublikować kilka drobnych artykułów, ale zasadnicze wyniki badań pozostały w postaci notatek, listów i kolekcji dzieł zakupionych za granicą. Po powrocie do kraju nie otrzymał wymarzonej nominacji na profesora, zaś likwidacja uniwersytetu po powstaniu listopadowym zamknęła mu drogę do kariery naukowej w Warszawie. Ostatecznie załamały go prawdopodobnie bezskuteczne starania w innych ośrodkach i konieczność podjęcia pracy nauczyciela. Później zaś choroba oczu utrudniła mu znacznie przygotowanie czegokolwiek do druku. Losy pokaźnego zapewne archiwum po śmierci Kucharskiego są właściwie nieznane, a ślad po zapisach folklorystycznych zatarł się tak dokładnie, iż uznano je za zaginione. Dopiero kilka lat temu część tych zbiorów – w tym i materiałów łużyckich – odnaleziono wśród rękopisów pozostawionych przez Oskara Kolberga.

W notatkach, listach Kolberga nie ma żadnych informacji o kontaktach z Andrzejem Kucharskim. Nie ma też jakichkolwiek dokumentów potwierdzających, że Kolberg otrzymał lub zakupił jakieś rękopisy bezpośrednio od Kucharskiego czy od jego spadkobierców. Jednak w kilku tekach znajdujemy pojedyncze karty bądź większe zespoły sygnowane notatką Kolberga „po Kucharskim”, a także zespoły nieoznaczone taką informacją, ale bezspornie pochodzące z archiwum Andrzeja Kucharskiego. Z jego spuścizny w zbiorach twórcy *Ludu…* zachowały się 253 pieśni naszych zachodnich braci. Taka właśnie jest proweniencja kilkunastu rękopisów dotyczących Łużyc, a przechowywanych w tece 39 razem z omawianym już przekładem opisu wesela z *Pjesniček* Smoleŕa. Są one przemieszane z zapisami folkloru słowackiego, morawskiego, czeskiego i południowosłowiańskiego, a także polskiego. Winę za taki stan rzeczy ponoszą w tym wypadku następcy Kolberga, którzy w nieumiejętny sposób porządkowali jego spuściznę. W dużej mierze jest to również skutek burzliwych losów tej spuścizny w czasie drugiej wojny światowej.

Już pobieżna analiza archiwalnych materiałów Kucharskiego pozwala stwierdzić, że nie zawierają one całości łużyckich notatek. O swym pobycie na Dolnych Łużycach pisze bowiem: „ważne pod wszelkim względem piosnki i powieści ludu zebrałem”[8], a dziś w rękopisach znajdujemy tylko jedną opowieść wierzeniową, którą można by zaliczyć do „powieści”. Podobnie sprawa wygląda, jeśli chodzi o teksty pieśni. Wskazywałoby to, że zachowany w tekach Kolberga zespół rękopisów nie jest kompletny. Nie wiadomo jednak, kiedy folklorystyczne archiwum Kucharskiego uległo rozproszeniu: przed włączeniem go w zbiory Kolberga czy później.

Manuskrypty Kucharskiego mają wyraźne cechy zapisów terenowych: pospieszne pismo, podział na zwrotki – a niekiedy i na wiersze – zaznaczony kreskami po zapisaniu tekstu, repetycje w kolejnych zwrotkach i inne powtarzające się fragmenty pieśni zapisane skrótowo lub opuszczone, wyjaśnienia i poprawki dopisane później nad tekstem lub na marginesie, wreszcie skreślone fragmenty, których wykonania prawdopodobnie zaniechał informator. Niektóre rękopisy znajdujące się dziś w Kolbergowskiej tece 39 mogły być wykonane na prośbę Kucharskiego przez osoby poznane na Łużycach czy nawet towarzyszące mu w czasie wędrówek. Jednym z takich współuczestników badań terenowych mógł być Handrij Zejler, poeta, później autor wielu pieśni patriotycznych, m.in. przekładu czy raczej trawestacji hymnu *Hišće Serbstwo njezhubjene*. Za tym, że słów Kucharskiego: „sam […] spisałem z melodiami”[9], nie możemy brać dosłownie, przemawia jeszcze jedno. Jego zapisy pieśni ze Słowacji, z Moraw, Jugosławii, Polski, które zachowały się w różnych tekach Kolberga, nie mają nut, są to zawsze tylko teksty. Również te zapisy łużyckie, które – jak dziś stwierdzamy – są jego pióra, towyłącznie teksty. Wydaje się, że trudna sztuka notowania melodii ze słuchu była Kucharskiemu obca, nie wszystko zatem sam mógł spisać w terenie. Może dlatego rękopisy z jego archiwum opatrywał notką „po Kucharskim”, a nie nazwiskiem zbieracza. Swoją drogą, twórca *Ludu…* był wierny zasadzie, aby gdzie tylko jest to możliwe, podawać teksty pieśni wraz z melodiami. Twierdził, że „uznaną już jest powszechnie prawdą, że zbiory pieśni ludu bez muzyki są jak ciało bez ducha”[10].

Jak już wspomniano, nie wiadomo, kiedy i jaką drogą Kolberg wszedł w posiadanie tych rękopisów. Miał je już zapewne przed rokiem 1886, bo nazwa Łużyce uwidoczniona jest w tytule teki 39 w brulionie ostatniej woli z początku tego roku. Nie wiadomo też, w jakim okresie życia pracował nad nimi. Prawdopodobne jest, że zajął się tymi materiałami pod wpływem Alfonsa Parczewskiego, prawnika kaliskiego, później profesora uniwersytetów w Warszawie i Wilnie. Wyniósł on zainteresowanie Łużycami z domu rodzinnego, a po pierwszym pobycie w 1875 roku odwiedzał ten kraj często i znał go coraz lepiej. W latach 1879–1885 opublikował liczne prace zapoznające polskie społeczeństwo z życiem i kulturą Łużyczan. Wspierał także czynnie różne akcje służące podtrzymaniu

świadomości narodowej i rozwojowi kultury, zwłaszcza na Dolnych Łużycach. Inspiracja Parczewskiego mogła spowodować, że Kolberg sięgnął do teki 39 i zaczął przygotowywać do druku zapisy Kucharskiego. Porównał wszystkie melodie z *Pjesničkami* Smoleŕa i odnotował przy każdej liczbę znalezionych w tym zbiorze wariantów, a także nieliczne wyjaśnienia słownikowe.

Trzecim zespołem omawianego zbioru są nieliczne własne notatki Kolberga: kilkadziesiąt wyrazów górno- i dolnołużyckich wraz z ich polskimi odpowiednikami, zanotowanych na odwrocie zużytej koperty, i zapisy bibliograficzne. Również w tym przypadku nie wiadomo, czy zapiski te są tak szczupłe i przypadkowe, dlatego że Łużyce znajdowały się na marginesie zainteresowań Kolberga, czy też materiały te dotarły do nas niekompletne.

Warto w tym miejscu nadmienić, że instrumenty muzyczne wykorzystywane przez Łużyczan różniły się od tradycyjnych. Ciekawostką jest, że ustroński artysta – lutnik Ferdynand Suchy na podstawie dostępnych materiałów (m.in. zdjęć i przekazów ustnych) zbudował wiele skrzypiec łużyckich i przekazał tamtejszej społeczności.

Materiały łużyckie zachowane w zbiorach Kolberga mają dużą wartość historyczną. Ukazują jego wielki szacunek do tradycji i folkloru tej grupy Słowian. Ich wartość jest tym większa, że w przeciwieństwie do np. ludów południowosłowiańskich, język łużycki sam w sobie nie jest popularny, w przeszłości próbowano go wręcz unicestwić (szczególnie w okresie drugiej wojny światowej). Autor *Ludu…* był świadom zależności między folklorem naszym i łużyckim. Pomimo że Kolberg nie miał wielkiej styczności z tym regionem, jego benedyktyńskie podejście do pracy nie pozwoliło mu przejść obojętnie obok dorobku pieśniowo-kulturalnego naszych zachodnich braci. Materiał ten z całą pewnością jest świetnym punktem wyjścia do dalszych badań etnograficznych tego plemienia.

[1] A.J.S. [A.J. Szafrański]: *Zbiory pieśni ludu z r. 1840*. „Biblioteka Warszawska" 1841, t. 1, s. 163. Przedruk w: O. Kolberg: *Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych*. Cz. 1: *Łużyce* („Dzieła Wszystkie", t. 59, cz. 1). Wrocław–Poznań 1985, s. VI.

[2] Cyt. za wstępem do: O. Kolberg: *Litwa* („Dzieła Wszystkie", t. 53). Wrocław, Kraków 1966, s. VII.

[3] O. Kolberg: *Wielkie Księstwo Poznańskie* („Dzieła Wszystkie", t. 9–15). Wrocław–Poznań 1962–1963.

[4] Cyt. za wstępem do: O. Kolberg: *Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych*. Cz. 1: *Łużyce…*, s. XIII.

[5] Ibidem, s. XIV.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem, przypis 3.

[8] Cyt. za wstępem do: O. Kolberg: *Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych*. Cz. 1: *Łużyce…*, s. XX.

[9] Ibidem, s. XXIII.

[10] Przypis Kolberga do recenzji *Piosnki ludu wielkopolskiego*. Przedruk w: O. Kolberg: *Pisma muzyczne*. Cz. 2 („Dzieła Wszystkie", t. 62). Wrocław–Poznań 1981, s. 578–579.

Michał Burczyk

Lusatian materials in the collections of Oskar Kolberg as an example of good care for the preservation of the linguistic heritage and traditions of the region

Summary

Lusatian materials make up an interesting item in the collections of Oskar Kolberg. They consist of three segments. The first of them comprises translations, entries and notes from the set *Pjesnički hornych a delnych Łužiskich Serbow* by Jan Arnošt Smoler, mainly relating to wedding ceremonies and songs. The second one includes several manuscripts by the Slavist, Andrzej Kucharski, whereas the last one contains Kolberg's notes – a glossary of several dozen of words, and bibliographic records. Lusatian materials preserved in the collections of Kolberg, the creator of *The People*, have high historical value. They show his great respect for the traditions and folklore of this Slavic group. Kolberg was aware of the relationship between Slavic and Lusatian folk music and folklore.

Keywords: Oskar Kolberg, folklore collections, Lusatian folklore, songs

Michał Burczyk

Lužické materiály ve sbírkách Oskara Kolberga jako příklad péče o zachování dědictví a jazykové tradice tohoto regionu

Shrnutí

Zajímavou položku ve sbírkách Oskara Kolberga zaujímají lužické materiály. Skládají se ze tří částí. První z nich jsou překlady, zápisy a poznámky ze sbírky *Pjesnički hornych a delnych Łužiskich Serbow* Jana Arnošta Smoleŕa, které se týkají především svatebních obřadů a písní. Druhá zahrnuje více než desítku rukopisů pocházejících od slavisty Andrzeje Kucharského, poslední zase obsahuje Kolbergovy poznámky – slovníček s několika desítkami výrazů a bibliografické poznámky. Lužické materiály dochované ve sbírkách autora *Ludu* mají vysokou historickou hodnotu. Ukazují jeho velkou úctu k tradici a folklóru této skupiny Slovanů. Kolberg si byl vědom závislosti mezi naším slovanským folklórem a lužickým folklórem.

Klíčová slova: Oskar Kolberg, folkloristické sbírky, lužický folklór, písně

Gabriela Bordovská
Uniwersytet Ostrawski

Hudební folklór lašsko-valašského pomezí

Oblast kolem vesnic Kozlovice a Lhotka pod Ondřejníkem spadá do okrajové části moravského Valašska, tzv. lašsko-valašského pomezí. Jedná se o kulturně velmi aktivní oblast, která vyniká především silnou folklorní tradicí, prolínající se celoročním životem obou obcí.

Josef Jančář ve své monografii definuje Valašsko jako „národopisnou oblast na východní Moravě"[1].

Jančář označuje Valašsko za oblast s největším počtem nezdůvodněných a nepodložených pokusů o ohraničení. Taktéž se vyjadřuje o Valašsku jako o oblasti, kolem níž se vytvořilo největší množství falešných představ, ať už o původu obyvatelstva, nebo o jeho minulém a současném způsobu života. Dále také přiznává, že samotné vymezení hranice moravského Valašska není jednoduchou záležitostí, především z důvodu nejasnosti ohledně hraničních oblastí[2].

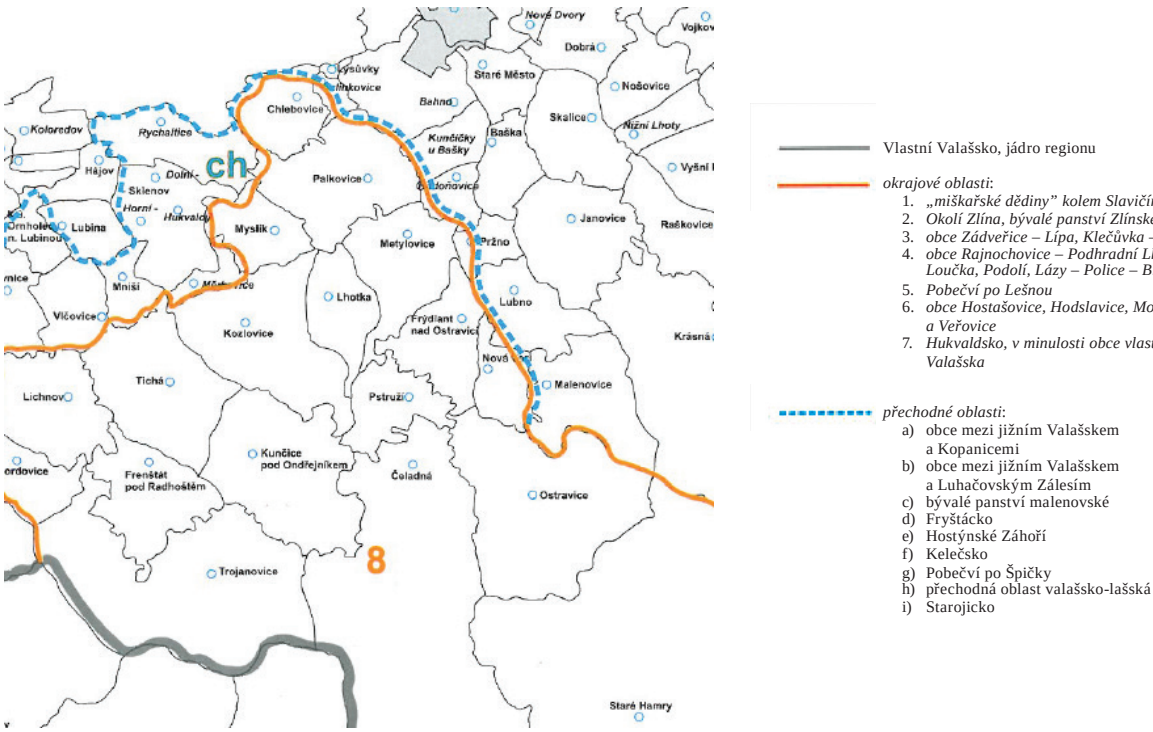
Jako nejméně nápadnou hranici uvádí hranici severovýchodní – tzv. jižní okraj Lašska, jmenovitě oblast Frenštátska, Štramberska, bývalé hukvaldské panství[3], Frýdecko a slezské Těšínsko[4].

V odborné literatuře lze také dohledat shrnutí různých pohledů na hranici Valašska v kontextu dějin. Rozdíly mezi pojetím Hankeho a Schwoye zachycuje také Štikova mapová příloha č. 10, kde je zřejmé, že se jejich představy liší hlavně v zahrnutí Vsetínska, Frenštátska, Hukvaldského panství a Rusavy. Schwoy vede jihozápadní hranici až za Vsetín, ale na severovýchodě končí obcemi Bordovice, Tichá, Kozlovice a Frýdlant nad Ostravicí. Hanke oproti tomu začíná jihozápadní hranici u Velkých Karlovic a Valašské Bystřice a její severní část vede až kolem obcí Kopřivnice, Příbor, Rychaltice a nejseverněji kolem obce Sviadnov u Frýdku-Místku, který ovšem součástí Hankeho Valašska už není[5].

Jako nejpopulárnější verzi hranice Valašska cituje Jančář vymezení Válkovo[6] z roku 1929. Ten vede hranici severního Valašska kolem středisek Valašské Meziříčí, Rožnov pod Radhoštěm, Frenštát pod Radhoštěm, Štramberk, Starý Jičín a Kelč[7].

Štikova monografie poskytuje v mapové příloze rovněž pohled na hranici Valašska v kontextu 20. století, který rozděluje Valašsko na tzv. vlastní Valašsko nebo také jádro regionu, okrajové oblasti a přechodné oblasti[8]. Jako determinantu začlenění obcí do jádra regionu uvádí Štika především to, zda jsou obyvatelé obcí považování za Valachy i ostatními valašskými a nevalašskými obcemi. Do okrajové oblasti spadají obce, které jsou jádrem regionu považovány za nevalašské, ale obcemi z jiných etnických celků za valašské. Jako přechodná je chápána oblast, kde je možné pozorovat prvky valašské kultury, ale samotní obyvatelé se za Valachy nepovažují[9].

Jako centrum Valašska uvádí Štika Vsetín s okolními obcemi na západ až po Vizovice a Rusavu, na severu



Fot. 1. Geografické vymezení obcí Kozlovice a Lhotka p. O. v kontextu hranice moravského Valašska (zdroje: J. Štika: *Valaši a Valašsko*: *O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších…*, č. 13)

Fot. 2. Obec Kozlovice (zdroje: http://www.panoramata.cz/katalog/galerie/beskydy/47/kozlovice-s-pohorim-ondrejniku.html [24.09.2015])

hranici jádra regionu udávají obce Zašová, Zubří a Rožnov pod Radhoštěm a na východě jsou do jádra regionu zahrnuty obce kolem řeky Bečvy a Velké Karlovice. Do okrajové části patří obce orientované více na sever kolem Lešné, dále přes Hostašovice, Hodslavice, Mořkov, Veřovice, obce kolem Frenštátu pod Radhoštěm včetně Kozlovic a nejdále na sever vede hranice okrajových částí až k obcím Chlebovice a Palkovice. Severní přechodný pás tvoří valašsko-lašskou oblast, která zahrnuje především obce Štramberk, Kopřivnici, Mniší, Hukvaldy a Rychaltice.

Tato severní přechodná oblast „lašsko-valašské pomezí", je lehce rozšířena a zakreslena do Štikovy mapové přílohy, která popisuje lidový názor na hranice moravského Valašska. Zde se setkávají tři pohledy na severní hranici Valašska. Podle lidí z Trojanovic vede hranice Valašska Kozlovicemi, zatímco podle obyvatel Kozlovic se hranice posouvá k Palkovicím a podle obyvatel Palkovic sahá Valašsko až k Chlebovicím[10].

Štika uvádí, že u obyvatel Frenštátu, Kozlovic a Trojanovic zůstává nadále silné přesvědčení o příslušnosti k Valašsku, což dokládá citací z díla o okresu frenštátském z roku 1908, kde autor píše „My zmy su v Kozlovice Valaši, v Rychaltic neni su Valaši, su Laši"[11].

U folkloru lašsko-valašského pomezí, jak je již z názvu patrno, můžeme shledat prvky jak typicky valašské, tak typicky lašské. Mezi tradiční tance tohoto regionu patří zvrtek[12], mužský sólový tanec skok[13] a obřadní tanec starodávný[14]. Varianty těchto tanců nacházíme i u souborů zpracovávajících čisté Lašsko či Valašsko, ale způsob provádění tanců je v případě lašsko-valašského pomezí již na první pohled odlišný[15].

Nyní se budeme detailněji zabývat obcemi Kozlovice a Lhotka pod Ondřejníkem. Tyto dvě obce okolo horského masivu Ondřejník dělí vzdálenost cca 3 km, a spojuje je velká záliba v aktivní prezentaci folkloru lašsko-valašského pomezí. V těchto dvou obcích působí celkem tři folklorní soubory, ve kterých se folkloru věnují lidé od 3 do 90 let.

Obec Kozlovice byla založena v roce 1294. Důkladně doložená historie ovšem spadá až do 15. století, kdy na území Kozlovic probíhala valašská kolonizace. Valaši se řídili tzv. valašským právem, charakterizovaným dlouhodobým osvobozením od daní a různými úlevami. Při osídlování vyklučených oblastí a těžké práci v lesích jim přinášelo určitou volnost a vlastní samosprávu. Představitelem světské moci byl Valašský vojvoda, který řídil valašská hospodářství v osídlených lokalitách, dohlížel na Valachy, hájil jejich zájmy a zprostředkovával styk s vrchností na Hukvaldech. Sídlem Valašských vojvodů, kteří většinou pocházeli z rodu Krpců, byly na hukvaldském panství po 200 let (1565–1764) právě Kozlovice[16].

S obcí Kozlovice je spjat hudební velikán a folklorista Leoš Janáček (1854–1928), který často pobýval na nedalekých Hukvaldech a do Kozlovic chodil poslouchat a zapisovat lidové písně v podání Válkovy muziky z Kunčic pod Ondřejníkem a legendární harmonikářky a tanečnice Žofky Havlové, které hrávaly v hospodě u Harabiša.

Je známou skutečností, že některé tance, které viděl a jejichž melodie zapsal právě v Kozlovicích, jsou součástí díla Lašské tance[17]. Scénickou podobu některých z nich lze dnes shlédnout v podání Souboru lidových písní a tanců Valašský vojvoda Kozlovice, který zpracovává folklor lašsko-valašského pomezí.

Valašský vojvoda byl založen v roce 1975 v Kozlovicích. Již od začátku jej tvořila jak složka taneční, tak i cimbálová muzika. Současné době jsou členy souboru občané Kozlovic, Lhotky pod Ondřejníkem a okolních vesnic ve věku 15.–50 let. V repertoáru Valašského vojvody lze nalézt zpracování lidových zvyků a obyčejů jako je vynášení Mařeny, stavění a kácení máje, dožínky či valašská svatba nebo rekonstrukce lidové zábavy v pásmu Hospoda u Harabiša. Soubor vychází především z díla 3 sběratelů zabývajících se místním folklórem – Vincence Sochy, Františka Bartoše (1837–1906) a Františka Sušila (1804–1868).

Fot. 3. SLPT Valašský vojvoda Kozlovice, 2011 (zdroje: www.valasskyvojvoda.cz [24.09.2015])

Sběratelská osobnost Vincence Sochy (1903–1970) se váže především k obci Lhotka pod Ondřejníkem[18]. Zde Socha působil jako řídící učitel místní školy a v roce 1936 založil národopisný soubor Pilky, který ve Lhotce působí dodnes[19].

Největší zásluha Vincence Sochy spočívá v kulturní práci. Jako učitel v Myslíku a ve Pstruží v letech 1926 až 1929 sbíral písně a tance. V Měrkovicích se věnoval této činnosti již naplno, když poznal zpěvačku a tanečnici Anežku Šenkovou, tamější rodačku. Celkem od ní zapsal na 1980 písní a 28 tanců a tanečních variant. Nejznámější tance uspořádal pod názvem Valašská beseda.

Fot. 4. Vincenc Socha (zdroje: http://www.obec-lhotka.eu/folklorní-soubor--Pilky/ [24.09.2015])

Fot. 5. Folklorní soubor Pilky, 2005 (zdroje: http://www.obec-lhotka.eu/folklorní-soubor-Pilky/ [24.09.2015])

Na počest Vincence Sochy se ve Lhotce pod Ondřejníkem pořádají každý rok ke konci srpna Sochovy národopisné slavnosti[20], kde se setkávají na jednom pódiu nejen členové folklorních souborů Pilky a Valašský vojvoda, ale v dětském pořadu se pravidelně představují děti z dětského folklorního souboru Valášek z Kozlovic.

Dětský folklorní soubor Valášek byl založen v roce 1982 v Kozlovicích jako „líheň" pro SLPT Valašský vojvoda Kozlovice. V současné době pracuje v souboru cca 60 dětí z Kozlovic, Lhotky p. O. a z přilehlých obcí. Děti jsou rozděleny podle věku do tzv. přípravky[21], velkého Valášku I., II.[22], a cimbálové muzičky. Zkoušky probíhají jednou až dvakrát týdně v prostorách kulturního domu v Kozlovicích a dvakrát ročně se děti účastní víkendového soustředění.

Ne vždy však byla situace v DFS Valášek takto stabilní. V letech 2005-2010 byl o členství v souboru velmi malý zájem a soubor téměř nevystupoval. Po změně vedení se začala situace zlepšovat a v současné době zájem o členství vzrostl natolik, že jsme byli nuceni zkoušky rozdělit na starší a mladší školní věk. Do přípravky jsme zavedli přijímací řízení, v současné době zájem uchazečů čtyřikrát převyšuje kapacitu přijímaných dětí.

Fot. 6. Přípravka Valášku, 2013 (zdroje: http://www.valasek-kozlovice.cz/fotogalerie-2-2/ [24.09.2015])

Jako další folklorní soubor v oblasti Kozlovic jmenujme například Pustkovu cimbálovou muziku, Cimbálovou muziku Vladimíra Holiše, či kapelu historických nástrojů pro lidovou hudbu RukyNaDudy, která prezentuje tradiční hudbu jedné části regionu Beskydy – Valašsko: tzv. lašsko-valašské pomezí (hukvaldské Valašsko). Kapela RukyNaDudy využívá původní hudební nástroje z různých období vývoje sdružené hudby regionu, různorodé sestavy a styly hry. Pro tuto kapelu je charakteristické pevné lokální ukotvení a užívání nástrojů syrovějších zvuků i souzvuků. Kapela pracuje s řadou původních nástrojů v nejrůznějších sestavách a stylech hry jako supertradiční styl, archaický horský styl, tradiční styl nebo world music. Ve hře kapely RukyNaDudy má důležitou úlohu improvi-

Fot. 7. Kapela RukyNaDudy 2010 (zdroje: http://www.rukynadudy.cz/Muzeum_Pribor_28_5_2010/pages/IMG_3830.htm [24.09.2015])

zace. Pro melodické nástroje (cimbál, housle, píšťaly, gajdy) je charakteristické vytváření okamžitých variací jednotlivých hlasů podle vkusu a schopností hráčů. Přetvářením téže melodické linky vzniká specifický vícehlas (tzv. herterofonie). Obvyklé je rovněž okamžité řetězení písní do sad na základě libovolného výběru písní v průběhu hry[23].

Cílem příspěvku bylo přiblížit specifika hudebního a tanečního folkloru v obcích Kozlovice a Lhotka pod Ondřejníkem v kontextu sběratelských osobností a aktivních folklorních souborů tohoto regionu. Z obsahu článku vyplývá, že díky silné folklorní tradici se v dané oblasti věnuje folkloru značný počet lidí všech věkových kategorií a zájem rodičů učit své děti lidové kultuře jejich kraje je rok od roku vyšší. Koneckonců už v mateřské škole se kozlovické děti učí lidové hry a říkanky, které se vztahují k místům jim dobře známým, a znějí v jazyce, jaký zachovali předkové z konce 18. století.

Folklorní inspirační zdroje jsou v oblasti lašsko-valašského pomezí velmi bohaté, o čemž svědčí i činnost dalších folklorních souborů v blízkém okolí. Jmenujme například Hurčánek Palkovice, Sedmikvítek Frenštát pod Radhoštěm, Radhošť z Trojanovic, apod.

[1] J. Jančář et al.: *Lidová kultura na Moravě*. Strážnice: ÚLK. Brno 2000, s. 23.
[2] Ibidem, s. 24.
[3] Hukvaldské panství z r. 1883 – Bílá, Trojanovice, Borovice, Lichnov, Vlčovice, Mniší, Měrkovice, Myslík, Palkovice, Hodoňovice, Frýdlant n. Ostravicí, Nová ves, Ostravice. J. Štika: *Valaši a Valašsko*: *O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších*. Rožnov pod Radhoštěm 2007, mapová příloha č. 12.
[4] J. Jančář et al.: *Lidová kultura na Moravě*…, s. 23.
[5] J. Štika: *Valaši a Valašsko*: *O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších*. 1…, mapová příloha č. 10.
[6] J. Válek: *Hranice moravského Valašska*. „Naše Valašsko: kulturní věstník o jeho životě a potřebách" 1929–1930, roč. 1, č. 1, s. 4–9.
[7] Obce Návojná, Nedašov a Nedašova Lhota.
[8] J. Štika: *Valaši a Valašsko*: *O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších*. 1…
[9] Ibidem, s. 180.
[10] Ibidem, mapová příloha č. 7.
[11] Ibidem, s. 189.
[12] Řadí se do skupiny tanců točivých a je postaven na dvoudobém rytmickém základu. Při předzpěvu je zde jistý rytmický ohyb – přenášení váhy z nohy na nohu. Při první mezihře víří pár na místě v kolovém držení, přičemž krok obou v páru je shodný (základem je zvrt na přední části chodidla). Během druhé mezihry tanečník obyčejně improvizuje (přitom je ale cifrování zase drženo při zemi). Tanečnice se točí okolo své osy a zachovává krok.
[13] Tanec je velmi podobný valašskému odzemku.
[14] Obřadní tanec v třídobém metru. Během předzpěvu pár chodí starodávným krokem po kruhu nebo volně po parketu. Při dalších dvou slokách pár víří na místě v kolovém, nebo polootevřeném držení. Tempo se během hraných slok o polovinu zrychlí, ale na sloku zpívanou se vrátí zpět do původního tempa.
[15] Nutno podotknout, že specifika lašsko-valašského pomezí objevujeme i v písňovém materiálu, především častou přítomností lydické zvětšené kvarty, nebo tzv. moravské modulace (pohyb melodie na konci fráze o sekundu dolů).
[16] Tuto dobu zpracoval ve svých románech spisovatel Bohumír Četyna z Frenštátu pod Radhoštěm.
[17] Jedná se o tance Pilky, Čeladenský a Koval.
[18] Založena v roce 1359.
[19] V dnešních dnech působí v souboru Pilky členové ve věku od 50 let.

[20] Pořádají se od roku 1995 (výročí 25. let od úmrtí Vincence Sochy).
[21] 3–6 let.
[22] Valášek I 6–11 let, Valášek II 12–15 let.
[23] V. Bjaček: RukyNaDudy: kapela historických nástrojů pro lidovou hudbu. RukyNaDudy [online]. Dostupné z: http://www.rukynadudy.cz/ (cit. 24.09.2015).

Gabriela Bordovská

Musical folklore in the region of Lašsko-Valašského border

Summary

This article aims to show the characteristics of native folklore: the music, dance, folk art of Kozlovice and Lhotka near Ondřejník. The richness of the sources of folk culture of this area manifests in the form of statues, figurines, pipes and paintings in the collections of the artifacts by amateur artists. Folk music themes are a source of inspiration for many native composers. Nowadays, growing interest of the inhabitants in tradition and folk culture may be observed. More and more often they turn to ancient sources of traditions, back to the eighteenth century. Both teachers and parents care about their children's active participation in dance, instrumental or singing classes. Being inspired by folklore is characteristic also of the inhabitants of the neighboring areas, wherein many folk groups are active, for example, Hurčánek Palkovice, Frenštát near Radhošt Sedmikvítek, Radhošť Trojanowice. The musical folklore of the region neighbouring Kozlovice and Lhotka near Ondřejník experiences a renaissance. The photographs of the bands presented in the article, which illustrate the research material, come from a private collection of the author of the article.

Keywords: folklore, Leoš Janáček, Vincent Socha, Valasek, Valašský vojvoda

Gabriela Bordovská

Folklor muzyczny pogranicza lašsko-valašského

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie cech rodzimego folkloru: muzyki, tańca, sztuki ludowej Kozlovic i Lhotka pod Ondřejníkem. Bogactwo zasobów kultury ludowej tych okolic potwierdzają kolekcje dzieł artystów amatorów w postaci rzeźb, figurek, piszczałek, malowideł. Ludowe tematy muzyczne są źródłem inspiracji dla wielu rodzimych kompozytorów. Współcześnie da się zauważyć coraz większe zainteresowanie mieszkańców tradycją i kulturą ludową. Coraz częściej sięgają oni do dawnych źródeł tradycji, nawet XVIII-wiecznych. Zarówno nauczyciele, jak i rodzice troszczą się o czynne uczestnictwo ich dzieci w zajęciach zespołów tanecznych, instrumentalnych i śpiewaczych. Inspirowanie się folklorem cechuje także mieszkańców terenów sąsiednich, gdzie działa wiele grup folklorystycznych, np. Hurčánek Palkovice, Frenštát pod Radhoštěm Sedmikvítek, Radhošť Trojanowice. Folklor muzyczny okolic Kozlovic i Lhotka pod Ondřejníkem przeżywa swój renesans. Zaprezentowane w artykule fotografie zespołów pochodzą z prywatnych zbiorów autorki tekstu, dokumentują one materiał badawczy.

Słowa klucze: folklor, Leoš Janáček, Vincent Socha, Valášek, Valašský vojvoda

Magdalena Szyndler
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Przegląd wariantów ballady o dziewczynie trucicielce zawartych w wybranych zbiorach pieśni

Rozważania dotyczące tematu nakreślonego w tytule należałoby zacząć od wyjaśnienia genezy terminu z nim związanego, tj. *ballada*. Nazwa ta pochodzi z południowowłoskiego słowa *ballare*, oznaczającego czynności, które pierwotnie były związane z tańcem. W średniowieczu określano w ten sposób pieśń liryczną, wokalno-taneczną, która powędrowała z Prowansji do Włoch, tracąc stopniowo funkcję taneczną i poddana została przekształceniu w utwór liryczny (prowansalska *ballada*, północnofrancuska *balata*). Jak pisze Czesław Zgorzelski, ten kształt wypowiedzi lirycznej posiadał skrupulatnie przestrzegany schemat stroficznej budowy z ustalonym układem rymów[1].

Na przełomie XVI i XVII wieku były to angielskie i szkockie pieśni ludowe mające refren wspólny ze starą prowansalską balladą, ale nieposiadające charakterystycznej budowy stroficznej. Większy rozgłos zyskały dzięki ukazaniu się zbioru pieśniowego utworów ludowych pt. *Reliques of Ancient Poetry*, wydanych w Anglii przez Thomasa Percy'ego w drugiej połowie XVIII wieku, dokładnie w 1765 roku. Fakt ten zainicjował liczne badania związane z analogicznymi pieśniami ludowymi w innych krajach, zwłaszcza w literaturze duńskiej, niemieckiej, serbskiej, rosyjskiej i polskiej. Miały one rodzime nazwy: w Rosji – *bylina*, w Jugosławii – *pieśń junacka*, w Danii – *folkeviser*, w Niemczech – *Volkslied*. Pieśni te wyrosłe w różnych kulturach narodowych wykazywały zarówno podobieństwa w formie i treści, jak i różnice w stosunku do wzorcowych, można by powiedzieć, pieśni angielskich. W Polsce natomiast były to pieśni powszechne, niezwiązane ani z obrzędem, ani z porą roku, nazywano je *dumami*, *dumkami*. Charakteryzowały się one specyficzną tematyką dotyczącą miłości i zbrodni rodzinnych[2].

Początkowo toczyły się spory dotyczące ludowości ballady. Według badaczy angielskich twórcami ballad byli zawodowi śpiewacy, którzy przyczynili się do rozprzestrzenienia tego gatunku, tak iż stał się on częścią repertuaru szerokich kręgów ludowych. Odmienne stanowisko zajmowali natomiast pisarze niemieccy, wysuwając tezę, że ballada była zbiorową pracą ludu, przekazywaną drogą ustną z pokolenia na pokolenie. Dopiero na początku XX wieku Luise Pound w pracy *Poetic Orgins and The Ballad* (1921) próbowała udowodnić tezę, że ballada w początkowym etapie należała do zjawisk poezji nieludowej i stworzona została przez poetów z wyższych warstw społecznych. Teza ta była podtrzymywana i zyskała powszechne uznanie także wśród naukowców w innych krajach.

Na początku XIX wieku termin „ballada" funkcjonował w językach krajów europejskich, m.in. francuskim, niemieckim, hiszpańskim, angielskim itp., jako określenie pewnej twórczości ludowej i literackiej. Natomiast w Polsce ta międzynarodowa nazwa nie została od razu zaakceptowana. Od XVII do XIX wieku na polskich ziemiach funkcjonowały wcześniej już wspomniane dumy, które później zaczęły nawiązywać do konkretnych ballad angielskich. Ten nowy gatunek literacki od samego początku rozwijał się w różnych kierunkach. A więc była to z jednej strony kontynuacja dum historycznych Juliana Ursyna Niemcewicza, przesiąkniętych patriotycznym dydaktyzmem, a z drugiej strony rozwój dumy opartej na poetyce sentymentalnej, pełnej wzruszeń, żałości i tęsknot, w rezultacie prowadzących kochanków do wspólnego grobu. Kolejna z odmian łączyła w sobie elementy tkliwości ze zjawiskami spoza świata realnego (upiory i duchy zmarłych).

Zgorzelski pisał: „około 1818 powstaje nowy typ dumy ludowej, która początkowo przybiera postać sklejanki elementów ludowych z nawykami poezji sentymentalnej, tworząc w rezultacie typ utworu stojącego na pograniczu dumy tkliwych wzruszeń i romantycznej ballady o elementach ludowo-fantastycznych"[3]. Z jego badań, do których nawiązuje Elżbieta Jaworska, wynika, że poeci początku wieku mieli wyraźne wyczucie związku gatunkowego dumy i ballady, jednak do ukazania się *Ballad i romansów* w 1822 roku w nazewnictwie przeważała *duma* nad *balladą*. Dla polskich ludoznawców termin *ballada* brzmiał zbyt obco, tym bardziej że mieli oni świadomość różnic między balladami literackimi a tekstami pieśni ludowych. Awangardowe ballady romantyczne sprzeczne były z realizmem występującym w pieśniach ludowych[4].

Stanisław Chełchowski tak scharakteryzował pieśń balladową, nazywaną wówczas *dumką*: „najwybitniejsze miejsce zajmują dumki, jako nieliczne pozostałe zabytki ludowej epopei naszej. Od innych pieśni dumki odróżniają się wolnym ruchem w śpiewie, smętną i żałosną nutą, poważniejszym i spokojniejszym nastrojem w opowiadaniu i większą objętością. Ponieważ cechy te są

dość zmienne i niestałe, często więc do dumek zalicza się pieśni, które również można by pomieścić pomiędzy miłosnymi lub wojackimi i odwrotnie”[5].

Ballada jako gatunek łączy w sobie elementy liryki, epiki i dramatu, przez swą „troistość” i pochodzenie ludowe zyskała miano rodzaju „nieczystego”. Pierwszym, który uznał balladę za wielką praformę poezji, był Johann Wolfgang Goethe. W 1820 roku wydał *Balladę o wygnanym i powracającym hrabim*, inspirowaną jedną ze staroangielskich ballad ze zbioru Percy’ego i opowiadaniem z *Dekameronu* Giovanniego Boccacia. Od czasu tego wystąpienia toczy się spór dotyczący tego, który z tych trzech rodzajów literackich ma największy wpływ na kształtowanie się gatunku. Jedni opowiadają się za dramatem, inni za liryką bądź epiką. Według Zgorzelskiego jeśli jeden z tych trzech elementów zaczyna przeważać, mamy do czynienia z pewnym typem odmiany: balladą epicką, dramatyczną czy liryczną[6].

Z kolei Juliusz Kleiner zdefiniował balladę jako „krótki, wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia”[7].

Jak już wcześniej wspomniałam, forma ballady wykształciła się w wielu krajach europejskich, dzięki czemu zyskała cechy regionalne, narodowe oraz międzynarodowe ze wspólnymi wątkami. Julian Krzyżanowski ujął to następująco: „treścią pieśni był zawsze jakiś konflikt, pełne napięcia wydarzenie historyczne lub fikcyjne, ujęte w swoisty sposób; polegał on na uwypukleniu podstawowych motywów sytuacyjnych, nieraz przez ich powtarzanie, przy pominięciu stadiów przejściowych i szczegółowej motywacji psychologicznej”[8].

Ballada ludowa w epoce romantyzmu tworzyła odrębną grupę na tle innych pieśni, o czym świadczą pewne praktyki wydawnicze, utrzymujące się przez cały XIX wiek. Warto przejrzeć poszczególne zbiory pieśniowe pod kątem umieszczania w nich ballad lub pieśni balladowych czy dum – w zależności od stosowanego nazewnictwa.

W Polsce pierwszym, który wyszczególnił pieśni balladowe w swoim zbiorze *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* (1833) w ramach odrębnego działu, był Wacław z Oleska (Wacław Michał Zaleski). Dla pieśni miłosnych, stanowiących większą część tego zbioru, użył określenia *dumki*. Natomiast następca Zaleskiego – Żegota Pauli – w *Pieśniach ludu polskiego w Galicji* z 1838 roku wyszczególnił osobny dział pt. *Dumy*, w którym obok pieśni historycznych i religijnych zamieścił też te „Tyczące się zdarzeń domowych (ballady)”. W zbiorze Kazimierza Władysława Wójcickiego pt. *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu* (1836) dział dum obejmuje pieśni o tragicznych wątkach rodzinnych i miłosnych, a u Józefa Konopki w *Pieśniach ludu krakowskiego* (1840) pieśni balladowe znalazły się w grupie *Pieśni różnej treści.* Z kolei Oskar Kolberg w pierwszym swoim zbiorze zatytułowanym *Pieśni ludu polskiego* z 1857 roku pominął zupełnie termin *ballada*, a we wstępie pieśni nazywa dumami.

Tematyka balladowa pojawia się także w zbiorach wielu folklorystów śląskich, takich jak: Józef Lompa, Andrzej Cinciała, Jan Stanisław Bystroń, Marian Ligęza czy wcześniej już wspomniany Juliusz Roger, oraz pochodzących z krajów ościennych, jak Orest Zilynskyj, Jaromír Gelnar, Oldřich Sirovatka czy Sonia Burlasova (m.in. w zbiorze *Pieśni ludu śląskiego w Górnym Śląsku* z 1863 roku Roger wyodrębnił 35 ballad, w pierwszym tomie *Pieśni ludowych z polskiego Śląska* powstałego z połączonych rękopisów Szramka, Cinciały, Rogera pojawiło się 35 pieśni balladowych, zaś dwaj znakomici folkloryści: Ligęza i Stoiński, wyszczególnili w drugim tomie *Pieśni ludowych z polskiego Śląska* 42 pieśni balladowe).

Tak więc można powiedzieć, że potwierdza się teza związana z używaniem terminu *ballada* w folklorystyce polskiej w początkach XIX wieku. Jak pisze Jaworska, na naszym obszarze językowym lud nie miał na określenie ballady własnej nazwy, którą mogłaby przyswoić folklorystyka, stąd poszukiwania określeń opisowych, jak u Zaleskiego czy Paulego, a dopiero potem sięgnięcie po nazwę gatunkową literacką, jaką jest *duma.*

Cinciała w zbiorze z 1885 roku we wstępie napisał: „Pieśni morawskie i czeskie dostają się do nas bardzo licznie wskutek sąsiedztwa z Morawą: stąd tyle u nas pieśni morawskich, a przynajmniej morawskimi i czeskimi wyrażeniami przepełnionych [...] lud innego języka używa w pieśniach, a innego w mowie potocznej”[9].

Z kolei Karol Hławiczka uważał, że „nie da się zaprzeczyć wpływów czeskich, niemieckich a nawet węgierskich [...], pieśń ludowa Śląska Cieszyńskiego należy do rodziny pieśni polskich. Powtarzają się te same wątki balladowe [...], które spotykamy w innych regionach Polski [...]. Melodie te zbliżone są raczej w swym charakterze do pieśni niemieckich i czeskich. Wyjątek stanowią nasze pieśni góralskie z Istebnej, które są rodzonymi siostrami melodii podhalańskich i zakopiańskich”[10].

Bez wątpienia Śląsk Cieszyński przez swoje położenie geograficzne jest obszarem, na którym mieszają się i wzajemnie przenikają różne kultury. Teren ten położony jest na styku dawnych szlaków handlowych i kulturowych, które łączyły wschód z zachodem i południe z północą. Na skutek burzliwej przeszłości historycznej, zjawisk dotyczących migracji ludności,

uprzemysłowienia, poziomu oświaty czy przekonań religijnych wytworzona została specyficzna kultura pogranicza, która wchłonęła, przekształciła i jednocześnie przyswoiła elementy kultur państw ościennych.

Zdaniem Daniela Kadłubca, „na pogranicze należy spojrzeć kompleksowo, a nie wybiórczo, jako na dialog kultur [...]. Dialog ten obejmuje, przykładowo twory ludowe i nieludowe, pisane i ustne, poetyckie i prozatorskie, śpiewane i mówione”[11].

Pieśni polskie (w tym wątki balladowe) często rozprzestrzeniały się na inne regiony Polski, a także w kierunku państw ościennych – Czech i Słowacji, na które miał wpływ również folklor sąsiadujących obszarów Ukrainy, Białorusi oraz innych terytoriów słowiańskich. Na Śląsku, w tym Śląsku Cieszyńskim, podobnie jak w innych regionach Polski, istniało i istnieje nadal wiele typów pieśni balladowych i ich wariantów.

Ludności śląskiej znana jest grupa ballad, których bohaterką jest kobieta będąca ofiarą jakiegoś przykrego zdarzenia, czy nawet zbrodni, bądź też sama dopuszczająca się zbrodni. Do tej grupy można zaliczyć jedną z najpopularniejszych i powszechnie znanych, nie tylko na Śląsku, lecz także w krajach ościennych, ballad ludowych, która w wielu wersjach rozpoczyna się od słów: „Na Podolu biały kamień”.

Opowiada ona o młodej dziewczynie, do której z daleka przyjeżdża nieznajomy młodzieniec. Nawiązuje z nią znajomość, zaleca się do niej i namawia ją na podarowanie mu wianka (w sensie dosłownym i przenośnym). Dziewczyna broni się przed zalotami kawalera, dając wykrętne odpowiedzi, w obawie przed gniewem brata, pod którego jest opieką. Młodzieniec nakłania pannę do otrucia brata, usunięcia przeszkody, która stoi na drodze do ich szczęścia. Główna bohaterka pod wpływem przeciwstawnych uczuć – miłości do kawalera i nienawiści do brata – przygotowuje truciznę i truje brata, który, umierając, poleca opiece siostry swoje dzieci, ona jednak wyrzuca je z domu. Podolanka przywołuje swojego kochanka, lecz ten dowiaduje się o popełnionym morderstwie i porzuca ją w obawie, że również zostanie otruty. Dziewczyna ponosi zasłużoną karę. Zostaje oddana w ręce kata lub – w innej wersji – zabija ją uwodziciel. W wielu wariantach pojawiają się postaci rzemieślników, tj. krawcy, szewcy itp., którzy stają się nosicielami tej historii – śpiewają tę balladę. Druga redakcja tejże ballady ma tę samą treść, lecz innych bohaterów. Zamiast dziewczyny trującej brata występuje w niej żona trująca swego męża[12].

Ballada o siostrze, trucicielce brata według Romańskiej[13] ma budowę tryptyku, a więc składa się z prologu, właściwej akcji dramatycznej i epilogu:

A. *Prolog*
   – Tęsknoty i marzenia dziewczyny o przygodzie życiowej.
B. *Akcja właściwa*
   – Miłość dziewczyny od pierwszego wejrzenia do nieznanego przybysza – uwodziciela.
   – Chęć wyzwolenia się spod władzy brata.
   – Otrucie brata.
   – Porzucenie morderczyni przez kochanka.
C. *Epilog*
   – Kara za popełniony czyn.

W każdym z omawianych wariantów ballady występują motywy winy i kary, które zostają uwidocznione w akcji właściwej i w zakończeniu. Zwrot inicjalny określa miejsce i osobę (Podolanka) biorącą udział w wypadkach. Wraz z pojawieniem się drugiego z bohaterów (Podoleńca) rozpoczyna się właściwa akcja.

Istnieje wiele wariantów tej ballady – z drobnymi lub większymi zmianami w fabule. W większości zapisów notowana jest ona wraz z tekstem nutowym.

Jan Karłowicz pierwszy zwrócił uwagę na podobieństwo *Podolanki* do włoskiej pieśni o trucicielce męża Donnie Lombardzie, która była związana z osobą królowej Rozamundy. Alboin, założyciel państwa Longobardów, zamordował ojca Rozamundy i przemocą pojął ją za żonę. Zmusił ją do wypicia wina z czaszki ojca, co wywołało w królowej chęć zemsty. Jak głosi legenda, zasztyletowała ona Alboina albo, według innej wersji, został on zabity przez jej kochanków. Pieśń ta zamieszczona jest w zbiorze Constantina Nigry *Canti popolari del Piemonte* z 1888 roku, zawierającym dwieście pieśni północnowłoskich, łącznie z paralelami z południowej Francji, Portugalii i Hiszpanii[14].

We wskazanym zbiorze istnieje wiele podobieństw do ballady o Podolance (motyw kobiety trującej męża), ale według Karłowicza łatwo ulec złudzeniom. Mimo zauważonych analogii Karłowicz pozostawia włoskie pochodzenie pieśni za sprawę otwartą: „żona niewierna trująca męża i sama we własne sidła wpadająca jest (niestety) zjawiskiem starym jak świat i że prawdopodobnie Rozamunda nie pierwsza tak sobie postąpiła”[15]. W wersji podanej przez Nigrę wątek został nieco zmieniony, a mianowicie „panna Lombardka” po zamordowaniu męża usiłuje zabić kochanka zatrutym winem, lecz ten domyśla się tego i nakazuje wypić wino przygotowane przez kochankę.

Z kolei Stanisław Czernik[16] potwierdza nadzwyczajne rozpowszechnienie tej ballady, znanej w kilkudziesięciu wariantach lub cząstkowych zapisach, lecz do włoskiej proweniencji utworu podchodzi bardzo sceptycznie.

Jednymi z najwcześniej zapisanych wersji *Podolanki* na ziemi cieszyńskiej są dwa warianty pochodzące ze

zbioru Cinciały z 1885 roku, które zostały zakwalifikowane do *Pieśni miłosnych (o utraconych wianeczkach, kochankach)*[17]. Pierwszy z nich rozpoczyna się następująco: „Przy Krakowie czarna rola, sztyry lata nie orana". Drugi otwierają słowa: „W szczerym polu stoi rola, na tej roli biały kamień, siedzi śliczna panna na nim".

Obydwa warianty rozpoczynają się nieco inaczej. W pierwszym jest mowa o mieszkance konkretnego miasta – *krakowianka, Kraków,* w drugim – o *ślicznej pannie.* W obydwu wersjach pojawia się cudzoziemiec, który namawia krakowiankę do otrucia brata chrobakiem zielonym. Z kolei wersja pochodząca z Górnego Śląska, zapisana przez Rogera w 1863 roku[18], rozpoczyna się słowami: „Za ujazdem czarna rola, już trzy lata nie orana".

Jan Stanisław Bystroń[19] podaje inny wariant: „Czarna rola, biały kamień, Opolanka siedzi na nim". W obydwu pieśniach występuje *czarna rola, biały kamień,* zmienia się bohaterka – raz jest to *krasna panna,* innym razem zaś *Opolanka.* Bohater nie zmienia się, nadal jest to *cudzoziemiec*, inna jest natomiast trucizna – *listek jadowy* lub *gad zjadliwy.*

Bystroń pisze: „Pieśń bardzo często śpiewana powszechnie w związku z weselem. Wielka ilość wariantów została nam przekazana z ziem polskich, ruskich, czeskich, a nadto bałtyckich: nie jest ona już dziś śpiewana na zachodzie, choć przypuszczalnie stamtąd się wywodzi"[20]. Istnieją również wersje śląskie wydane przez Bystronia w 1934 roku we wspomnianym zbiorze *Pieśni ludowych z polskiego Śląska.* Przytoczono w nim dwa warianty Rogera, z powiatów gliwickiego i lublinieckiego, wcześniej już wzmiankowane, w których bohaterką jest *Opolanka, krasna panna.* Zbiór Ligęzy i Stoińskiego z 1938 roku[21] pt. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska* zawiera pięć wariantów ballady, z czego dwa mają jeszcze dwie odmiany z innym zapisem nutowym.

Z kolei Jan Tacina[22] wskazuje cztery warianty ballady o Podolance z okolic Śląska Opolskiego. Wariant pierwszy rozpoczyna się od incipitu: „Czorny roli biały kamień, siedzi Maryjanka na nim". Nie sposób nie wspomnieć o ogromnej liczbie wariantów zapisanych przez znakomitego polskiego zbieracza i folklorystę – Oskara Kolberga[23], który przytacza je w zeszytach poświęconych kulturze duchowej i materialnej poszczególnych regionów Polski składających się na zbiór *Pieśni ludu polskiego* (t. 1 – poświęcony pieśniom występującym w różnych regionach, t. 6 – Krakowskie II, t. 16 – Lubelskie I, t. 19 – Kieleckie II, t. 21 – Radomskie II, t. 25 – Mazowsze II, t. 27 – Mazowsze IV, t. 39 – Pomorze, t. 40 – Mazury Pruskie, t. 41– Mazowsze VI, t. 42 – Mazowsze VII, t. 43 – Śląsk, T. 50 – Sanockie – Krośnieńskie II)[23].

Inne warianty tej ballady można znaleźć w zbiorach np. folklorystów słowackich, tj. w publikacji Zilynskyj'ego z 1978 roku[24]. W zebranym materiale umieszczone zostały ballady z górskich i podgórskich terenów Karpat Zachodnich, a także warianty z terenów północno-wschodnich, z takich miejscowości jak Frydek-Mistek, Czeski Cieszyn, a po polskiej stronie Cieszyn, Bielsko-Biała, Wadowice, Dobczyce, Zakliczyn, Frysztak, Brzozów. Autor podaje tekst słowny i pięć jego wariantów. W wersjach tych bohaterką jest *Julianna, jedna pani, Krakowianka* czy *Biła Dorcja.*

Inny wariant można znaleźć w pieśniach cieszyńskich z okolic Trzyńca i Jabłonkowa Gelnara i Sirovatki[25]. W rozdziale *Ballady a legendy* zamieszczono balladę o Podolance rozpoczynającą się incipitem: „Za Krakowem czarno rolo, sztyry lata nieorana". Natomiast w zbiorze Sirovatki[26] odnajdujemy czeski wariant rozpoczynający się od słów: „Ulianka, krasna panna, u Dunaje šaty prala".

W większości wersji śląskich, a także czeskich i słowackich główną bohaterką ballady o siostrze trucicielce jest tytułowa *Podolanka* (*Podolinka, Podolónka* itd.) wraz z młodzieńcem – kochankiem, nazywanym *Podoleńcem* (w niektórych odmianach *Podoliniec, Podolaczek* itd.). Postacie te nie są jednak mieszkańcami Podola, a kraina ta w sensie konkretnej miejscowości geograficznej nie istnieje. W wersjach wielkopolskich i małopolskich można spotkać *Grzeczną Pannę, Panią* i *Dworskiego Synka, Dworaninka, Wojewodę*, co sugerowałoby odstępstwo od stylistyki ludowej na rzecz wyższych sfer. W wariantach niepolskich pojawia się natomiast *Ulianka* czy *Julianna.*

W zwrocie inicjalnym większości wariantów przedstawione są kontrastowe kolory – biały i czarny. Pierwszy z nich symbolizuje niewinność (panieństwo), drugi – grzech (zbrodnię). Te podstawowe wartości etyczne sąsiadują z sobą, co więcej jedna przechodzi w drugą: niewinność przeradza się w zbrodnię. Ponadto przedstawiony jest kamień, na którym siedzi główna bohaterka. Przez swą symbolikę – brak życia (śmierć) – kamień zapowiada przyszłe zdarzenia, a zarazem jest miejscem, w którym dziewczyna oczekuje na zmianę swojego stanu.

Akcja ballady i jej początek są dosyć zróżnicowane. Miejsce zdarzeń może być różne, w zależności od pochodzenia danego wariantu: Kraków, Malbork, Opole, Racibórz, Ujazd, przy Wiśle, przy Dunaju oraz wspomniane już Podole, na którym akcja ballady toczy się najczęściej (w 60% badanego materiału). W większości wariantów początek jest podobny: „Na Podolu biały kamień [...] Za Ujazdem czarny kamień"; w wersjach niepolskich ballada rozpoczyna się od imienia głównej bohaterki: „Ulianka, krasna panna".

Imiona bohaterów związane są z miejscem akcji. Tak więc występują *Krakowianka*, *Malborszczanka*, *Opolanka*, a w niektórych przypadkach są to proste imiona *Kasia*, *Jasio*, *Julianka*, *Dzioucha*, *Maryjanka* lub też imiona sugerujące wygląd lub pochodzenie: *Krasna Pani* czy *Cudzoziemiec*. Wspólnym wątkiem w wariantach słowiańskich jest rodzaj trucizny podawany bratu głównej bohaterki. W polskich wariantach trucizną jest *gad zjadliwy, chrobak zielony* lub *czerwony, liść jadowy*, który podawany jest w napoju (w winie lub piwie), natomiast w wariantach niepolskich trucizna podawana jest w jadle (w rybie).

W balladzie o Podolance najbardziej zróżnicowany jest motyw finalny, dydaktyczny, zawierający pouczenie dla młodych ludzi, mówiący o poniesieniu kary za popełnione czyny. Tytułowa Podolanka zostaje zakuta, zamurowana, roztargana bronami, powieszona lub zabija ją uwodziciel. Spotkać może ją również innego rodzaju kara – tułaczka z żebrakiem.

Wątek obiegowy o Podolance, funkcjonujący w literaturze ludowej, obejmuje swym zasięgiem nie tylko Śląsk (w tym Górny, Dolny czy Cieszyński), lecz całą Polskę, Czechy, Słowację, a także Ukrainę oraz częściowo Rumunię i Litwę (włączając również jej pochodzenie północnowłoskie). Ballada o siostrze zbrodniarce nie jest znana natomiast ludom germańskim, choć należy podkreślić, że w zachodniej Europie istnieją również ballady, w których bohaterką jest zabójczyni, będąca matką, macochą, córką, siostrą, żoną lub kochanką. Jej ofiarami są m.in. dzieci, synowie, zięciowie, rodzice itp. W przeciwieństwie do wariantów słowiańskich, zabójstwo nie jest dokonywane za pomocą trucizny, lecz przez uduszenie, utopienie czy ugodzenie nożem.

Wątek obiegowy o Podolance pojawia się w literaturze i muzyce ludowej regionów wielu krajów. Główna treść i przekaz moralizatorski pozostają niezmienione. Poszczególne warianty mają wspólne postacie, truciznę czy miejsce akcji, które są inaczej nazwane, w zależności od tego, jakie jest pochodzenie utworu (nie tylko regionalne, lecz także klasowe). W wariantach pochodzących ze Śląska Cieszyńskiego, Dolnego i Górnego można spotkać się z konkretyzacją bohaterów i miejsca akcji (*Kraków*, *Ujazd*, *Opole*, *Krakowianka*, *Opolanka*). Wątek Podolanki występuje w postaci wariantów, kalek – nie tylko na Śląsku Cieszyńskim, lecz także poza jego granicami – które rozpoczynają się takim samym zwrotem inicjalnym: „Na Podolu biały kamień". W wariantach niepolskich najczęściej akcja rozgrywa się przy rzece, potoku, w którym główna bohaterka wykonuje czynności związane z praniem. Przychodzą do niej dwaj młodzieńcy, panowie. Również rodzaj trucizny jest przeważnie inny i inaczej podany niż w wariantach polskich. Można powtórzyć stwierdzenie, że wersje śląskie mają wspólny wątek obiegowy oraz przesłanie moralizatorskie, natomiast postacie, miejsce akcji, rodzaj trucizny zmieniają się, w zależności od regionu, w jakim powstały poszczególne warianty.

Tematyka ta stanowi bardzo interesujące pole dla badaczy, folklorystów czy językoznawców, a niniejszy tekst jest jedynie niewielkim wycinkiem poświęconym temu wątkowi balladowemu i może stanowić podstawę do dalszych badań w tym obszarze.

[1] C. Zgorzelski: *Ballada polska*. Wrocław 1962, s. 3.
[2] E. Jaworska: *Katalog polskiej ballady ludowej*. Wrocław 1990, s. 10.
[3] C. Zgorzelski: *Ballada polska…*, s. 31.
[4] E. Jaworska: *Katalog polskiej ballady ludowej…*, s. 12.
[5] S. Chełchowski: *Lud z okolic Przysnasza*. „Wisła" 1888, t. 2, s. 130.
[6] C. Zgorzelski: *Ballada polska…*, s. 14.
[7] E. Jaworska: *Katalog polskiej ballady ludowej…*, s. 12.
[8] J. Krzyżanowski: *Słownik folkloru polskiego*. Warszawa 1965.
[9] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*. Kraków 1885 (przedmowa).
[10] K. Hławiczka: *Melodie ludowe Śląska Cieszyńskiego*. „Zaranie Śląskie" 1937, z. 1, s. 4.
[11] D. Kadłubiec: *Pogranicze jako problem badań etnokulturowych*. W: *Kultura – język – edukacja*. T. 1. Red. R. Mrózek. Katowice 1995, s. 263.
[12] E. Jaworska: *Katalog polskiej ballady ludowej…*, s. 56.
[13] H. Romańska: *Śląskie warianty ballady o siostrze – trucicielce brata*. W: *Wieś dolnośląska*. Red. A. Nasz. Wrocław 1970, s. 351.
[14] Ibidem.
[15] J. Karłowicz, C. Nigra: *Canti popolari del Piemonte*. „Wisła" 1888, t. 2, s. 878.
[16] S. Czernik: *Polska epika ludowa*. Wrocław 1958, s. 125.
[17] A. Cinciała: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna…*, s. 38.
[18] J. Roger: *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku*. Wrocław 1863, s. 66.
[19] J.S. Bystroń: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 1. Kraków 1934, s. 8–10.
[20] Ibidem, s. 10.
[21] J. Ligęza, M. Stoiński: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2. Kraków 1938.
[22] J. Tacina: *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*. Katowice 1963, s. 37.
[23] O. Kolberg: *Pieśni ludu polskiego*. T. 1. Poznań 2003; Idem: *Krakowskie II*. T. 6. Wrocław–Poznań 1963; *Lubelskie I*. T. 16. Wrocław–Poznań 1962; *Kieleckie II*. T. 19. Wrocław–Poznań 1963; *Radomskie II*. T. 2. Wrocław–Poznań 1964; *Mazowsze II*. T. 25. Wrocław–Poznań 1963; *Mazowsze IV*. T. 27. Wrocław–Poznań 1964; *Pomorze*. T. 39. Wrocław–Poznań 1965; *Mazury Pruskie*. T. 40. Wrocław–Poznań 1966; *Mazowsze VI*. T. 4. Wrocław–Poznań 1969; *Mazowsze VII*. T. 42. Wrocław–Poznań 1969; *Śląsk*. T. 43. Wrocław–Poznań 1970; *Sanockie-Krośnieńskie II*. T. 50. Wrocław–Poznań 1974.
[24] O. Zilinskyj: *Slovenská lúdová balada v interetnickom kontexte*. Bratysława 1978, s. 153.
[25] J. Gelnar, O. Sirovatka: *Slezske Pisně. Z Třinecka a Jablunkovska*. Praga 1957, s. 39.
[26] O. Sirovatka: *Měl tatiček, měl tři dcery. Česke a slovenske lidove balady*. Praga 1990, s. 71.

Magdalena Szyndler

An overview of variations of the ballad about the Girl Poisoner contained in the selected collections of songs

Summary

The common motif about a Podolanka, present in folk literature, encompasses not only Silesia (including Upper, Lower and Cieszyn Silesia), but also the whole territory of Poland, Czech Republic, Slovakia, the Ukraine and partly Romania and Lithuania (having its origin in Northern Italy). The Ballad of a sister murderer is not known among Germanic peoples, although it should be noted that in Western Europe there are also ballads in which the main character is an assassin being a mother, stepmother, daughter, sister, wife or mistress. The victims are, among others, children, sons, sons-in-law, parents. In Cieszyn Silesia the motif appears in the collections of A. Cinciała, as well as J. Roger, J. Tacina, S. Bystroń. It is also not unfamiliar to authors of Czech or Slovak collections.

Keywords: folk ballad, songs, Podolanka, Silesian variations of the song about *Podolanka*, pride

Magdalena Szyndler

Přehled variant balady o dívce - travičceobsažených ve vybraných sbírkách písní

Shrnutí

Opakující se motiv o *Podolance*, fungující v lidové literatuře, zahrnuje svým rozsahem nejen Slezsko (včetně Horního, Dolního a Cieszyńského), ale také celé území Polska, Česka, Slovenska, Ukrajiny, částečně Rumunska a Litvy (také včetně jejího severoitalského původu). Baladu o zločinné sestře nezná pouze germánský lid, je však nutné zdůraznit, že v západní Evropě také existují balady, v nichž je hrdinka - nastávající matka, macecha, dcera, sestra, žena nebo milenka - vražedkyní. Oběťmi pak bývají děti, synové, zeťové či rodiče. Na Śląsku Cieszyńském (Těšínském Slezsku) se tento motiv objevuje ve sbírkách A. Cinciały, ale také J. Rogera, J. Taciny nebo S. Bystronia. Není také cizí autorům českých nebo slovenských sbírek.

Klíčová slova: lidová balada, písně, *Podolanka*, slezské varianty písní o *Podolance*, duma

Część trzecia:

Tematyka ludowa w twórczych działaniach artystycznych

Wiesław Cienciała
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Znaczenie elementów ludowych w cyklu „Suita dziecięca »Piąta pora roku«” (1996-1999) Szkic

Kilkanaście lat temu miałem sposobność zająć się specyficzną muzyką użytkową. I robiłem to z ogromną przyjemnością, z zachwytem, bo była to muzyka dla dzieci – utwory wykorzystywane w przedstawieniach przedszkolaków jako tańce, jako ilustracje. Zaczęło się dość niewinnie od aranżacji kilku piosenek i skomponowania dwóch czy trzech przerywników (ilustracji). Później okazało się, że w ciągu około trzech, czterech lat uzbierało się tych drobiazgów kilkadziesiąt. Wtedy postanowiłem ułożyć z wybranych utworów samoistną suitę. Wymagało to wymyślenia scenariusza dziecięcej suity. Mój pomysł nie był zbyt oryginalny: pory roku – od zawsze pewnego rodzaju standard. Standard bardzo logiczny, ludzki, naturalny. Dla twórcy układającego tego rodzaju „patchwork” jest to rozwiązanie komfortowe, bo wymaga jedynie ułożenia w odpowiedniej kolejności tych elementów, które już istnieją i są jednoznaczne, z ewentualną korektą jakichś drobnostek. Wymagało to też niekiedy pozbawienia utworów – pisanych przecież na różne okazje – ich pierwotnych kontekstów, aby zachować równowagę formalną/scenariuszową (pory roku). Oczywiście to, co było pierwotnie jednoznacznie zimowe, pozostało zimowym, a to, co wiosenne – wiosennym. Ostateczny kształt kompozycja uzyskała jednak dopiero po dopisaniu kilku brakujących elementów założonej formy. Kompilując tę suitę, pozwoliłem sobie na dopisanie nielicznych cegiełek wypełniających założoną formę, scenariusz – gdy któraś z pór roku wymagała uzupełnienia, dopisywałem np. dwuminutowy fragment (element).

Tak powstała *Suita dziecięca „Piąta pora roku”*. Prawie godzina muzyki składająca się z 33 elementów. Skąd jednak wzięło się tytułowe określenie: „piąta pora roku”? Wytłumaczenie jest dość proste. Piątą porą były i są dzieci, dla których te utwory pierwotnie powstawały. To one zawsze są niesezonowe, a tak naprawdę ponadsezonowe. Po prostu są. Zawsze – mimo że z czasem dorastają.

Bezpośredniość i przede wszystkim szczerość odbiorcy dziecka są nie do zastąpienia. Cechy te w tym przypadku zdecydowały o tym, jakie ogniwa przyszłej suity powstawały i w jaki sposób się to dokonywało. Fundamentalne źródła inspiracji (a potem i weryfikacja efektów muzycznych) to po pierwsze: 4- czy 6-latki reagowały na to, co usłyszały w domu, od taty; po drugie: wyobraźnia przedszkolaka jest absolutnie czysta, nieukierunkowana na jakikolwiek odbiór analityczny. Dziecko tylko (i aż!) chłonie dźwięki jak powietrze, jak oddech – nie analizując, co, jak i po co wdycha.

Dzięki temu udało mi się trafić w dziecięce gusta. W wielu momentach, a nawet w całych utworach, przemycić elementy, które wnikliwy analityk określiłby może jako „współczesne techniki kompozytorskie”. Cóż, trudno oderwać się od własnych korzeni (przyzwyczajeń). Ale może dzięki temu poszczególne elementy suity nie są trywialne, prostackie? Moja – jako autora – ewentualna ocena z pewnością nie jest obiektywna. Ale i teraz, gdy czasem wracam do tych moich nut, nagrań, stwierdzam: „Całkiem to pomysłowe!”. Jakieś dziwaczne dźwięki, jakieś dziwne efekty, jakaś „pokręcona” harmonia, polirytmia i polimetria (niekiedy bardzo skomplikowana – na szczęście tylko w zapisie). Z pewnością udało mi się jednak nie przekroczyć pewnych granic wynikających z użytkowego przeznaczenia utworu dla konkretnej grupy odbiorców. A szczerych do bólu odbiorców miałem wtedy bezpośrednio pod ręką, w domu. To one, wtedy przedszkolaki, były za każdym razem pierwszymi słuchaczami. Gdy zobaczyłem ich uśmiech – pracowałem nad jakimś pomysłem dalej i chętnie. W innych przypadkach – a było ich wiele, pomysł trafiał do „zamrażarki” (z myślą, że może jutro jednak im się spodoba?). Często jednak mój pierwotny pomysł trafiał po prostu bezpośrednio do kosza na śmieci. I tam pozostał.

Utwory składające się na *Piątą porę roku* powstawały w sekwencerze MIDI z wykorzystaniem dostępnych mi wtedy syntezatorów. Fakt ten miał zasadniczą przyczynę – praktyczną. W ten sposób można było, i oczywiście można nadal, już w warunkach domowych osiągnąć finalny, w pełni gotowy efekt muzyczny (modne dziś słowo: „produkt”). Wystarczyło muzykę nagrać na taśmę lub płytę. Ale *Piątą porę roku* – już w formie samoistnej suity – dopracowałem dźwiękowo (jako „muzykę elektroniczną”/„na taśmę”) nieco później, a następnie przeniosłem, zaaranżowałem, do formy partytury na tradycyjne, akustyczne instrumenty, jako cykl na bardzo różnorodne zespoły kameralne. Wymagało to oczywiście pewnej gimnastyki mojej wyobraźni. Jak bowiem przełożyć na założony skład instrumentalny np. jakiś efekt dźwiękowy: zgrzyt, szum czy śpiew ptaka?

To bardzo trudne, ale wykonalne pod warunkiem, że ani twórca, ani odbiorca nie żądają identyczności. Ale „flet" pozostał oczywiście fletem, a „smyczki" smyczkami. Z tej zresztą wersji pochodzą zamieszczone przykłady nutowe. A syntezatorowe efekty, „sample"? O tym poniżej.

W kilku ogniwach suity pojawiają się proste elementy zaczerpnięte z muzyki ludowej. Dotyczy to głównie metrorytmiki, najczęściej elementy te użyte zostały bowiem w celach tanecznych, aby tę cechę uwypuklić. Dzieje się tak np. w przypadku akcentu „na 3" w metrum trójdzielnym – oczywiście w odpowiednim tempie, jak również w zastosowaniu figury z rytmem punktowanym (oczywiście znów w odpowiednim kontekście metro-rytmicznym i w odpowiednim tempie). Takie podejście implikowało też pojawienie się kolejnego elementu. Łatwiejsza bywa przyswajalność motywów melodycznych pochodzących z inspiracji ludowych – przecież naturalnych, znanych lub przynajmniej przypominających coś już niegdyś zasłyszanego.

Przykład 1. *Żuki i ważki* (*Piąta pora roku*, nr 6), t. 11–14, partia fortepianu

Ludowość najwyraźniej, wręcz jednoznacznie, pojawia się w *Piątej porze roku* w przerywniku (refrenie) zatytułowanym *Las*, występującym w ostatecznej wersji suity trzykrotnie w identycznej postaci (nr. 3, 18, 32). We wspomnianym ogniwie użyłem nieco zmodyfikowanych dwóch melodii ludowych, cieszyńskich – co dla mnie było bardzo naturalne: *Hej, koło Cieszyna* i *Helo, helo, Helenko.*

Przykład 2. *Las* (*Piąta pora roku*, nr 3, 18, 32), fraza fletu

Przykład 3. *Las* (*Piąta pora roku*, nr 3, 18, 32), fraza waltorni

Ludowość jest tu oczywista. Modyfikacje melodii też mieszczą się w tym pojęciu. Zastosowałem bliską ich naturalnemu brzmieniu skalę góralską. Jak widać, ingerencja w drugą z zacytowanych melodii poszła nieco dalej, z zachowaniem jednak najistotniejszych elementów. Pojawiła się tylko pierwsza fraza oryginału z powtórzeniem pierwszego motywu (jako motyw 1 – motyw 1' – motyw 2) ze zmianami niektórych dźwięków. Dzięki ograniczeniu tego prawie cytatu do dźwięków odpowiadających incipitowi „Helo, helo, Helenko" fraza ta stanowi muzycznie rodzaj kadencji zawieszonej. To odpowiada idei czasowego zawieszenia, o czym jeszcze będzie mowa.

Dopiero pisząc ten szkic, zastanowiłem się, dlaczego właśnie to ogniwo suity w tych miejscach się pojawiło? Nasuwający się wniosek można sformułować następująco: chyba należałoby zastąpić słowo „ludowość" pojęciem „sielskość". A idąc dalej i w nieco innym kontekście: „stop-klatka". Bo był ten element potrzebny w tym właśnie znaczeniu. Jako przerywnik. Jak rozumieć to rozróżnienie pojęć? Słowa mają swe znaczenia. Ale każdy odbiera i rozumie je nieco inaczej. Podobnie, ale jednak inaczej. Bo użyte pojęcie będzie tylko próbą zwerbalizowania tego, co często jest niemożliwe do pełnego wyrażenia słowami, a każde słowo będzie kalekie. Ludowość. Z punktu widzenia tradycyjnych metod analizy muzyki to pojęcie może być rozumiane jako użycie jakiegoś elementu muzyki ludowej, jako materiał do dalszej obróbki, jako temat muzyczny. Sielskość. Tu chodzi, w moim rozumieniu, o charakter, wyraz jakiegoś utworu. I nie trzeba tu koniecznie cytować melodii ludowej. Bo założony efekt można osiągnąć innymi środkami. Jeśli jednak taka melodia się pojawia, jak w omawianym elemencie suity, spełnia ona rolę nie tematu, lecz odgłosu natury. Ta wspomniana już sielskość niech pozostanie pojęciem w tym kontekście najważniejszym. Bo ten element suity (*Las*) nie jest ludowy w tradycyjnym pojęciu, nie jest muzyką zainspirowaną czymś wziętym z takiej muzyki. Jest tylko dźwiękową „tapetą" – zbiorem dźwiękowych efektów. Nieprzypadkowo jednak do naturalistycznych efektów dźwiękowych pasowały melodie właśnie ludowe, bo świetnie wpisują się one w zamierzony kontekst. Jak wspomniano już wcześniej, *Las* to nie taneczny (albo jakikolwiek inny wyraźnie metryczny), ale wyłącznie ilustracyjny element suity. Spełnia funkcję chwilowego zatrzymania czasu, pewnego rodzaju stop-klatki w scenariuszu. Środowisko staje się bezczasowe. Ale w muzyce (jak w literaturze czy filmie) czas i tak musi płynąć. Stąd i efekty dźwiękowe, i pojawiające się „prymki" melodyczne. Poczucie czasu jest tu jednak wyraźnie odmienne.

Zamieszczony zapis partyturowy oczywiście nie jest nawet namiastką tego, co rzeczywiście dzieje się akustycznie w wersji oryginalnej (tej elektronicznej „na taśmę"), tzn. wydobytych z pamięci syntezatora sterowanego komputerowym sekwencerem możliwości: brzmień, efektów. W takich sytuacjach moje późniejsze aranżacje na tradycyjną partyturę są (bo musiały takie być) po prostu kalekie. Nie da się przerobić „sampli" naturalnych

(np. szum wody, szczekanie psa) na identycznie brzmiące zjawiska dźwiękowe wydobywane z dostępnych nam tradycyjnych instrumentów muzycznych. Nawet w największej i najlepszej orkiestrze symfonicznej. Może drobnym wyjątkiem jest tu próba naśladowania odgłosu stukotu dzięcioła w drzewo za pomocą tempelbloków.

Inne efekty zapisane w pierwotnej, elektronicznej wersji przeniesiono do partytury korzystając ze sprawdzonych doświadczeń muzyki aleatorycznej. Dowolny dobór instrumentów z zasugerowanej grupy (w partyturze „przypis" ***/) oraz dowolność wykonawcza – rezultatem powinien być pozorny chaos, jak w naturze.

Przykład 4. *Las* (*Piąta pora roku*, nr 3, 18, 32)

Zastanawiając się nad tym, jak można zanalizować to ogniwo, jak można uzasadnić jego trzykrotne zaistnienie w suicie, napotkałem na pewną trudność. Dlaczego zatytułowałem ten krótki fragment właśnie tak? Może właściwszy byłby tytuł: *Sielskie odgłosy spod lasu*? Takie ujęcie trafiałoby celniej w ideę. Ale w moim odczuciu byłoby zbyt rozwlekłe jako tytuł. Tytuły kolejnych ogniw ograniczono do minimum: jednego, dwóch słów. To są tylko sugestie, a nie komentarze do tego, co dzieje się w muzyce – mimo że programowej. Analizując suitę pod tym kątem, odnalazłem tylko dwa wyjątki. Jeden z nich to *Królowa Piątej pory roku* (nr 26). Drugi dotyczy nr. 15: *Intermezzo. Szum lasu* (aż trzy słowa). Ogniwo to pełni funkcję przerywnika (intermezzo), ale znów z tytułowym lasem. Przypadek? Chyba nie, chociaż rozpatrując to zagadnienie, mogę tylko spróbować uzasadnić swoje – może podświadome – wyobrażenia i odczucia. Może jakiekolwiek „intermezzo" odczuwam jako zatrzymanie w czasie, a co najmniej rozciągnięcie normalnego, życiowego czasu? Dla nas niekiedy i dwie minuty mają znaczenie. A czas życia lasu? Każdy żyje w zupełnie innym, odmiennym od ludzkiego wymiarze. Jak góry... „Stop-klatka"...

Melodie ludowe – nieco zmodyfikowane – pojawiają się w ogniwie *Las* bardzo wyraźnie, ale nie jako tematy muzyczne do dalszego wykorzystania, lecz jako wspomniane już odgłosy natury. Są wkomponowane w autentyczne odgłosy ptasich ćwierkań, psiego szczekania i innych odgłosów natury w tle (ale również na pierwszym planie).

Z punktu widzenia formy całej suity najistotniejsza jest jednak odmienność pojęcia czasu. To zatrzymanie ma miejsce po uroczystej introducji (jako nr 3), za połową cyklu, po jesiennej szarudze, a przed pierwszym jednoznacznie zimowym ogniwem (jako nr 18) oraz jako element przedostatni (nr 32), przed finałowym tradycyjnym walcem. Mam nadzieję, że moja wyobraźnia o formie muzycznej w tym przypadku mnie nie zawiodła.

W tym szkicu zatrzymałem się głównie na pojęciu czasu, na znaczeniu wybranych elementów w jego odczuwalnym dla odbiorcy upływie. Jego upływie normalnym, jego niekiedy znaczącym spowolnieniu, może i niekiedy prawie zatrzymaniu. W tym kontekście można wysnuć wniosek, że w omawianej suicie nastąpiło zatrzymanie czasu (na ile to w ogóle możliwe) z wykorzystaniem elementów ludowych. Zatrzymanie sielskie... Naturalne. Ekologiczne. Ale zatrzymanie, utrwalenie chwili to idea przyświecająca artystom nie od dziś, nawet nie od wczoraj.

Może najbliższym prawdy tytułem (zamiast *Las*) byłby następujący: *Odgłosy spod lasu. Impresja*.

Wiesław Cienciała

The significance of the folk elements in the cycle "Suite for children »The Fifth season«" (1996-1999). Sketch

Summary

This article is the author's commentary on the musicality and sound of the folk elements in a distinctive suite for children. Its specificity is twofold. First, the pieces of the suite were composed over a period of several years as separate, independent compositions. Second, it exists in two forms: electronic ("for tape") and as a traditional musical score. The inspiration behind the composition discussed in the article is also twofold – a primary practical purpose and the role of the future audience (children) in shaping children's songs, and from the area related to the folk elements contained in some parts of the final form of the suite. The folk characteristics are analysed in the context of the musical means and, more generally, sounds deployed in the piece, with particular emphasis on their role in the passage of musical time. In the article the concept of folklore is identified with the term "rural idyll" and draws attention to this as a leading concept in the creation of the suite. This concept primarily concerns the idea of time and its understanding as time which sometimes stops.

Keywords: folk, pastoral, nature, music, folk music, dance, dancing nature, suite, suite for children, sound effects, seasons of the year, the fifth season, time

Wiesław Cienciała

Význam lidových prvků v cyklu „Suita dziecięca »Piąta Pora Roku«" („Dětská suita »Páté roční období«") (1996-1999). Skica

Shrnutí

Článek představuje autorský komentář o hudebních, zvukových lidových prvcích ve specifické suitě pro děti. Tato specifičnost vyplývá ze dvou oblastí. Zaprvé byly složky suity psány po několik let, původně jako samostatná, nezávislá díla. Za druhé existuje jako elektronická hudba („na pásce") a v podobě tradiční partitury. Inspirační zdroje autora uváděné v článku lze začlenit také do dvou oblastí: obecné – prvotní praktické určení a role budoucích odběratelů (dětí) při vytváření dětských děl, a v oblasti, která se týká lidovosti obsažené v některých částech konečné podoby suity. Lidovost je analyzována v kontextu uplatněných hudebních prostředků a obecněji – zvukových, se zvláštním zdůrazněním jejich role v průběhu hudebního času. Pojem lidovosti je v článku ztotožněn s pojmem „selskosti", což autor zdůvodňuje svou koncepcí přijatou pro uskutečnění uváděného cyklu. Tato koncepce se týká především pojetí a chápání času někdy jako času zadrženého.

Klíčová slova: lidový, selský, příroda, hudba, lidová hudba, tanec, tanečnost, suita, suita pro děti, zvukový efekt, roční období, páté roční období, čas

Ewa Nidecka
Uniwersytet Rzeszowski

Folklor we wczesnej twórczości fortepianowej Witolda Lutosławskiego

W dorobku Witolda Lutosławskiego największe uznanie zdobyła twórczość powstała po 1956 roku, a więc w okresie, kiedy kompozytorzy polscy zostali uwolnieni z ograniczeń, jakie nałożyła na nich władza PRL. Mniej uwagi poświęca się wczesnej jego twórczości[1], która kształtowała się w trudnych realiach przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Był to okres, w którym krystalizowały się główne założenia warsztatu kompozytorskiego, znajdujące realizację w wyniesionych ze studiów u Witolda Maliszewskiego najważniejszych tezach konstrukcyjnych dzieła muzycznego. Wyrażały się one w dążeniach do utrzymania klasycznego ideału przejrzystej konstrukcji, w zachowaniu proporcji i logiki przebiegu muzycznego oraz klasycznej zasady równowagi użytych środków. Wiąże się z tym wprowadzenie klasycznych technik kompozytorskich oraz nawiązanie do formy sonatowej, suity, wariacji, symfonii. Kształtowanie energetyki wielkiej formy Lutosławski przejął od Beethovena, barwną instrumentację zaś – z neoklasycznych wzorów Prokofiewa i Strawińskiego. Te czynniki promieniowały na jego późniejszą twórczość. Stylokrytyczna analiza całego dorobku twórczego Lutosławskiego pozwala stwierdzić, że pewne elementy jego stylu kompozytorskiego są stałe we wszystkich etapach twórczości. Należą do nich: cechy języka harmonicznego, organizacja wysokości dźwięku, typy integracji formy nadające jej cech morfologicznej spójności[2]. Cechy te lub ich symptomy można zauważyć już we wczesnej aktywności kompozytorskiej.

Zawiła droga początkowej twórczości Lutosławskiego wiąże się z recepcją jego *I Symfonii.* Dzieło ukończone w 1947 roku po prawykonaniu cieszyło się ogromnym powodzeniem do 1948 roku. Krótko jednak Lutosławski miał satysfakcję z tego faktu, gdyż w 1949 roku socrealistyczna władza zaliczyła *I Symfonię* do utworów formalistycznych, ze względu na „niezrozumiały język muzyczny". Skutkowało to zakazem wykonywania dzieła. Pesymizmem napełniał kompozytora również brak zainteresowania, nawet wśród takich entuzjastów jego twórczości jak Grzegorz Fitelberg, ukończoną w 1949 roku *Uwerturą smyczkową*. Jak zauważa Zbigniew Skowron, ze względu na sytuację polityczną w kraju, przełom lat 40. i 50. to „martwy" okres w twórczości Lutosławskiego. W tym czasie powstają utwory dla dzieci i młodzieży, muzyka do spektakli teatralnych oraz muzyka rozrywkowa pisana pod pseudonimem „Derwid"[3]. Z tego okresu pochodzą m.in. *Melodie ludowe* na fortepian (1945), *Słomkowy łańcuszek* (1951) i inne utwory z kręgu literatury dziecięcej, *Bukoliki* na fortepian (1952), *Preludia taneczna* na klarnet i fortepian (1954). Oprócz *Uwertury smyczkowej* utwory orkiestrowe reprezentuje *Mała suita* (1950), *Tryptyk śląski* (1951), *Koncert na orkiestrę* (1954). Pomimo tego trudnego okresu Lutosławski nigdy nie zrezygnował z własnych poszukiwań w sferze brzmieniowej języka muzycznego.

Na zainteresowania Lutosławskiego muzyką ludową wpływ miała twórczość wybitnych kompozytorów o wymiarze europejskim, zwłaszcza Karola Szymanowskiego i Beli Bartóka. Fascynacja twórczością Szymanowskiego pojawiła się u Lutosławskiego już w dzieciństwie. W jednej z wypowiedzi Lutosławski dał wyraz, jak wielkie znaczenie miała muzyka Szymanowskiego w kształtowaniu się jego osobowości twórczej: „Pamiętam koncert, na którym wykonano jego *III Symfonię*. Było to przeżycie, które mną dosłownie wstrząsnęło. Miałem wówczas jedenaście lat. [...] Wtedy *III Symfonia* po raz pierwszy przemówiła do mnie swoim bogatym, nieprawdopodobnie przyciągającym, powiedziałbym narkotycznym językiem dźwiękowym, który mnie oszołomił"[4]. Wprawdzie Lutosławski odszedł później od wyznawania „romantycznych" i „ekspresjonistycznych" ideałów muzyki Szymanowskiego na rzecz własnych rozwiązań konstrukcyjno-brzmieniowych, niemniej jednak dla rozwoju jego osobowości inspiracje te miały istotne znaczenie. Świadczy o tym m.in. artykuł *Tchnienie wielkości*[5], który Lutosławski napisał po śmierci Szymanowskiego w 1937 roku[6].

Bela Bartók to drugi kompozytor, którego wpływ na muzykę Lutosławskiego wydaje się jeszcze silniejszy. Świadczy o tym nie tylko dedykowana pamięci Bartóka *Muzyka żałobna*, którą kompozytor ukończył w 1958 roku. Rozwiązania formalne, brzmieniowo-kolorystyczne fakturalne i metrorytmiczne, które Lutosławski przejął od wielkiego Węgra, widać we wczesnej twórczości, począwszy od utworów fortepianowych. Skomponowane w 1945 roku i przeznaczone do celów pedagogicznych *Melodie ludowe* na fortepian, które zapoczątkowały okres folkloryzmu, są namacalnym przykładem wpływów Bartóka. W ich skład wchodzi 12 melodii ludowych z różnych regionów Polski. Ich celem było przybliżenie muzyki współczesnej młodym wykonawcom.

Tematy *Melodii ludowych* pochodzą ze zbiorów melodii ludowych Jerzego Olszewskiego. Materiał ludowy pochodzi z różnych regionów geograficznych Polski: łowickiego, krakowskiego, podlaskiego, sieradz-

kiego, kurpiowskiego, mazurskiego i śląskiego. Powstały na zamówienie Tadeusza Ochlewskiego reprezentującego Polskie Wydawnictwo Muzyczne[7]. Utwory te są prostymi miniaturami fortepianowymi, w których tonalna melodia została wpisana w mniejszym lub większym stopniu w kontekst atonalny. Lutosławski posługując się dysonansową harmoniką często połączoną z ostinatem rytmicznym lub rytmiczno-melodycznym w dolnym planie, daje świadectwo wpływów muzyki Bartóka. Już na tym etapie twórczości widać zainteresowania sferą brzmieniowo-harmoniczną i pierwsze próby w tym zakresie, które później na długo stały się przedmiotem głębokich studiów kompozytora. Ze współbrzmień pionowych zauważalne są upodobania do stosowania kwint – jako atrybutu ludowości – oraz kwart i sekund, tudzież w mniejszym zakresie tercji. W układzie melodycznym przeważają małe interwały, zwłaszcza sekundy i jeszcze na tym etapie rozłożony trójdźwięk. W niektórych utworach uwypuklany jest czynnik chromatyczny (w dolnym planie). Kompozytor umiejętnie wydobywa charakterystyczne cechy melodycznego oryginału. Na przykład w drugiej melodii *Hej od Krakowa jadę* synkopowany rytm krakowiaka z zadziornie brzmiącą sekundą w lewej ręce zdominował całe opracowanie materiału muzycznego (zob. przykład 1).

Przykład 1. W. Lutosławski, *Melodie ludowe, II. Hej, od Krakowa jadę*. Wydawca Chester Music, 2000

Ze względu na źródło materiału ludowego niektóre melodie zachowują w sferze brzmieniowej łączność z tradycją mazurkową wykształconą przez Chopina i Szymanowskiego. Objawia się to zastosowaniem rytmów mazurkowych i akompaniamentu charakterystycznego dla polskich tańców w metrum trójdzielnym, z gdzieniegdzie pobrzmiewającą kwintą w dolnym planie. Cechy te zawiera na przykład czwarta miniatura oparta na melodii z Podlasia *Pastereczka* (zob. przykład 2).

Przykład 2. W. Lutosławski, *Melodie ludowe, IV. Pastereczka*. Wydawca Chester Music, 2000

Wszystkie miniatury oparte są na podobnym wzorcu konstrukcyjno-brzmieniowym. Warstwie melodycznej towarzyszy oszczędny w środkach akompaniament o cechach ostinatowych, stosowany wymiennie z podkładem dwudźwiękowym lub akordowym. Jednocześnie zwięzłość motywiczna wpisuje się w neoklasyczny typ wypowiedzi muzycznej.

Pod względem tonalnym interesującym przykładem jest dziesiąta melodia pochodząca z regionu śląskiego, zatytułowana *Gaik*. Uwagę zwracają chromatycznie przesuwane dwudźwięki, najczęściej kwinty, zastępowane niekiedy tercjami. Chromatyka dolnego planu zaciera tonalność melodii ludowej w głosie górnym utrzymaną w tonacji C-dur. Tylko w nielicznych fragmentach (np. drugi system bez drugiego taktu) akompaniament „powraca" do tonacji zasadniczej (zob. przykład 3).

Z harmonicznego punktu widzenia ciekawym przykładem jest jedenasta miniatura oparta na śląskiej melodii *Gąsior*. W sferze brzmieniowej widoczne są w niej tendencje do tworzenia struktur kwartowych i ekspozycji czynnika chromatycznego, zawierające znów inspirację rozwiązaniami brzmieniowymi Bartóka. Miniatura ta jest

jednak nieco bardziej skomplikowana w sferze fakturalno-akordowej i rytmicznej. Pojawiają się w niej triole, które często stosował Bartók w swoich opracowaniach melodii ludowych. Również i w tym przykładzie przesuwane równolegle kwinty podkreślają ludowy charakter miniatury (zob. przykład 4).

Przykład 3. W. Lutosławski, *Melodie ludowe, X. Gaik*. T. 1–20. Wydawca Chester Music, 2000

Przykład 4. W. Lutosławski, *Melodie ludowe, XI. Gąsior,* Wydawca Chester Music, 2000

Do *Melodii ludowych* Lutosławski wracał jeszcze kilkakrotnie. Pięć melodii z tego cyklu zinstrumentował na orkiestrę smyczkową, cztery – na czworo skrzypiec w łatwym układzie. Cykl ten również wzbudził zainteresowanie na arenie międzynarodowej. Między innymi stał się inspiracją dla gitarzysty hiszpańskiego José de Azpiazu[8], który wybrał dziewięć melodii i dokonał transkrypcji na gitarę (są to kolejno melodie 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10 i 12).

W 1952 roku Lutosławski ukończył kolejny cykl oparty na materiale folklorystycznym – *Bukoliki*. Źródłem materiału ludowego są melodie kurpiowskie zaczerpnięte ze zbioru *Puszcza kurpiowska w pieśni* ks. Władysława Skierkowskiego[9]. Tytuł zbioru Lutosławski przejął z poezji. Bukoliki jako gatunek poetycki zwykle o lirycznym charakterze przedstawia wyidealizowane uroki życia wiejskiego – aura pasterska stanowi zatem tematyczną klamrę całego cyklu. Zbiór składa się z pięciu utworów o podobnym charakterze. W stosunku do *Melodii ludowych* widać w nim różnicę zwłaszcza w zakresie metrorytmicznym i fakturalnym. Prawie wszystkie utwory wykorzystują polirytmię naprzemienną i w związku z tym charakteryzują się większą swobodą wypowiedzi. Lutosławski wprowadza elementy imitacyjne komórek motywicznych zaczerpniętych z ludowego autentyku z zastosowaniem zmian rytmiczno-harmonicznych, jak to ma miejsce w pierwszej miniaturze. Wpływy Bartóka są tu jeszcze bardziej zauważalne (zob. przykład 5).

W większości miniatur w zakresie fakturalnym zwraca uwagę przewaga czynnika horyzontalnego nad wertykalnym. O ile w pierwszej miniaturze jeszcze nie widać „zaburzeń" podziału kresek taktowych, o tyle w kolejnych są one już wyraźne. Utworem o bardziej nostalgicznym charakterze jest czwarta miniatura, w której kompozytor operuje drobną komórką motywiczną złożoną z legowanej ćwierćnuty i ósemek w dolnym planie. Jej dwudzielny podział zaburza trójdzielny układ metryczny. Zainteresowania metrorytmiką rozwinął Lutosławski w późniejszej twórczości (zob. przykład 6).

Istotnym czynnikiem tej miniatury jest linia melodyczna, która podkreśla element skalowy tego fragmentu. Występująca po raz pierwszy w czwartym takcie górnego planu opadająca komórka motywiczna *a-gis-e-d* zawiera nie tylko kwartę lidyjską (*d-gis*), lecz także elementy pentatoniki hemitonicznej.

Niektóre miniatury zawierają śmielsze rozwiązania w płaszczyźnie motywicznej i metrorytmicznej. Oprócz polimetrii naprzemiennej należą do nich przesunięcia motywów nieuwzględniające kreski taktowej oraz zastosowanie ostinat. Przykłady takie znajdziemy w drugim i trzecim utworze. Uwagę zwraca zwłaszcza druga bukolika ze względu na ostinatowy motyw złożony

z czterech opadających ósemek (tercja mała, sekunda mała, tercja mała), umieszczony w dolnym planie, i przesunięcia motywu melodycznego w różnej konfiguracji – w górnym (zob. przykład 7).

Przykład 5. W. Lutosławski, *Bukolika I*. T. 1–57. Wydawca Chester Music, 2000

Przykład 6. W. Lutosławski, *Bukolika IV*. Wydawca Chester Music, 2000

Przykład 7. W. Lutosławski, *Bukolika II*. Wydawca Chester Music, 2000

Najbardziej barwna pod względem harmonicznym jest piąta, ostatnia miniatura. Podstawą konstrukcyjną jest tu „zamknięty" dwutaktowy motyw melodyczny, występujący w ciągłych powtórzeniach jako typowa cecha muzyki ludowej, z towarzyszeniem chromatycznie przesuwanej lub repetowanej kwinty o cechach ostinatowych, pojawiający się w różnych wariantach. Jego przekształcenia

w sposób wyraźny przybliżają się do rozwiązań, jakie w swojej twórczości stosował Bartók (zob. przykład 8).

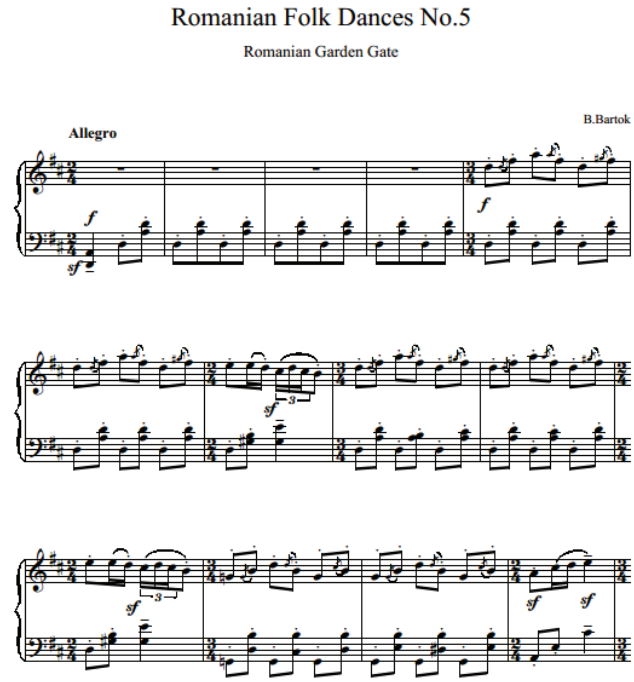
Przykład 8. W. Lutosławski, *Bukolika V.* T. 1–27. Wydawca Chester Music, 2000

Do pomysłów w zakresie opracowania materiału motywicznego należą tu: repetycje pojedynczego dźwięku, powtórzenia komórek złożonych z jednego dwudźwięku i dwóch pojedynczych nut w dolnym planie, wydłużanie motywów skutkujące zaburzeniem przebiegu metrorytmicznego i przesunięciem akcentów (jak w powyższym przykładzie w takcie 10–11).

Prawykonanie *Bukolik* odbyło się w 1953 roku. Pierwszym wykonawcą cyklu zadedykowanego wybitnemu polskiemu pianiście Zbigniewowi Drzewieckiemu był sam kompozytor. On też dokonał pierwszego nagrania płytowego (Muza, nr 2577). W 1962 roku kompozytor ponownie sięgnął do tego cyklu, pisząc transkrypcję na altówkę i wiolonczelę[10].

Twórczość Beli Bartóka zawiera wiele elementów podobnych do dorobku Lutosławskiego. Pierwsze opracowania folkloru rumuńskiego i węgierskiego powstały w 1910 roku, a więc kiedy Bartók miał 29 lat. *Melodie ludowe* na fortepian Lutosławski ukończył w roku śmierci Bartóka (1945), kiedy polski kompozytor miał 32 lata. Stanowią one analogię do licznych opracowań słowackich, rumuńskich, węgierskich melodii ludowych, które wyszły spod ręki Bartóka. Podobieństwo to dotyczy czynnika formalnego, fakturalnego, brzmieniowego i metrorytmicznego. Przykładem może być miniatura Bartóka *Romanian Folk Dances*, nr 5 (zob. przykład 9).

Przykład 9. B. *Bartók, Romanian Folk Dances*, nr 5: *Romanian Garden Gate*. T. 1–13 (źródło: file:///C:/Users/win7/Downloads/[Free-scores.com]_bartok-bela-6-romanian-folk-dances-no-5-547%20(1).pdf; data dostępu: 15.08.2014)



Koncert na orkiestrę ukończony w 1954 roku zamyka okres folkloryzmu w twórczości Lutosławskiego. W utworze napisanym pod wpływem Beli Bartóka niektórzy badacze dopatrują się zalążków późniejszej formy dwudzielnej[11], co świadczy o nieustannej pracy kompozytora nad właściwościami języka muzycznego, a nie o próbie bezproduktywnego przetrwania czasu ograniczeń twórczych, które nałożyła na artystów ówczesna władza.

Dylematy, z jakimi Lutosławski borykał się w latach ograniczeń twórczych, prowadziły go, wedle własnej oceny, do nie zawsze najlepszych rezultatów artystycznych, o czym świadczą jego wypowiedzi, jednak z dzisiejszego punktu widzenia twórczość ta jest cenna i dowodzi umiejętności godzenia wielu sprzecznych ze sobą idei, stając się punktem wyjścia dla dalszego rozwoju osobowości i wyboru drogi artystycznej. Dlatego do niektórych swoich wczesnych utworów mieszczących się w nurcie folklorystycznym Lutosławski miał stosunek ambiwalentny. Niemniej jednak drażniły go opinie, zwłaszcza Zofii Lissy, publikowane na łamach „Muzyki" i „Studiów Muzykologicznych", które sugerowały jego odejście od formalizmu i przyjęcie zasad socrealistycznej wykładni państwa. Kompozytor wiele razy podkreślał swoją niezależność, która nigdy nie pozwoliła mu pisać na zamówienie socjalistycznego reżimu[12]. Z dzisiejszego punktu widzenia utwory te reprezentują cenny dorobek o walorach pedagogicznych, będący punktem wyjścia dla późniejszych poszukiwań w zakresie tworzenia własnego języka muzycznej wypowiedzi.

[1] Za końcową datę wczesnej twórczości Lutosławskiego uważa się rok 1954; por. Z. Skowron: *Lutosławski (1913–1994) – klasyk muzyki XX wieku*. Dostępne w Internecie: http://culture.pl/pl/artykul/lutoslawski-1913-1994-klasyk-muzyki-xx-wieku (data dostępu: 15.09.2014).

[2] Z. Skowron: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*. Red. Z. Skowron. Kraków 2000, s. 9.

[3] Z. Skowron: *Lutosławski (1913–1994) – klasyk muzyki XX wieku*…

[4] Por. http://lutoslawski.org.pl (data dostępu: 5.08.2013).

[5] Por. „Muzyka Polska" 1937, nr 3, s. 169–170.

[6] Podaję za: Z. Skowron: *Lutosławski (1913–1994)*…

[7] B. Schaeffer: *Polskie melodie ludowe w twórczości Witolda Lutosławskiego*. „Studia Muzykologiczne" 1956, t. 5, s. 301–323.

[8] José de Azpiazu (1912–1986) należał do czołowych gitarzystów hiszpańskich XX wieku, za jego sprawą zostały przywrócone gitarowe i lutniowe kompozycje Vivaldiego, Haendla i Boccheriniego; por. S. Haraschin: *Melodie ludowe. Posłowie*. Wydanie nutowe PWM z 1971.

[9] Do tego samego zbioru sięgnął K. Szymanowski, opracowując *Pieśni kurpiowskie*.

[10] A. Walaciński: Komentarz do wydania nutowego *Albumu per pianoforte* W. Lutosławskiego. PWM Kraków 1975.

[11] Z. Skowron: *Lutosławski (1913–1994) – klasyk muzyki XX wieku*…

[12] Por. I. Nikolska: *Muzyka to nie tylko dźwięk. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Kraków 2003, s. 20–21.

Ewa Nidecka

Folklore in the early piano compositions by Witold Lutosławski

Summary

Early compositions by Witold Lutoslawski developed in the harsh realities of the turn of the 50s and 60s of the 20th century. This was the period when foundations of his compositional technique crystallized, which consisted in cultivating the classical ideal of a clear structure, and maintaining the proportion and logic of the course of music, and the classical principle of balancing the employed measures. Some elements of the compositional style are invariable in all phases of his work. These include: characteristics of harmonic language, organization of the pitch of sound, types of form integration which lend it characteristics of morphological cohesion. These features may be observed even in the early stages of Lutoslawski's creation, which owes its inspiration to folk music. Lutoslawski was influenced by the compositions by K. Szymanowski, B. Bartók, I. Stravinsky. The most significant of the early piano compositions are *Folk Melodies* (1945) and *Bucolics* (1952). In these compositions Lutoslawski referred to the solutions of B. Bartók in terms of formal, sonically-colouristic, textural and metro-rhythmic aspects. When comparing the two series, *Bucolics*, which were written seven years later, reveal even greater influence of Bartók. It is are reflected in the use of ostinato, alternate polyrhythm, and in the application of musical scale elements in the melodic construction. Because of the source of folk material, some miniatures in the sonic sphere maintain association with the tradition of mazurka established by Chopin and Szymanowski. This manifests in the employment of the mazurka rhythms and accompaniment characteristic of Polish folk dances.

Keywords: Witold Lutoslawski, folklore, compositions for piano, sound characteristics, the metro-rhythmic characteristics

Ewa Nidecka

Folklór v rané klavírní tvorbě Witolda Lutosławského

Shrnutí

Raná tvorba Witolda Lutosławského se formovala v obtížné realitě přelomu 50. a 60. let 20. století. Byla to doba, ve které krystalizovaly hlavní předpoklady skladatelského umu spočívající v udržení klasického ideálu čisté konstrukce, zachování proporcí a logiky hudebního vývoje a v klasické zásadě rovnováhy použitých prostředků. Určité prvky skladatelského stylu jsou přítomny ve všech fázích tvorby. Patří k nim: charakter harmonického jazyka, organizace výšky zvuku, typy integrace formy, které jí dodávají vlastnosti morfologické spojitosti. Těchto vlastností si lze všimnout již v rané fázi tvorby, pro kterou se stala inspirací lidová hudba. Lutosławski čerpal vzor z tvorby K. Szymanowského, B. Bartóka či I. Strawinského. K nejdůležitějším dílům rané klavírní tvorby patří *Melodie ludowe* (1945) a *Bukoliki* (1952). V těchto dílech skladatel navázal ve formálním, zvukově-koloristickém, fakturálním a metrorytmickém rozsahu na řešení B. Bartóka. Porovnáváme-li oba cykly, jsou v *Bukolikách*, napsaných o sedm let později, Bartókovy vlivy mnohem výraznější. Projevují se uplatněním ostinat, střídavé polyrytmie, využíváním škálových prvků v melodických konstrukcích. S ohledem na zdroj lidového materiálu si některé miniatury zachovávají ve zvukové sféře spojitost s tradicí mazurku vytvořenou F. Chopinem a K. Szymanowským. Projevuje se to používáním mazurkových rytmů a doprovodu charakteristického pro polské lidové tance.

Klíčová slova: Witold Lutosławski, folklór, klavírní tvorba, zvukové vlastnosti, metrorytmické vlastnosti

Grzegorz Rubin
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Folklorystyczne inspiracje polskich muzyków jazzowych

Jazz jest jednym z gatunków muzycznych, który narodził się na przełomie XIX i XX wieku w Nowym Orleanie, skąd rozprzestrzenił się na całe Stany i dotarł także do Europy. Historia jazzu ukazuje wiele jego definicji. Teoretycy jazzu, muzykolodzy, a także muzycy jazzowi określają tę muzykę na różne sposoby. Jednak najlepiej istotę tego gatunku oddaje definicja sformułowana przez kierownika katedry literatury angielskiej uniwersytetu w Nowym Jorku – Marshalla Stearnsa, która brzmi: „jazz to improwizowana muzyka amerykańska, w której używane są europejskie instrumenty i w której powiązane są europejskie elementy harmonii z europejsko-amerykańską melodyką i afrykańskim rytmem”[1]. Tak więc istotą jazzu jest improwizacja, improwizacja na dany temat. Tematem tym może być standard jazzowy, popularna piosenka, jak również fragment arii operowej, uwertury czy symfonii. Może być nim także piosenka lub melodia ludowa.

„Zainteresowanie pieśnią ludową w Polsce datuje się od przełomu XVIII i XIX stulecia. Zrodziło się ono na gruncie wielkich przemian społecznych, które chociaż nie wydobyły jeszcze na powierzchnię życia upośledzonych klas niższych, to jednak ukazały ich siłę i znaczenie. Kultura ludowa, zwłaszcza pieśń i taniec, staje się – znacznie bardziej aniżeli poprzednio – źródłem inspiracji dla sztuki zawodowej”[2]. Polskim folklorem przepojone są utwory Fryderyka Chopina. Ze zbiorów księdza Władysława Skierkowskiego korzystał Karol Szymanowski, pisząc swe *Pieśni kurpiowskie* na chór mieszany a cappella. Folklor interesował również twórców innych gatunków muzyki, także muzyki jazzowej, przy czym miał on wpływ na twórczość kompozytorską muzyków jazzowych reprezentujących zarówno jazz tradycyjny, jak i jazz nowoczesny.

Te folklorystyczne wpływy można podzielić na dwa nurty. Do pierwszego zalicza się wykorzystanie istniejących już melodii i piosenek ludowych oraz ich twórcze opracowanie, aranżację i wykonywanie przez zespoły jazzowe – najczęściej zespoły jazzu tradycyjnego, nowoorleańskiego. Do drugiego nurtu należy zaliczyć komponowanie przez muzyków jazzowych utworów nawiązujących stylistycznie do polskiego folkloru: przez wykorzystanie rytmiki i meliki tańców polskich lub też komponowanie oryginalnych utworów o charakterze tańców lub melodii ludowych. Wbrew pozorom folklorem zainteresowało się wielu polskich muzyków jazzowych. Z bogatego materiału wybrano najbardziej charakterystyczne przykłady muzyczne. Materiałem źródłowym, jaki posłużył do opracowania niniejszego artykułu, były przede wszystkim nagrania płytowe z płytoteki autora.

Jednym z pierwszych muzyków jazzowych, który twórczo wykorzystywał folklor w swej artystycznej działalności, był urodzony w Chorzowie pianista i kierownik zespołu dixielandowego Zygmunt Wichary (1928–1966). Swój pierwszy zespół jazzowy utworzył w 1954 roku, nosił on nazwę Zespół Jazzowy Zygmunta Wicharego. Koncertował w wielu miastach Polski, w ówczesnych krajach demokracji ludowej, nagrywał płyty dla „Polskich Nagrań”. W 1956 roku zespół Wicharego wystąpił na I Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym w Sopocie. Z grupą współpracowało wielu wybitnych muzyków jazzowych, m.in. Urszula Dudziak, Zbigniew Namysłowski[3]. Zespół Wicharego, którego szczyt działalności przypadał na koniec lat 50. i lata 60., miał w swym repertuarze wiele melodii i piosenek ludowych, które nagrał na płyty. Przykładowo, na „singlach” nagrał m.in. takie utwory, jak: *Karolinka i Karlik* (SP 11), *Miała baba koguta* (SP 60), a na tzw. czwórce nagrał cztery utwory (po dwa na każdej stronie): *Przybyli ułani*, *Pije Kuba do Jakuba*, *Góralu, czy ci nie żal*, *Trojak* (N 0225). Ponieważ zespół pochodził i działał na Śląsku, jego lider opracował dla zespołu wiele piosenek śląskich. Piosenkę z repertuaru Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” *Karolinka i Karlik* włączono również na płytę z 1961 roku pt. *Dixieland, Swing and Rock* (L 034). Wymienione melodie i piosenki stały się u Wicharego tematem do jazzowych improwizacji.

Podobną zasadę zastosował warszawski zespół jazzu tradycyjnego New Orleans Stompers, który podobnie jak grupa Wicharego również – oprócz grania standardów jazzowych – wykorzystywał w swym repertuarze melodie ludowe i popularne piosenki. Na płycie długogrającej z 1964 roku, wydanej w ramach serii „Polish Jazz”, znalazły się utwory z repertuaru zespołów „Śląsk” i „Mazowsze”, m.in. *Ej przeleciał ptaszek* Tadeusza Sygietyńskiego czy piosenka Stanisława Hadyny *Starzyk* (XL 0236) oraz opracowane przez Zbigniewa Namysłowskiego *Motywy góralskie*[4]. Warto się bliżej przyjrzeć tej kompozycji. Grający w latach 60. na puzonie w warszawskiej grupie New Orleans Stompers Namysłowski, opracował *Motywy góralskie* przez zestawienie z sobą dwóch piosenek z regionu Podhala: *Hej, bystra woda* i *Na wysokiej Cyrli*. Pierwsza z nich to marsz zbójnicki w tonacji F-dur, w żywym tempie i z synkopowanym rytmem. Kontrast do niej stanowi druga melodia: *Na*

wysokiej Cyrli. Utrzymana jest w tej samej tonacji (F-dur), realizowana w tempie rubato i z zastosowaniem fermat.

I na tych piosenkach Namysłowski zbudował temat swej aranżacji. Temat utworu ma formę trzyczęściową: a + b + a1, gdzie w części „a" wykorzystał piosenkę *Hej bystra woda*, a w części „b" – refren piosenki *Na wysokiej Cyrli* (takty: 5–12). Części skrajne są grane w tempie żywym, natomiast część środkowa – zgodnie z oryginałem – w tempie wolnym, w charakterze recytatywnym. Po zagraniu tematu następują improwizacje poszczególnych instrumentów, w kolejności: klarnet, trąbka, puzon, przy czym w improwizacjach muzycy realizują tylko część „a" tematu (*Hej bystra woda*). Utwór zamyka ponowny pokaz tematu, także z pominięciem jego części wolnej.

Transkrypcji instrumentalnej dwóch polskich piosenek ludowych: *Oj chmielu, chmielu* i *Oj, tam u boru* dokonał Andrzej Trzaskowski – pianista, kompozytor, muzykolog i krytyk muzyczny. Trzaskowski, urodzony w 1933 roku w Krakowie, to jeden z pionierów polskiego jazzu. Jak pisał Andrzej Schmidt: „Ani jego pianistyce, dojrzałej i nowoczesnej, ani twórczości nie można odmówić pasji, ale jest to pasja kontrolowana intelektem, którego integracja analityczna nie zawsze jest w jazzie wartością bezwzględną. Do podejścia takiego przyczyniło się wszechstronne wykształcenie muzyczne (muzykologia, fortepian) i dość wczesne, udane próby formułowania swych spostrzeżeń i analiz na papierze, co utrwaliło z czasem jego pozycję czołowego rzecznika i krytyka materii jazzu. W swej muzycznej działalności reprezentował od początku frakcję nowoczesną"[5]. Ze swymi zespołami koncertował w całej Europie i w Stanach Zjednoczonych. Zmarł w 1998 roku, został pochowany na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach.

Pierwszy wspomniany utwór *Oj chmielu, chmielu* po raz pierwszy został wykonany 26 października 1963 roku w Filharmonii Narodowej na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Jazzowej „Jazz Jamboree" w Warszawie. Zapowiadając utwór, Trzaskowski powiedział: „Drugim utworem będzie moja własna wariacja na temat bardzo znanej melodii ludowej zatytułowanej *Chmiel*, z tym że do tego utworu została wybrana wersja *Chmielu* najbardziej autentyczna. Może trochę odbiegająca od wersji, która jest znana ogólnie w Polsce – oczywiście w pewnych rejonach, bo chodzi w tym wypadku o polski folklor. Skorzystaliśmy z wersji, która oparta jest na skali lidyjskiej; po prostu dlatego, żeby na tej skali utrzymać wszystkie nasze improwizacje. Oczywiście wynikiem tej skali jest tutaj w tym utworze harmonia. Jednym słowem skala została użyta jako tak zwane modi, służące za materiał tonalny do całego utworu"[6]. Podstawą konstrukcji całego utworu jest 24-taktowy temat (zob. przykład 1).

Przykład 1. *Oj chmielu, chmielu* – wersja A. Trzaskowskiego w skali lidyjskiej

Temat inicjuje saksofon sopranowy na tle sekcji rytmicznej i fortepianu[7]. Z kolei oba saksofony powtarzają temat w równoległych oktawach i z wzbogaconą harmonią fortepianu. Po prezentacji tematu następują improwizacje kolejnych instrumentów: saksofony, fortepian. Kompozycję zamyka przypomnienie tematu w wersji zaprezentowanej na początku.

Druga kompozycja Trzaskowskiego *Wariacje na temat „Oj, tam u boru"* ma podobny kształt formalny. Podstawą *Wariacji…* jest 16-taktowy temat grany przez duet: fortepian i kontrabas (zob. przykład 2).

Przykład 2. Temat utworu *Oj, tam u boru*

Następnie temat powtarza grupa dęta: trąbka, saksofon sopranowy i saksofon altowy[8]. Cechą charakterystyczną tego utworu jest ostinatowy akompaniament kontrabasu, który jest podstawą pokazu tematu oraz improwizacji kolejnych instrumentów. Trzaskowski w sposób bardzo indywidualny przetwarza ludowy materiał, wzbogacając go ciekawą i oryginalną szatą harmoniczną. Bohdan Pociej tak podsumował twórcze dokonania kompozytora: „Kompozycje Trzaskowskiego znajdują się – jeśli można tak rzec – w samym centrum istotnej problematyki współczesnego jazzu: żywioł improwizacji spotyka się tu ze ścisłą dyscypliną muzyki komponowanej; jazzowy strumień »pierwotnej« energii rytmicznej – z elementami mniej lub bardziej wyrafinowanych technik kompozytorskich. Jaki jest rezultat owych »spotkań«? Przy charakterystycznym dla jazzu nowoczesnym składzie zespołu, język dźwiękowy utworów – mocno »wytrawiony« brzmieniowo intensywny, często tonalnie nawarstwiony […] – bardzo przejrzysta, klarowna o konturach wyrazistych, często wyostrzonych; niejednokrotnie zaskakujące kombinacje barw instrumentalnych"[9].

Twórczym przetwarzaniem folkloru dla potrzeb jazzu interesowali się również wokaliści. Także w tym przypadku melodia lub piosenka ludowa stawały się tworzywem do nowego spojrzenia na ten materiał. Duet wokalny:

Urszula Dudziak (1943) i Grażyna Auguścik (1955), nagrał wiele utworów inspirowanych folklorem z różnych regionów Polski. Płyta nosi tytuł *To i hola* i została nagrana w 1998 roku[10]. O współpracy obu wokalistek Dudziak w jednym z wywiadów powiedziała: „A nasz duet ma charakter szczególny. Obie od lat mieszkamy w Stanach Zjednoczonych, ja w Nowym Jorku, ona w Chicago, ale ponieważ obie pochodzimy ze wsi: ja ze Straconki, Grażyna z Bruskowa Małego. Podobne więc mamy doświadczenia i podobną muzykę we krwi”[11]. Auguścik ukończyła studia w ekskluzywnej Berlelee School of Music w Bostonie. O początkach swej jazzowej kariery mówiła: „Zanim znalazłam się w Bostonie, próbowałam śpiewać tu, w Słupsku, gdzie się urodziłam i gdzie ukończyłam szkołę muzyczną i Wyższą Szkołę Pedagogiczną. W latach 70-tych, było w tym mieście środowisko muzyków jazzowych i w ogóle dobre wibracje muzyczne, ale moje śpiewanie było czysto intuicyjne”[12].

Płyta zawiera 11 utworów: dominują kompozycje z repertuaru Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” w opracowaniu Tadeusza Sygietyńskiego. Jest ich siedem. Muzyczną zawartość płyty dopełniają kompozycje Fryderyka Chopina: *Preludium c-moll* i *Mazurek F-dur*, *Prząśniczka* Stanisława Moniuszki oraz kompozycja obu wokalistek pt. *Wierzba*. Powody nagrania płyty Dudziak uzasadniła następująco: „Skoro namiętnie zachwycamy się rytmami bałkańskimi, to z pewnością warto też odkryć urok i energię mazurka, dynamikę oberka czy melancholię ludowej polskiej ballady”[13]. Jazzowa aranżacja polega tu na zmianach w rysunku meliki piosenek, na wzbogaceniu harmoniki i rytmiki utworów oraz jazzowym feelingu. Wszystkim towarzyszy sekcja rytmiczna złożona ze szwedzkich muzyków. „Ich jazzowe brzmienie przydaje im urody, ognia i uczucia”[14].

Muzykiem, który w swej twórczości najpełniej nawiązuje i czerpie z polskiego folkloru, jest Zbigniew Namysłowski, multiinstrumentalista i kompozytor. Namysłowski komponuje utwory nawiązujące do ludowego idiomu. Urodził się w 1939 roku, grał na wiolonczeli, puzonie, flecie, fortepianie i saksofonach: altowym i sopranowym. W jednym z wywiadów muzyk wyznał: „Jazz wypełnia całe moje życie. Jest dla mnie wszystkim”[15]. Namysłowski szukał inspiracji w muzyce ludowej od początku swej muzycznej kariery. Szczególnie inspirował go folklor góralski – o czym wspomniano już wcześniej. Łączył go z niejazzowymi podziałami rytmicznymi. Jedną z pierwszych tego typu kompozycji była *Piątawka* – utwór w metrum $\frac{5}{4}$ i oparty na skali góralskiej. Nieparzyste metrum stało się początkiem serii różnych kompozycji, w których Namysłowski eksperymentował z różnymi strukturami rytmicznymi. Sam tak to wyjaśniał: „Polskie melodie najczęściej budowane są w $\frac{3}{4}$, bardzo rzadko w $\frac{2}{4}$ czy $\frac{4}{4}$. Przystosowanie rytmu $\frac{3}{4}$ do potrzeb jazzu czy rock-jazzu stwarzało dla mnie konieczność dobudowania elementów rytmicznych i stąd powstały te moje łamańce czy kulawce”[16]. Szczytowym osiągnięciem Namysłowskiego na tym polu był *Kuyaviak Goes Funky. Kuyavi*ak to trzyczęściowa suita utrzymana w metrum $\frac{15}{8}$. Powstała w 1973 roku w autobusie, którym podróżował Namysłowski do Sztokholmu, gdzie miał nagrać płytę w Europa Film Studio. O skomponowaniu tego utworu Namysłowski po latach tak opowiadał: „Na tę płytę miałem przygotować cztery kompozycje, a zdążyłem zrobić tylko trzy. Musiałem więc coś wymyślić po drodze, a ta podróż trwała dwa dni. Papier nutowy miałem ze sobą. Gdy przybyłem do Sztokholmu, »Kuyaviak« był już prawie gotów. Na miejscu przy fortepianie dorobiłem akordy. Najciekawsze rzeczy powstają po prostu w głowie, a nie przy fortepianie”[17].

Kuyaviak Goes Funky to utrzymana w metrum $\frac{15}{8}$ suita. Składa się ona z trzech części o następujących tytułach: *Kuyaviak Goes Funky*, *Gesówka* i *The Appenzeller's Dance*[18]. Cała kompozycja nosi tytuł pochodzący od części pierwszej. Melodyka suity nawiązuje do kujawiakowego idiomu, a każda z części wspierana jest ostinatową figurą rytmiczną. Ostinatowe figury nadają utworowi emocjonalny, funkowy charakter. Temat I wyprowadził Namysłowski z dwutaktowej frazy. Melika kompozycji części pierwszej utrzymana wokół tonacji e-moll. Temat I kompozytor poddał licznym zabiegom modulacyjnym i progresji (zob. przykład 3). Tu można zauważyć pewne pokrewieństwo z koncepcją harmoniczną Johna Coltrane'a i jego stosowania progresji. „Niemniej jednak progresja [...] stanowi nieodłączny atrybut związany z nowatorstwem Johna Coltrane'a. Po prostu Coltrane był pierwszym muzykiem jazzowym, który stworzył melodie w całości oparte na progresji tercji wielkich”[19]. U Namysłowskiego progresja następuje w interwale kwarty i melika zaczyna się od dźwięku „d1” i przebiega kolejno od dźwięków: „g”, „c”, „f” i „b”. Część II – *Gesówka* – utrzymana jest w wolnym tempie i ma śpiewny charakter. W ostatniej – III części, czyli *The Appenzeller's Dance* – dominuje element rytmiczny, a część ta zbudowana jest na zasadzie kontrastu ekspresyjnego w zestawieniu z częścią II. Realizowana jest w żywym tempie i, jak już wspomniano, oparta na stałej figurze rytmiczno-harmonicznej fortepianu i basu. Warto przy okazji wspomnieć o kształcie fragmentów improwizowanych, jakich wymagał od swych muzyków Namysłowski. Twierdził on: „Jestem zwolennikiem improwizacji w sposób dynamicznie rozległy. Niekoniecznie od pianissimo do forte. To forma powinna decydować o dynamice, to znaczy komplikować się w trakcie rozwoju akcji utworu czy improwizacji.

Każda improwizacja powinna mieć formę zamkniętą i wyrażać jakąś myśl. Melodia mnie nie interesuje. Najistotniejsza jest forma. Utwór musi się zaczynać i kończyć, mieć logiczną budowę, wręcz matematycznie się tłumaczyć. Również wtedy, gdy w środku są jakieś takty nieparzyste lub coś się tam innego dzieje. Stronę architektoniczną postawiłbym na drugim miejscu, na trzecim harmonię, a dopiero na czwartym – melodię”[20].

Przykład 3. Z. Namysłowski, *Kuyaviak Goes Funky* – część I (źródło: Z. Namysłowski: *Utwory jazzowe na różny zespół instrumentów.* PWM Kraków 1984, s. 13)

Jak wcześniej wspomniano, szczególne piętno na Namysłowskim odcisnął folklor góralski. W swych poszukiwaniach nowych brzmień Namysłowski poszedł dalej, nawiązując współpracę z kapelą góralską Jana Karpiela „Bułecki”. Wiele z tym zespołem koncertował i nagrywał płyty. Krytycy wręcz okrzyknęli go twórcą stylu „jazz and folk”. I tu warto zwrócić uwagę na formę tego utworu. Inicjują go skrzypce solo – wprowadzające główną melodię kompozycji. Ta sama solówka zarazem zamyka utwór, co pozwala stwierdzić, że rozwija się on do pewnego momentu, a potem następuje jak gdyby zwierciadlane odbicie i utwór zaczyna przebiegać w odwrotną stronę. Po wspomnianej solówce granej przez prymistę dochodzą kolejne instrumenty kapeli: skrzypce II, III i basy. Słyszymy też wstawkę wokalną. Następnie temat na saksofonie sopranowym realizuje Namysłowski, po czym do gry włączają się pozostali muzycy kwartetu jazzowego. Następują improwizacje fortepianu i perkusji, a dalej daje znać o sobie kapela. I od tego momentu zaczyna się lustrzane odbicie formy utworu, czyli stopniowa eliminacja grających instrumentów, aż do solowego popisu skrzypiec I – od kulminacji do rozładowania napięcia emocjonalnego.

Inaczej folklor odczytuje i traktuje saksofonista Michał Kulenty (1956). Kulenty ukończył studia na dwóch uczelniach: na Uniwersytecie Warszawskim – filologię polską (1980) i saksofon klasyczny w Akademii Muzycznej w Warszawie (1985). Oprócz saksofonu gra również na klarnecie, flecie, fortepianie i okarynie. Uważa on, że „polska muzyka ludowa jest piękna sama w sobie. […] Jeśli nie będziemy jej szkodzić, transformować jej w jakieś chore formy, na przykład kujawiaczka na cztery albo oberka z rytmem techno, to już będzie dobrze”[21]. W jego twórczości kompozytorskiej widać wyraźne odniesienia do polskiego folkloru. Dowodzi tego nagrana w 1990 roku płyta pt. *Polska*[22]. W jej nagraniu uczestniczyli: Wojciech Niedziela – fortepian, Jacek Niedziela – kontrabas, Wojciech Kowalewski – perkusja. Kompozycje Kulentego *Poszedł Jasio na wojnę*, *Kujawiak*, *Polska*, *Polonez* nawiązują do polskiego folkloru i polskiej tradycji. *Polonez* ma budowę 3-częściową typu a b a1, tonalną strukturę harmoniczną, polonezową rytmikę. Na płycie wykonują go w duecie Michał Kulenty – saksofon i Wojciech Niedziela – fortepian, przy czym fortepian pełni tu funkcję akompaniującą[23]. Po krótkim fortepianowym wstępie, opartym na dwóch funkcjach harmonicznych: B7< i c7 z dominantą tonacji w basie („f”), saksofon intonuje temat, a po nim wykonuje improwizacje na pokazany wcześniej temat (zob. przykład 4). Muzykę tę krótko scharakteryzował Krystian Brodacki: „Muzyka Kulentego jest tonalna i melodyjna, zakotwiczona w chopinowskim romantyzmie i neoromantyzmie Jana Garbarka. O jej jazzowości stanowią improwizacje i warstwa rytmiczna”[24].

Przykład 4. M. Kulenty, *Polonez*

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o muzykach jazzowych, którzy w mniejszym lub większym stopniu wykorzystywali w swej twórczości pierwiastki ludowe.

I tak na przykład Leszek Kułakowski (1955) podejmował próby połączenia jazzu i muzyki kaszubskiej (*Kułakowski i Kaszëbë*), Michał Urbaniak (1943) w duecie z Władysławem „Adzik" Sendeckim (1955) na płycie *Recital* nagrał „ujazzowione" wersje takich utworów jak: *Mazurek*, *Krakowiak*, *Folksong Variation* czy *Polonez*, a Jan Ptaszyn Wróblewski skomponował opartą na *Bandosce opolskiej – Bandoskę in blue*. To tylko kilka wybranych twórców z długiej listy polskich muzyków jazzowych.

Inspiracje muzyką ludową w polskim jazzie są obecne od najwcześniejszych lat powojennych – i to poczynając od jazzu tradycyjnego, po różne kierunki jazzu nowoczesnego. „Jazz jest muzyką chwili, którą kształtuje improwizacja, i jako taki wymykał się próbom zapisania czy utrwalenia"[25]. Zapisów nutowych utworów jazzowych ich autorzy z reguły nie publikują. Analizy kompozycji jazzowych dokonuje się przede wszystkim na podstawie nagrań radiowych bądź płytowych. Przytoczmy jeszcze raz słowa Kowala: „Specyfika jazzu sprawia, że większość przypadków – gdy mowa o utworze muzycznym jako rezultacie procesów: 1) kompozytorskich, 2) kompozytorsko-aranżacyjnych, 3) improwizatorskich – akcent przesuwa się z zapisu nutowego (zapis przewodni w fazie realizacji), na zapis elektroakustyczny (zapis określonej realizacji). Zapis elektroakustyczny tworzy zatem swoistą, oboczną, *quasi*-bytową podstawę utworu jazzowego jedyną możliwą, bo w pełni uposażoną postać"[26].

Dzięki ukazanym inspiracjom muzyką ludową polscy jazzmani poszerzyli zakres tematyczny, repertuarowy i walory meliczno-rytmiczne tej muzyki. Polska muzyka jazzowa uzyskała cechy wyróżniające ją spośród muzyki europejskiej, a melika i rytmika wpłynęła na jej oryginalność i odmienność. Skrótowe przedstawienie tych dokonań zmusiło autora do dokonania wyboru muzyków, kompozycji i zespołów wykonujących ten rodzaj muzyki. Jak już wcześniej wspomniano, w muzyce tej zarysowują się dwie tendencje: w pierwszej twórcy aranżują i dostosowują do swych potrzeb konkretne piosenki bądź melodie ludowe, a w drugiej – komponują utwory stylistycznie nawiązujące do polskiego folkloru.

1 A. Trzaskowski: *Jazz*. W: B. Schaeffer: *Leksykon kompozytorów XX wieku*. Kraków 1965, s. 307.
2 A. Dygacz, J. Ligęza: *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*. Kraków 1954, s. 9.
3 K. Brodacki: *Historia jazzu w Polsce*. Kraków 2010, s. 151.
4 W roku 2008 dokonano masteringu wspomnianej płyty i wydano ją jako CD.
5 A. Schmidt: *Historia jazzu*. Lublin 2009, s. 528.
6 A. Trzaskowski: *Zapowiedź wykonania utworu „Oj chmielu, chmielu"*. Płyta CD: *Jazz Jamboree '63*. Polish Radio Jazz Archives nr 14, Polskie Radio 2014.
7 W omawianym wykonaniu uczestniczyli: Andrzej Trzaskowski – fortepian, Zbigniew Namysłowski – saksofon altowy, Michał Urbaniak – saksofon sopranowy i tenorowy, Julian Sandecki – kontrabas, Adam Jędrzejowski – perkusja. Płyta CD: *Jazz Jamboree '63*, Polish Radio Jazz Archive, Warszawa 2014.
8 Wykonawcą *Wariacji* był Sekstet Andrzeja Trzaskowskiego w składzie: A. Trzaskowski – fortepian, Ted Curson – trąbka, Włodzimierz Nahorny – saksofon altowy, Janusz Muniak – saksofon sopranowy, Jacek Ostaszewski – kontrabas, Adam Jędrzejowski – perkusja. Płyta CD: *The Andrzej Trzaskowski Sextet „Seant"*, PRCD 541, Polskie Radio, Warszawa 2005.
9 B. Pociej: *Komentarz* na płycie CD: *The Andrzej Trzaskowski Sextet „Seant"*, PRCD 541, Polskie Radio, Warszawa 2005.
10 Płyta CD: Grażyna Auguścik & Urszula Dudziak *To i hola*, PR, Szczecin 1998.
11 A. Bernat: *Nieziemskie brzmienie Urszuli Dudziak*. „Jazz Forum" 2000, nr 9, s. 42.
12 G. Szczepłocki: *Plan amerykański: pięć kadrów z Grażyną Auguścik*. „Jazz Forum" 1995, nr 11, s. 36.
13 A. Bernat: *Nieziemskie brzmienie Urszuli Dudziak*…, s. 42.
14 Ibidem.
15 J. Radliński: *Wywiad ze Zbigniewem Namysłowskim*. „Radar" 1963, nr 27.
16 K. Brodacki: *Follow Namysłowski. 25 lat na jazzowej scenie*. Warszawa 1984, s. 27.
17 Ibidem, s. 49.
18 Appenzell – to niemieckojęzyczne miasto w północno-wschodniej Szwajcarii.
19 J. Główczewski: *Współczesne techniki improwizacji jazzowej*. Katowice 2013, s. 36.
20 K. Brodacki: *Follow Namysłowski*…, s. 57–58.
21 K. Brodacki: *Historia jazzu w Polsce*…, s. 544.
22 „Polonia Records" 1990.
23 *Polonez* wydany jest także na płytach serii Jazz w Polsce – Antologia (1950–2000). Wyd. Polskie Radio SA, 2002. CD nr 4, pozycja 16.
24 K. Brodacki: *Historia jazzu w Polsce*…, s. 550.
25 R. Kowal: *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych. Funkcja, typologia, systematyka*. Kraków 1999, s. 11.
26 Ibidem, s. 49.

Grzegorz Rubin

Folklore inspirations of Polish jazz musicians

Summary

The origins of jazz in Poland date back to the years prior to World War II. However, the peak of its popularity this genre enjoyed at the turn of the 50s and 60s of the 20th century. Different styles developed simultaneously: both traditional – dixieland, as well as all varieties of modern jazz. Apart from performing American jazz standards, Polish jazz musicians looked for new inspiration and stimuli for their work. The source of inspiration was found in Polish folklore. It was referred to by such composers as Zygmunt Wichary, Zbigniew Namysłowski, Andrzej Trzaskowski, Michał Kulenty, and many others. These folk influences can be divided into two trends. The first trend consists in the exploitation of original tunes and folk songs for their creative development and arrangement. The second one is made up by compositions stylistically referring to Polish folklore – through employing the rhythm and melica of Polish dances, or creating original compositions having the character of dances or folk melodies.

Keywords: folklore, jazz, Polish jazz musicians

Grzegorz Rubin

Folkloristické inspirace polských jazzových hudebníků

Shrnutí

Počátky jazzu v Polsku sahají do let před 2. světovou válkou. Vrchol své popularity však tento žánr zažíval na přelomu 50. a 60. let 20. století. Paralelně se rozvíjel také tradiční styl – dixieland, stejně jako všechny varianty moderního jazzu. Kromě realizace amerických jazzových standardů hledali polští hudebníci pro svou tvorbu nové inspirace a podněty. Zdroj inspirace našli v polském folklóru. Sahali po něm mimo jiné takoví skladatelé jako: Zygmunt Wichary, Zbigniew Namysłowski, Andrzej Trzaskowski nebo Michał Kulenty. Tyto folkloristické inspirace lze rozdělit na dva proudy. K prvnímu patří využívání originálních melodií a lidových písní, jejich tvůrčí zpracování a ztvárnění. Druhý proud tvoří kompozice stylisticky navazující na polský folklór: využitím rytmiky a meliky polských tanců, také komponováním originálních děl s charakterem tanců nebo lidových melodií.

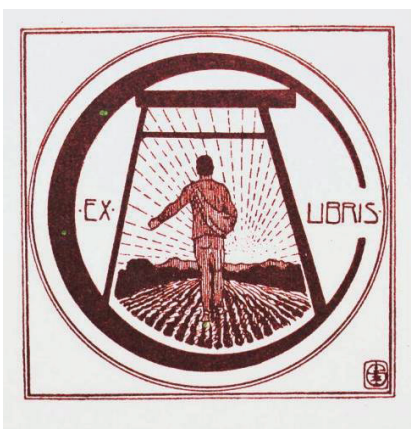
Klíčová slova: folklór, jazz, polští jazzoví hudebníci

Krzysztof Marek Bąk
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Ludowość a ekslibris - wątki ludowe w księgoznaku i grafice kommemoratywnej*

Ekslibris zwykliśmy powszechnie utożsamiać z kulturą wysoką – miejską, czy precyzyjniej: z etosem inteligenckim. To w tym środowisku funkcjonowały elity posiadające biblioteki, a księgoznak *ex definitione* ściśle związany był z biblioteką. Formę wizualną bukinów kształtowały ogólnoeuropejskie trendy artystyczne – kolejne wielkie epoki sztuki i kultury: renesans, barok, rokoko, klasycyzm. Estetyka ludowa – wiejska – choć już obecna w innych dziedzinach sztuki: dramacie czy muzyce, nie znajdowała odbicia w plastyce, a tym samym w ikonografii księgoznaku. Aż do schyłku wieku XIX, kiedy to artyści „Dostrzegali […] w tej sztuce wartości, które uznali za pradawne, […] sięgające jeszcze czasów przedchrześcijańskich. Zwrócili się więc do niej, jak do rodzimego źródła form i treści […]. [Sztuka ta] okazała się bowiem bliska poszukiwaniom awangardy artystycznej Francji, Niemiec, Rosji. Nowe perspektywy wzbogaciły świadomość miłośników swojszczyzny, pozwalając im poszerzyć horyzont zainteresowań, zwrócić uwagę na dziedziny uprzednio pomijane”[1].

Naturalne stało się, że również sztuka księgoznaku zaadaptowała motywy ludowe do swoich potrzeb, jednak jako dziedzina „burżuazyjna” i konserwatywna czyniła to ostrożnie. Pierwsze, zgodnie z duchem secesji, pojawiają się motywy roślin znanych z rodzimych łąk, elementy pejzażu, później sceny rodzajowe, sielanki czy – jak w ekslibrisie Daniela Greinera – motywy pracy na roli (rys. 1).



Rys. 1. Daniel Greiner, ekslibris Adolfa Conrada, 1908
(źródło: A. Schmitt: *Deutsche Exlibris*. Lipsk 1986)

Wreszcie wprost zaczyna włączać się do obrazów elementy folklorystyczne. Dobrymi tego przykładami są prace autorów czeskich: Aloisa Moravka, który stosował bogatą ornamentykę stylizowanych na ludowe wycinanki bukietów, oraz Františka Malego ukazującego postacie w tradycyjnych strojach chłopskich (rys. 2).

Rys. 2. František Maly, ekslibris Prokopa Kroupy, 1918
(źródło: zbiory Władysława Owczarzego)

W Polsce lata międzywojenne, wraz z nasileniem się tendencji do poszukiwania i podkreślania w plastyce rodzimych elementów polskich (*vide* rozwijający się w oparciu o styl zakopiański „styl narodowy” oraz lokalne interpretacje art deco), zaowocowały oryginalnymi rozwiązaniami graficznymi. Motywy ludowe, a także etniczne włączali w swoje kompozycje Konstanty Sopoćko oraz Zbigniew Langner, posługujący się stylistyką nieco bajkową.

Przypomnienia warta jest twórczość krakowskiego artysty, prof. Stanisława Jakubowskiego, autora ponad stu księgoznaków, który „Wydał kilka tek ekslibrisów o motywach zaczerpniętych z mitologii prasłowiańskiej, charakteryzujących się ornamentami roślinnymi o secesyjnej linii. Swoje upodobania do dziejów Słowiańszczyzny wyrażał nawet w ten sposób, że ekslibrisy sygnował dekoracyjnym symbolem – stylizowaną swastyką słowiańską. Za twórczość w zakresie studiów nad zdobnictwem ludowym został w 1931 r. laureatem nagrody artystycznej Polskiej Akademii Umiejętności”[2].

Na jego pracach można znaleźć obiekty architektoniczne, rzeźby oraz sceny rodzajowe, a także przetworzone elementy heraldyczne, nawiązujące do wyobrażeń prasłowiańskich i ludowych. Styl znaków własnościowych autorstwa Jakubowskiego korespondował z ich tematyką (rys. 3). Rysunek, bazujący na silnym kontraście czerni i bieli, jest oszczędny, pomimo małego formatu sprawia wrażenie monumentalne. Liternictwo cięte w drewnie, choć precyzyjne, poddane jest celowej

prymitywizacji i uproszczeniom, co nie pozbawia go jednak wartości dekoracyjnych typowych dla stylu secesyjnego – podobnie rzecz ma się z elementami samych przedstawień.

Rys. 3. Stanisław Jakubowski, ekslibris Przecława Smolika, 1924 (źródło: M.J. Wojciechowski: *Ekslibris godło Bibliofila*. Wrocław 1978)

Czasy powojenne przyniosły zasadnicze zmiany w postrzeganiu kultury ludowej. Aleksander Jackowski opisuje rzecz następująco: „Kultura chłopska, kultura wsi zakorzenionej w tradycji uległa degradacji. Wyroby przemysłowe wyparły dawne rzemiosła chłopskie […]. Aby zapobiec, a ściślej mówiąc, osłabić tempo zaniku tradycyjnych atrybutów kultury wsi […], stworzono w 1949 r. […] Cepelię. Muzea etnograficzne skupowały dawne, niepotrzebne już wsi wytwory jej kultury, lokalne władze wspierały organizację wystaw i konkursów. Ale w odróżnieniu od poprzedniej sytuacji punktem odniesienia stała się nie wieś a miasto. Dekoracyjną warstwę chłopskiej kultury traktowano przy tym użytkowo, dla propagandy, dla pokazania, że władza jest »ludowa«. Oczywiście miało to też na celu przybliżenie sztuki ludowej i folkloru mieszkańcom miast, inteligencji. […] Zmienił się wektor, wieś swoją kulturę mogła dawać już przede wszystkim miastu, bo jej samej była już coraz mniej potrzebna”[3].

W Polsce i innych krajach Europy Środkowej i Wschodniej „dekoracyjna warstwa chłopskiej kultury” rozkwitała, mocno akcentując swoją obecność w kulturze i sztuce – nie tylko w sztukach plastycznych, ale we wszystkich obszarach zwłaszcza sztuk popularnych (by przywołać tylko przeboje zespołów: No To Co czy Niebiesko-Czarni, lub seriale takie jak *Janosik* w reżyserii Jerzego Passendorfera). Nie ominęła również ekslibrisu. Dzięki wsparciu państwowych instytucji kultury, a przede wszystkim szczeremu zainteresowaniu i ciężkiej pracy licznych pasjonatów promowano włączanie takich wątków w ikonografię księgoznakową. Organizowano wystawy, konkursy i przeglądy ekslibrisów inspirowanych folklorem. Wymienię tylko te z ostatnich lat PRL, o zasięgu ogólnokrajowym, odbywające się w Muzeum Okręgowym w Lublinie: w roku 1975 Współczesny Ekslibris Archeologiczny i Etnograficzny oraz dekadę późniejsza Sztuka Ludowa w Ekslibrisie.

Tamta energia i zapał zarówno twórców, jak i kolekcjonerów pozwoliły kontynuować ideę upowszechniania ekslibrisu folklorystycznego również w pierwszych latach III RP. Prezentowano wówczas wystawy: Sztuka Ludowa w Ekslibrisie w Galerii Ekslibrisu w Krakowie w 1995 roku, Twórczość Ludowa w Ekslibrisie w toruńskim Muzeum Etnograficznym w roku 2002. Obok ekspozycji przekrojowych odbywały się pokazy obejmujące konkretne działy sztuki i kultury ludowej, np. w roku 1993 III edycję Międzynarodowego Biennale Ekslibrisu w Grudziądzu poświęcono zabytkowej architekturze drewnianej, z kolei w 1994 roku plon Biennale prezentowano na wystawach w Krakowie i Gliwicach; w latach 1995, 1997 i 1998 kolejno w Skale, Krakowie i Warszawie organizowano ekspozycje poświęcone kapliczkom, figurom i krzyżom przydrożnym w ekslibrisie; prezentacji doczekało się również Bartnictwo i Pszczelarstwo w Ekslibrisie – wystawę pod tym tytułem pokazywano w Ostrowie Wielkopolskim w 1988 roku, a motywy rzemiosła tkackiego gościły w tym samym roku w Muzeum w Turku, co było plonem międzynarodowego konkursu na bukin dedykowany tej instytucji.

W sprzyjającej rozwojowi atmosferze czasów PRL, w latach 70. i 80. minionego wieku, powstało prężne i aktywne środowisko twórców – zarówno profesjonalnych, jak i amatorów – zaangażowanych w realizację księgoznaków o motywach folklorystycznych. Należeli do niego Alfred Gauda, Zbigniew Osenkowski, Tyrsus Wenhrynowicz, Roman Mucha, Stanisław Mrowiński, Adam Młodzianowski, Stanisław Para, Juliusz Szczęsny Batura oraz wielu innych.

Działalności czterech twórców chciałbym poświęcić nieco więcej uwagi.

Bez wątpliwości człowiekiem, który najpełniej nie tylko swoją twórczość, ale i całe życie związał z folklorem, był lubelski etnograf i muzealnik, grafik samouk Alfred Gauda. Przez niemal całe życie zawodowe związany z Muzeum Okręgowym w Lublinie oraz Muzeum Wsi Lubelskiej. Swoją pasję i zamiłowanie do kultury wsi, połączone z wiedzą teoretyczną i praktyczną, w twórczy sposób przekładał na język sztuk plastycznych. Był artystą potrafiącym transponować motywy tradycyjne, tak by podkreślić ich znaczenie, a przez ich odpowiednio dobrane zestawienia odkryć przed widzem nowe możliwości interpretacji zawartej w nich symboliki. Komponując znane z niemal każdego skansenu elementy,

stworzył własny wyrazisty język artystyczny – ewoluujący w syntetycznej formie niemal do granicy znaku graficznego, niezatracający jednak wrażliwości i dekoracyjności właściwej sztuce ludowej.

Rys. 4. Alfred Gauda, ekslibris Poleskiego Parku Narodowego, 2004 (źródło: zbiory Andrzeja Znamirowskiego)

Częstym motywem prac Gaudy są kute ozdoby, detale architektoniczne oraz wycinanki, przedstawiane konturowo, przy użyciu apli czerni i bieli. Warto też zwrócić uwagę na charakterystyczne i rozpoznawalne liternictwo jego księgoznaków. Co ciekawe, od roku 1998 Gauda do tworzenia prac stosował technikę wycinanki (rys. 4), co jeszcze bardziej, przez proces twórczy i stosowany materiał, zbliża jego księgoznaki do sztuki wsi.

Odmienne niż w twórczości Gaudy efekty inspiracji motywami ludowymi można obserwować u Adama Młodzianowskiego. O ile w dziełach lublinianina kluczem jest przedmiot – istniejący element, o tyle Młodzianowski wydaje się zainteresowany przede wszystkim strukturą. Pomimo że wprost pokazuje nam obrazy znane z przydrożnych kaplic, wydaje się, że najważniejsza jest opowieść o upływającym czasie, o emocji wynikającej z materiału – zerodowanego drzewa. Reprezentatywnym dziełem profesora krakowskiej ASP jest teka drzeworytniczych bukinów wydanych w roku 1967 pod tytułem *Świątki ekslibrisowe* (rys. 5). W tekście towarzyszącym wydawnictwu Tadeusz Chrzanowski pisze: „Materia rzeźbiarska – lipowe czy inne drewno – zmieniało się w ciągu lat swego świątkowego istnienia. »Fakturę« dorzeźbiał wiatr […], słońce […] i kurz [...]. Czas też pracował i naturalne niszczenie drewna coraz głębiej ryło bruzdy wzdłuż załamanych słojów. Adam Młodzianowski specjalną uwagę poświęcił temu właśnie, rzec by można wtórnemu, ale jakże »świątkowemu« aspektowi tej gałęzi rzeźby. […] Artysta opowiada je, koncentrując uwagę na fakturze, na tej miękkiej a marszczonej, zwartej, a rozbitej pęknięciami formie”[4].

Rys. 5. Adam Młodzianowski, ekslibris Antoniego Brosza, 1967 (źródło: zbiory Ryszarda Bandosza)

Metafizyczną i niemal kosmogoniczną wizję sztuki ludowej prezentował Stanisław Para (rys. 6).

Rys. 6. Stanisław Para, ekslibris Joachima Hahna, 1994 (źródło: zbiory własne autora)

Artysta związany przez lata z zielonogórską Cepelią w swoich ekslibrisach i grafikach kommemoratywnych niejednokrotnie przywoływał wątki kojarzące się z ludowością. Jednak w jego pomysłach twórczych często trudno rozdzielić, kiedy mamy do czynienia z interpretacją sztuki wsi, a kiedy już z motywami romańskimi czy gotyckimi. Niemniej jednak atmosfera grafik Pary przesycona jest ludową duchowością – wszechogarniającą atmosferą legendy. Niewątpliwie warstwę ikoniczną wspiera tu bardzo silnie oryginalna technika autora, który posługuje się miedziorytem, traktując go jednak jako dziedzinę wypukłodruku. Dzięki czemu uzyskuje efekt podobny nieco do drzeworytu sztorcowego[5].

Wspomniawszy przy okazji księgoznaków Pary o atmosferze legendy, nie sposób, na zakończenie omó-

wienia artystycznych osobowości ekslibrisu, nie przywołać Juliusza Szczęsnego Batury. Augustowski artysta posługuje się charakterystycznym językiem plastycznym, którego najbardziej rozpoznawalnym elementem jest właśnie bajkowość. Choć wątki znane z folkloru są częstym motywem jego prac (rys. 7), trudno stwierdzić, na ile są wynikiem zachwytu nad „wiejskością", a na ile zastosowaniem wypracowanego stylu ilustratora książek. Batura wprowadza nas w ludowość intrygującą, bogatą i ornamentalną warstwą graficzną, miłą dla oka – popularną niejako – co w tym wypadku stanowi komplement.

Rys. 7. Juliusz Szczęsny Batura, ekslibris Krzysztofa Kmiecia (źródło: zbiory własne autora)

Bukiny augustowskiego twórcy – do czego sam świadomie dąży[6] – to niemal znaki graficzne. Podobnie jak u Gaudy, to tradycyjne ekslibrisy użytkowe, takie które służą znakowaniu ksiąg, a nie jedynie kolekcjonerstwu. Na marginesie warto zauważyć, że tendencja do tworzenia znaków książkowych o formie użytkowej do niedawna była w Polsce i innych krajach postkomunistycznych bardzo popularna – w odróżnieniu od krajów zachodnich[7].

Przywoławszy temat ekslibrisu krajów dawnego bloku wschodniego, warto wspomnieć kilku twórców, którzy z największym powodzeniem podejmowali wątki folklorystyczne, ludowe, ale również pansłowiańskie. Trzeba zaznaczyć, że stylistyka ludowa odnosiła się zarówno do formy, jak i treści przedstawień. Wymienieni poniżej twórcy w większości posługiwali się technikami wypukłodrukowymi (linoryt, drzeworyt), które to prawdopodobnie, przez specyfikę rysunku, najlepiej nadają się do przedstawiania tematyki wiejskiej. W ZSRR wątki kultury regionalnej podejmowali m.in.: Maria Czurakova, Michaił Szostak, Eugenij Tichanovicz, German Ratner, Aleksander Buchnev; w Bułgarii: Zafir Yonchev, Binka Vazova, Pencho Koulekov; w Czechosłowacji: Ladislav J. Kašpar, Ladislav Rusek oraz zaolziański artysta z Karviny Zbigniew Kubeczka (rys. 8).

Ryc. 8. Zbigniew Kubeczka, ekslibris Władysława Owczarzego, 1987 (źródło: zbiory własne autora)

Reprodukowany ekslibris autorstwa Kubeczki jest dobrym przykładem fuzji kultury wysokiej z ludowością. Łącząc dwie pasje adresata: regionalizm i malarstwo Rembrandta, na podstawie kompozycji *Autoportretu z Saskią* artysta stworzył scenkę rodzajową ze Śląska Cieszyńskiego. Jak wiele bukinów Kubeczki i ten łączy w kostiumie folklorystycznym – cieszyńskim i zaolziańskim – element żartu z inteligentną aluzją do osoby adresata.

Warto w tym miejscu podsumować dorobek ekslibrisu inspirowanego wątkami ludowymi, tworzonego przez artystów dziś już nieżyjących lub należących do najstarszego pokolenia twórców. Niewątpliwie wymienieni wcześniej zaliczają się do elity. Ich dzieło nosi znamiona oryginalności zarówno w zakresie formy, jak i idei wyrażanych przez ekslibris. Wątek folklorystyczny stanowi pretekst do snucia opowieści głębszej, pełnej refleksji, ukazującej uniwersalne prawdy o świecie i człowieku. W dziełach Pary, Mrowińskego, Gaudy czy Batury mamy do czynienia z indywidualnym kosmosem autora, który poprzez określone ikony wyraża swoją wrażliwość. Dzięki symbolom i formom, które jesteśmy w stanie odczytać, bo są nam już wcześniej znane, twórcy opowiadają nową historię – skłaniają do reinterpretacji tradycyjnych motywów – nie zatracając ich pierwotnej ekspresji i znaczenia; dają nam asumpt do zdefiniowania na nowo, współcześnie i osobiście, wątków, zdawałoby się, już przeszłych i nieaktualnych.

Niestety, piękny temat, jakim jest folklor, zwodzi wielu autorów na manowce. Ludowość zobaczona pobieżnie kusi formami, kolorami, dynamiką, co niestety, gdy pozbawione jest głębszej refleksji, prowadzi do odtwórczości, której efektem niejednokrotnie jest kicz wynikający z „ładności" tematu.

Przeglądając katalogi dawnych wystaw, z przykrością dostrzegam liczne przypadki prac, które można określić jedynie mianem „ludowszczyzny". Obok ciekawych artystycznie dokonań inspirowanych folklorem, w twórczy sposób przetwarzających dawne wzory, duża część prac powstających na konkursy i wystawy miała poziom niski, była wtórna i, niestety, często wręcz nieudolna. Temat ludowy sprowadzał się do prostego przedstawienia znanego motywu, bez próby głębszej jego interpretacji czy transpozycji. Był to właśnie wynik masowości i niewystarczającej selekcji prac dopuszczanych na wystawy – o czym wspominam tu tylko na marginesie. Niestety można niekiedy odnieść wrażenie – znów przywołując słowa Jackowskiego – że ikonografię czy stylistykę ludową traktowano użytkowo i w celach propagandowych: dla udowodnienia „ludowości" władzy. Uwaga ta odnosi się do księgoznaków zza wschodniej strony żelaznej kurtyny, bo, co ciekawe, w tamtych latach ekslibris folklorystyczny niemal nie pojawiał się na zachód od Łaby.

Krytyczny osąd wystaw i działalności popularyzatorskiej w zakresie ekslibrisu w ogóle, a szczególnie tego podejmującego wątki ludowe, nie jest łatwy. Z jednej strony powstało i było prezentowanych mnóstwo prac nieudolnych, słabych zarówno rysunkowo, jak i koncepcyjnie – takich, które nie wnosiły niczego dobrego ani do świata ekslibrisu, ani do świata folkloru. Z drugiej strony każda wystawa i każdy konkurs upowszechniał w określonym środowisku ideę, skłaniał – przynajmniej niektórych – do namysłu, aktywizował. Nie podejmuję się jednoznacznej oceny, myślę jednak, że biorąc pod uwagę wartość popularyzatorską i zestawiając ją dla porównania ze stanem obecnym, bilans dokonań w tym zakresie czasów PRL i pierwszych lat III RP jest dodatni.

Nim przejdę do omówienia ikonografii ludowej w ekslibrisie najnowszym, zatrzymam się na chwilę, by się zastanowić, czy w ogóle istnieje coś takiego jak księgoznak ludowy, czy też stosowanie motywów folklorystycznych jest jedynie – powtarzając za prof. Jackowskim – „dekoracyjną warstwą chłopskiej kultury". Opisując dokonania wybranych autorów ekslibrisu stosujących w swych pracach elementy zaczerpnięte z kultury wsi, podkreślałem ich wartość wynikającą z reinterpretacji zastanych wątków, jakość płynącą z użycia motywów ludowych do wyrażenia prawdy o sobie lub osobach, którym księgoznaki były dedykowane. Jednak już to jest dowodem, że bukiny wymienionych twórców nie należą do kręgu kultury ludowej. Wszyscy autorzy to osoby wykształcone, znające reguły Sztuki, świadomie posługujące się warsztatem artystycznym wypracowanym przez kolejne pokolenia twórców i teoretyków. To po prostu profesjonaliści wprowadzający nas w świat własnego zachwytu nad ludowością. Ciekawym przykładem, trudnym do jednoznacznego opisania są ekslibrisy Stasysa Eidrigeviciusa, przepojone ludową, wschodnią wrażliwością, ale opracowane z pełną maestrią artystyczną.

Drugą grupę realizujących ekslibrisy można by określić mianem artystów amatorów, malarzy (ekslibrisistów) niedzielnych[8], czy wreszcie za Ksawerym Piwockim – i do tej nazwy skłaniam się osobiście – prymitywów[9]. Temat ich prac wskazuje ludowość, forma daleka jest od doskonałości. To właśnie w pracach tych autorów – choć realizowane z zaangażowaniem i szczerą chęcią – motywy ludowe często ulegają banalizacji. Liczne „widoczki", kapliczki, przydrożne krzyże, górale i krakowiacy kreśleni są nieudolną linią, pozbawioną jednak wrażliwości i siły dzieł prawdziwych twórców naiwnych, takich jak Karol Wójciak, Nikifor czy Józef Sobota.

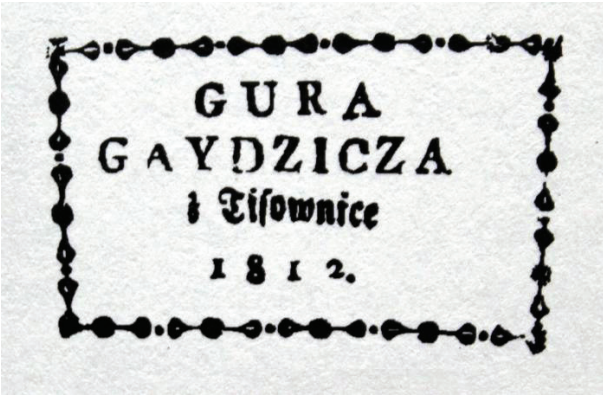
Do niedoskonałości formy, znanej ze sztuki wsi, i traktowania jej jako jakości odwołuje się grupa wykształconych plastyków czerpiących swe inspiracje z dokonań ekspresjonistów – m.in. Sławomir Nitendel i Marcin Cziomer. Pomimo że forma graficzna ich ekslibrisów, sposób opracowania matrycy oraz technika mogą wskazywać na sięganie do wiejskiej stylistyki – tak nie jest.

Wspominam o tym, by zadać pytanie, czy jest możliwy ekslibris ludowy? Bo prawdziwych twórców chłopskich zajmujących się ekslibrisem i pozostających w kręgu kultury wsi albo nie ma, albo bardzo trudno ich znaleźć… Alfred Gauda tak opisuje ten stan rzeczy: „warto zapewne wyrazić osobistą refleksję: w ostatnich 20 latach obserwujemy renesans polskiej rzeźby ludowej, powstają całe ośrodki rzeźbiarskie (np. łukowski) – ale jak do tej pory nie nastąpiła nawet próba reaktywowania grafiki i drzeworytnictwa ludowego, które przeszło do historii w ubiegłym stuleciu. A może któryś ze współczesnych rzeźbiarzy ludowych spróbuje swoich umiejętności w tej dziedzinie? Na pewno warto! Jędrzej Wawro prób takich dokonywał w okresie międzywojennym. Kto będzie następny?"[10].

Genezę tej sytuacji stanowi fakt, iż – jak wspomniałem na wstępie – ekslibris kojarzony jest z kulturą inteligencką – miejską lub dworską. Jego posiadaczami byli szlachetnie urodzeni, duchowni i mieszczanie. Chłopstwo w większości stanowili analfabeci, skupieni na walce

z niełatwym losem, nieznajdujący ani czasu, ani motywacji, ani, co najważniejsze, możliwości, by angażować się w rzecz tak kosztowną i abstrakcyjną jak bibliofilstwo. Jednak od tej reguły, choć nieliczne, zdarzały się wyjątki. W tym miejscu warto poświęcić kilka słów pierwszemu polskiemu ekslibrisowi chłopskiemu, włościańskiemu i jego autorowi.

W roku 1935 ukazała się publikacja Jana Wantuły pt. *Najdawniejszy chłopski ekslibris*. Dzięki pracy ustrońskiego badacza amatora polskie środowisko bibliofilskie poznało postać Jury Gajdzicy z Cisownicy – małej miejscowości na Śląsku Cieszyńskim. Gajdzica, żyjący w latach 1777–1840 furman, bibliofil-kolekcjoner, introligator amator, pamiętnikarz, autor *Dlo pamięci Narodu Ludzkiego*, był postacią nietuzinkową, wyrastającą ponad swoje czasy i środowisko, z którego się wywodził. Jego biblioteka obejmowała kilkadziesiąt tomów, prawdopodobnie około sześćdziesięciu, z czego do dziś zachowało się dwadzieścia jeden[11]. Na omówienie fenomenu chłopskiego kolekcjonera książek brak w niniejszym opracowaniu miejsca, jednak konieczne jest zaznaczenie, że wszystkie tomy Gajdzica pieczołowicie oprawiał w deskę i skórę[12] oraz oznaczał znakami własnościowymi. Do dziś odnaleziono osiem[13] ich typów, z czego pierwszy datowany jest na rok 1812. Ekslibrisy Gajdzicy (rys. 9) nie mają wyszukanej formy graficznej. To pieczęcie zawierające w różnych wariantach imię i nazwisko właściciela oraz, z jednym wyjątkiem, nazwę wsi i datę. Sześć znaków ujętych jest w ozdobną, acz skromną bordiurę – prosty ornament. Znawca tematu Józef Golec sugeruje, że Gajdzica mógł utrzymywać kontakty z wykształconymi bibliofilami ze Śląska Cieszyńskiego – głównie duchownymi ewangelickimi, którzy posiadali własne księgoznaki, i to u nich podpatrzył ideę oznaczania własności ksiąg. Podobieństwo formalne do ekslibrisu dekanatu cieszyńskiego może nasuwać myśl, że to ten znak był bezpośrednią inspiracją dla Gajdzicy[14].



Rys. 9. Jura Gajdzica, ekslibris autorski, Cisownica 1812
(źródło: *Jura Gajdzica – rodzimy klejnot Cisownicy*. Cisownica 2010)

Choć nie ma wątpliwości, że księgoznaki sołtysa z Cisownicy są znakami włościańskimi, to już uznanie, że mają swe źródło w kulturze ludowej, jest problematyczne. Gajdzica – choć sam był mieszkańcem wsi – zarówno pasję kolekcjonerską, jak i koncept znakowania ksiąg oraz jego formę czerpał z kultury miejskiej.

Nadal więc aktualne jest pytanie, czy dziś możliwy jest księgoznak prawdziwie ludowy? Śmiem twierdzić, że nie. Nie istnieje już bowiem cały konglomerat czynników pozwalających odróżnić wieś od miasta. Lepsze wykształcenie, środki komunikacji, media – to wszystko powoduje, że dawne podziały przestały istnieć lub zmieniły się zasadniczo.

Obserwujemy zjawisko popularności wątków ludowych w muzyce (Kapela ze Wsi Warszawa, Same Suki, Golec uOrkiestra), modzie, reklamie, a nawet architekturze, jednak sztuki plastyczne (poza designem) ta fascynacja zdaje się omijać. Krakowski kolekcjoner Andrzej Znamirowski diagnozuje tę sytuację: „Tematyka regionalna, ludowa – rzeczywiście – zniknęła z ekslibrisów. Spowodowane jest to chyba tym, że ekslibris przerodził się w małą formę graficzną, a w niej potrzebna jest bardziej fantazja twórcy, a nie otaczająca rzeczywistość, choć niejeden powołuje się na inspirującą jej funkcję. Coraz słabsze jest też zainteresowanie własnymi regionami, własnymi korzeniami”[15]. Być może prawdą jest, że sztuka zbyt zapatrzyła się sama na siebie, autorzy skupili się na własnych emocjach lub nadto wyszukanych problemach społecznych, ignorując piękno świata, piękno drzemiące w naszym najbliższym otoczeniu.

Zauważalny jest wyraźny odwrót od tematyki i stylistyki folklorystycznej. Nawet na wystawach takich jak Ekslibrisy z Diabłem[16] czy Ekslibrisy pszczelarskie[17], które zdawałyby się prosić o prezentowanie takich prac, brak ich.

Oczywiście to nie jedynie polska specyfika. Motywy ludowe niemal zniknęły, a przeglądając najnowsze katalogi wystaw bukinu o zasięgu międzynarodowym, nie sposób znaleźć nawiązań do kultury chłopskiej. Nawet jeśli pojawiają się wątki, które ewentualnie można by jako takie zaklasyfikować, to współistnieją one z elementami *fantasy*, mitologicznymi, średniowiecznymi. Ponadto w twórczości takich artystów jak Norweżka Torill Elisabeth Larsen (rys. 10) pojawiają się tematy etniczne, lecz trudno jest, nie znając niuansów kultury skandynawskiej, ocenić, na ile są to motywy czerpane z folkloru, a na ile powidoki rzemiosła wikingów.

Ten sam problem indentyfikacyjny dotyczy dzieł artystów pozaeuropejskich, zwłaszcza dalekowschodnich, a trzeba podkreślić, że – w przeciwieństwie do Europy – czerpanie z tradycyjnych motywów jest tam (zwłaszcza w Chinach) bardzo popularne. Wystarczy przywołać nazwiska: Xu Longbao, Zang Keqin, Xu Yingwu, Yang

Qifu. Jednak rozróżnienie, kiedy mamy do czynienia ze stylizacją historyczną, dworską, a kiedy z wątkami ludowymi, dla osoby niespecjalizującej się w kulturze japońskiej czy chińskiej jest niemożliwe – o ile, w przypadku tej drugiej, artyści nie odwołują się do socrealizmu i tak rozumianego i obrazowanego etosu ludu wsi.

Rys. 10. Torill Elisabeth Larsen, ekslibris Kirsten Magnus (źródło: zbiory Władysława Owczarzego)

Odrębnym przypadkiem jest twórczość Franka-Ivo van Damme, który w swych miniaturach odwołuje się do jarmarcznej erotyki i wiejskich rubasznych scenek. Nie podejmuję się jednak stwierdzenia, czy mamy tu do czynienia z folklorem. Jeśli tak, to nie takim, do jakiego przywykliśmy, zwiedzając muzea etnograficzne. Chociaż przywołując liczne wiejskie przyśpiewki o jednoznacznej tematyce, trudno oprzeć się wrażeniu, że belgijski drzeworytnik wprost je ilustruje.

Wśród twórców polskich, zwłaszcza młodszego pokolenia, na ludowość czy folklor trudno natrafić. Wątki takie kontynuuje jedynie kilku autorów – nestorów bukinu – wcześniej już wymienianych.

Mimo że sam jestem zainteresowany sztuką ludową, to jako autor księgoznaków w twórczości ekslibrisowej sporadycznie przywołuję kojarzoną z nią ikonografię. Wiąże się to przede wszystkim z charakterem osób, dla których księgoznaki realizuję. Trzeba też zaznaczyć, że zachodnioeuropejscy kolekcjonerzy w dużej mierze są niechętnie nastawieni i odmawiają zakupu prac z tego typu motywami. Dlatego pierwiastek folkloru łatwiej wplatać w grafiki kommemoratywne, poświęcane wydarzeniom lub osobom nieżyjącym – tak jak ma to miejsce w reprodukowanym *in memoriam* Alfreda Gaudy (rys. 11).

Szukając odpowiedzi na pytanie, czy polska kultura wsi może być natchnieniem, w roku 2013 zaproponowałem kilkorgu przyszłym artystom – studentom grafiki i edukacji artystycznej Uniwersytetu Śląskiego – realizację znaków *in memoriam* poświęconych Jurze Gajdzicy oraz ekslibrisów instytucji kultywujących jego pamięć.

Dzięki uprzejmości Stowarzyszenia Miłośników Cisownicy i prowadzącym Izbę Pamięci Jury Gajdzicy mieliśmy okazję zapoznać się dokładnie z jego działalnością oraz otoczeniem, które ukształtowało niezwykłą postać chłopa-bibliofila. Plonem warsztatów było kilkanaście małych form graficznych, spośród których w kilku wykorzystano akcenty folklorystyczne (rys. 12–16).

Rys. 11. Krzysztof Marek Bąk, in memoriam Alfred Gauda, 2014 (źródło: zbiory własne autora)

Rys. 12. Tomasz Hankus, in memoriam Jury Gajdzicy, 2013 (źródło: zbiory własne autora)

Rys. 13. Karolina Gilewicz, ekslibris Izby Pamięci Jury Gajdzicy, 2013 (źródło: zbiory własne autora)

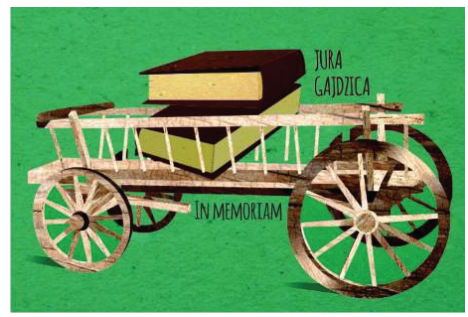
Rys. 14. Angelika Kubicz, in memoriam Jura Gajdzica, 2013 (źródło: zbiory własne autora)

Rys. 15. Agnieszka Broź, ekslibris Henryki Szarzec, 2013 (źródło: zbiory własne autora)

Rys. 16. Daria Łuków, ekslibris Stowarzyszenia Miłośników Cisownicy, 2013 (źródło: zbiory własne autora)

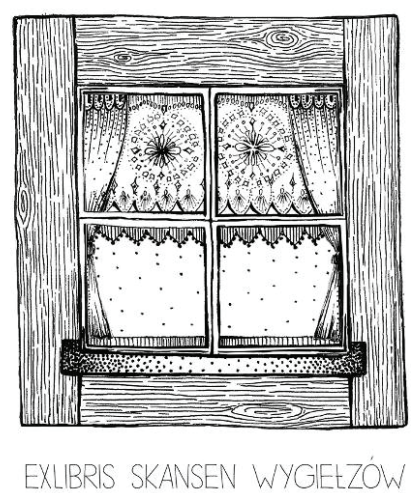
Rok później – kontynuując myśl wykorzystania motywu ludowego w ekslibrisie – cztery studentki, miłośniczki ekslibrisu, ponownie podjęły temat folklorystyczny (rys. 17–21). Tym razem jednak wybór inspiratu pozostawał w rękach autorek. Okazało się, że to właśnie sprawiło największy kłopot. O ile wizualną stronę sztuki wsi w mniejszym lub większym stopniu młode autorki potrafiły zidentyfikować i zastosować we własnej realizacji, o tyle świadomość kultury ludowej, różnych jej aspektów, etnografii i etnologii była znikoma, stając się barierą dla swobodnej wypowiedzi artystycznej. Dopiero rozeznanie tematu umożliwiło podjęcie pracy. Na załączonych reprodukcjach widać wyraźnie, że czerpanie z zastanych, tradycyjnych motywów w niczym nie ogranicza kreatywności artystycznej. Prace, chociaż oparte na zbliżonych wzorcach i utrzymane w podobnej konwencji tematycznej, są wyraźnie rozróżnialne i pozwalają autorkom na indywidualizację języka graficznego.

W realizacjach studenckich (w innych zresztą również) opartych na folklorze kluczowe jest, by unikać tego, przed czym przestrzegał prof. Roman Reinfuss: „Dla plastyka »ludowe« bywa zazwyczaj to, co skrzy się jaskrawym zestawem barw i gdzie wymalowany jest lub wyrzeźbiony zabawny w swej naiwnej stylizacji kogutek”[18]. Staramy się zauważać nie tylko jarmarczną politurę, ale to, co skrywa się pod jej powierzchnią.



Rys. 17. Daria Łuków, in memoriam Jura Gajdzica, 2014 (źródło: zbiory własne autora)

Rys. 18. Angelika Kubicz, in memoriam Lucjan Siemieński, 2014 (źródło: zbiory własne autora)



Rys. 19. Ewelina Rivillo, ekslibris Skansenu w Wygiełzowie, 2014 (źródło: zbiory własne autora)

Rys. 20. Ewa Chorążak, ekslibris Koła Gospodyń Wiejskich w Dydni, 2014 (źródło: zbiory własne autora)

Efekt doświadczeń ze studentami pozwala na umiarkowany optymizm i zachęca do dalszych prób; pozwala również na sformułowanie pewnych tez. Przede wszystkim odnoszących się do postawionego wcześniej pytania, czy polska kultura wsi może być natchnieniem? Jeśli wnioskować w oparciu o inne dyscypliny sztuki oraz kultury popularnej, wiele wskazuje, że tak. „Styl ludowy" może być atrakcyjny dla plastyków – zwłaszcza młodych; nawet przy zastrzeżeniu, że pop-ludowość jest często jedynie daleką wariacją na temat prawdziwej ludowości. I trudno się dziwić, że działania te niewiele mają wspólnego z prawdziwą wsią, bo ta wieś to dziś jedynie piękny (i zafałszowany) mit. Jak najbardziej potwierdza się koncepcja, że po roku 2000 mamy do czynienia jedynie ze „sztuką w stylu ludowym"[19]. Niemniej wątki swojskie mogą stać się inspiracją do działań całkowicie nowoczesnych, by nie rzec: nowatorskich. Ważne jest odkrywanie w skarbnicy polskiej kultury tradycyjnej obszarów, które dziś mogą powodować wzruszenia, refleksje, które mogą być odczytywane przez kolejne pokolenia.

Wiele racji jest w cytowanych już słowach Andrzeja Znamirowskiego: „coraz słabsze jest też zainteresowanie własnymi regionami, własnymi korzeniami". Wydaje się jednak, że to tylko kwestia formy i sposobu, w jaki przekazujemy młodym ludziom: uczniom i studentom, swojskość. Jeśli jest to forma archaiczna, nudna i celebracyjna – trudno się dziwić, że nie budzi zainteresowania. Pomstując na młodych, że nie wyrażają zainteresowania ekslibrisem czy wątkami ludowymi, powinniśmy się wpierw zdobyć na refleksję, w jaki sposób mieli okazję temat poznać, a przede wszystkim, czy mieli okazję poznać go w ogóle.

Podsumowując, od niemal stulecia wątki ludowe pojawiają się w ekslibrisie. Druga połowa XX wieku to czas znaczącej obecności folkloru w ikonografii księgoznakowej. Zastrzec należy, że nie mamy do czynienia z ekslibrisem ludowym, a jedynie „miejskimi" interpretacjami tematu. Niejednokrotnie interesującymi i inspirującymi, często jednak nadmiernie prostymi, ocierającymi się o kicz. Niestety te ostatnie oraz ogólna tendencja odwrotu od swojszczyzny w sztukach plastycznych spowodowały zanik tematyki ludowej. Uniwersalizacja języka sztuk pięknych, odejście od plastyki na rzecz awangardowych działań performatywnych czy konceptualnych, eliminuje poszukiwanie tradycji wizualnych i odwoływanie się do wątków lokalnych. Jednak zapewne i ta tendencja ulegnie odwróceniu. Jeśli nadchodząca zmiana zostanie wsparta odpowiednią edukacją, do czego dobrym pretekstem był obchodzony w 2014 Rok Oskara Kolberga, ludowość wróci – w szlachetnej formie atrakcyjnego sposobu na wyrażanie teraźniejszości przez motywy z przeszłości. Piękne i prawdziwe idee oraz koncepty nie dewaluują się, a sztuka ludowa jako wypływająca z naturalnej potrzeby człowieka do czynienia świata wokół siebie pięknym jest takim konceptem. Dlatego powróci do plastyki, dla jednych jako moda, dla innych jako potrzeba serca. Wówczas też ludowość na nowo zaistnieje w szlachetnej sztuce bukinu.

* Autor składa podziękowania kolekcjonerom i znawcom tematyki ekslibrisowej: Ryszardowi Bandoszowi, Władysławowi Owczarzemu, Andrzejowi Znamirowskiemu i Rajmundowi Aszkowskiemu – za wszechstronną pomoc w pracy nad artykułem.

1 A. Jackowski: *Polska sztuka ludowa*. Warszawa 2007.
2 M.J. Wojciechowski: *Ekslibris godło bibliofila*. Wrocław 1978.
3 A. Jackowski: *Polska sztuka ludowa…*
4 T. Chrzanowski w: A. Młodzianowski: *Świątki ekslibrisowe*. Teka grafiki. Kraków 1967.
5 G. Chmielewski w: *Stanisław Para, Exlibris*. Ulotka wystawy. Zielona Góra 1994.
6 J.S. Batura: *Tysiąc znaków. Ekslibrisy z lat 2007–2012*. Łódź 2012.
7 Por. J.M. Szymański: *Obszerny list otwarty do kolekcjonerów ekslibrisu*. Warszawa 1994 (niepublikowany).
8 A. Banach: *Ociepka: malarz dnia siódmego*. Kraków 1958.
9 K. Piwocki: *Dziwny świat współczesnych prymitywów*. Warszawa 1975.
10 A. Gauda: *Twórczość ludowa w ekslibrisie*. W: *Sztuka ludowa w ekslibrisie*. Katalog wystawy. Red. A. Znamirowski. Kraków 1995.
11 G. Butlerowa: *Pamiętnik Jerzego Gajdzicy*. W: *Śląskie studia historyczne*. Katowice 1977.
12 W. Pieńkowski: *Śladami zapisów o Jurze Gajdzicy*. W: *Jura Gajdzica – rodzimy klejnot Cisownicy*. Cisownica 2010.
13 J. Golec: *Ekslibrisy Jury Gajdzicy*. W: *Jura Gajdzica – rodzimy klejnot Cisownicy…*
14 Ibidem.
15 A. Znamirowski, z korespondencji prywatnej do autora.
16 *Ekslibrisy z Diabłem* – Widzewska Galeria Ekslibrisu w Łodzi, 2005.
17 Różne wystawy pod tym samym tytułem: *Bartnictwo i pszczelarstwo – ekslibrisy pszczelarskie w zbiorach Józefa Bondarczyka*. Nakło nad Notecią 2012, Świecie 2013.
18 R. Reinfuss, J. Świderski: *Sztuka ludowa w Polsce*. Kraków 1960.
19 Por. A. Jackowski: *Polska sztuka ludowa…*

Krzysztof Marek Bąk

Folklore and bookplates - folk motifs in bookmarks and commemorative graphics

Summary

For centuries, the form of bookplates was shaped by European epochs of art. Folk aesthetics was no reflection on their iconography. The situation changed in the 20th century, especially in the period after the war, when in Poland a thriving and active circle of artists performing folk motifs was established.
A similar situation occurred in Central and Eastern Europe. Modern transformations almost entirely eliminated rural topics from bookplates. However, the observation of other manifestations of culture (including popular culture) suggests that folklore has great potential to become again a source of inspiration for artists creating bookplates, especially of the youngest generation.

Keywords: bookplate, bookmark, Jura Gajdzica, Alfred Gauda

Krzysztof Marek Bąk

Lidovost a exlibris - lidové motivy u knižních značek a v kommemorativní grafice

Shrnutí

Po století utvářely formu exlibris celoevropské umělecké proudy. Lidová estetika nenacházela odraz v jejich ikonografii. Situace se změnila v 20. století, zvláště v poválečné době, kdy v Polsku vzniklo flexibilní a aktivní centrum tvůrců vytvářejících knižní značky s folklorními motivy. K podobné situaci docházelo v celé střední a východní Evropě. Proměny současnosti vytlačily z exlibris téměř úplně venkovská témata. Avšak pozorování jiných projevů kultury (včetně populární) umožňuje připustit, že lidovost má velký potenciál, aby se nově stala zdrojem inspirace pro umělce tvůrce exlibris, zvláště nejmladší generace.

Klíčová slova: exlibris, knižní značka, Jura Gajdzica, Alfred Gauda

Aleksandra Giełdoń-Paszek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Drewno a sprawa polska Wykorzystanie drewna w poszukiwaniu polskiego stylu narodowego

Drewno, obok kamienia i gliny, to bez wątpienia najstarszy surowiec, jaki zna ludzkość, wykorzystywany przede wszystkim w budownictwie, ale i w szeroko rozumianej działalności artystycznej. W budownictwie uznawano je za znacznie tańsze i prostsze w obróbce, choć mniej trwałe niż kamień, to też jego domeną, aż po dziś dzień, jest przede wszystkim obszar sztuki ludowej. Jednak w historii cywilizacji zdarzały się przypadki, gdy drewno ceniono wyżej niż kamień (znane choćby z biblijnej Księgi Psalmów słynne cedry Libanu, których drewno w starożytnym Egipcie było wykorzystywane do produkcji luksusowych wyrobów rzemiosła artystycznego). Najwyżej ceniono drewno odporne na drewnojady, o zwartej strukturze, czyli pochodzące z drzew owocowych, dębów, buków, egzotycznych cedrów, palisandrów. Z kolei najmniej wartościowe było zawsze drewno drzew iglastych, obfitujące w żywicę. W szacowaniu wartości drewna przede wszystkim decydującą rolę odegrały względy praktyczne, dlatego to najmniej trwałe trafiało do najuboższych. Egzotyczne gatunki, sprowadzane z odległych stron kosztowały nierzadko, podobnie jak gotowe wyroby z nich wykonane, majątek.

Domeną drewna była zawsze północ Europy. Dostępność drewna na terenie Polski spowodowała, że powszechnie wykorzystywały je zarówno bogate, jak i ubogie warstwy ludności. O popularności drewna w sztuce ludowej przesądzały względy pragmatyczne – klimat, przekazywane umiejętności budowlane i ciesielskie. Polska nie była tu bynajmniej odosobnionym przypadkiem. Taki status drewna jako surowca był czymś naturalnym. Architektura ludowa przez wielopokoleniowe doświadczenia zaczęła być traktowana jako rodzima. Na znaczeniu zyskała w momencie, gdy coraz silniej do głosu dochodziła potrzeba definiowania tożsamości narodowej. Architektura była niewątpliwie tą dziedziną, w której dość mocno, a zarazem w różny sposób problem ten się manifestował. Niepoślednią rolę w tym nurcie poszukiwań odgrywało budownictwo drewniane. Niepostrzeżenie drewno i wyroby z niego stały się przedmiotem zainteresowań sztuki pod kątem możliwości kreowania dzięki nim pewnej ideologii związanej z określaniem własnej tożsamości narodowej, i to nie tylko w sferze sztuki.

Poszukiwanie stylu narodowego było zjawiskiem powszechnym w całej Europie od drugiej połowy XIX wieku. Jego podłoże ugruntowała coraz większa świadomość narodowa wśród społeczeństw europejskich, zainteresowanie przeszłością, które zrodził romantyzm wraz z heglowską koncepcją dziejów, herderowskie poglądy na temat narodu i odrębności narodowej, a także nasilające się w XIX wieku idee narodowowyzwoleńcze. W tym planie sztuka, zwłaszcza architektura, miała być manifestacją narodowej jedności, nierzadko ekwiwalentem etnicznej tożsamości, coraz bardziej niknącej w państwach, które utraciły swą autonomię. Sięgano więc do wzorów z przeszłości bądź tradycji ludowej czy też próbowano stworzyć od podstaw styl narodowy, często dorabiając do tego odpowiednią ideologię. Istotnym bodźcem, o którym nie należy zapominać, była także potrzeba estetyczna – chęć przeciwstawienia się wszechpanującym stylom historycznym i eklektyzmowi, choć neostyle także zostały wykorzystane do manifestacji tożsamości narodowej. Na fali różnorakich propozycji, jakie wysuwano w związku z tą tendencją we wszystkich trzech zaborach na terenie byłego państwa polskiego, pojawiły się koncepcje nawiązań zarówno do sztuki wysokiej i stylów historycznych (gotyk wiślano-bałtycki, styl nadwiślański, styl zygmuntowski, a w okresie międzywojnia neoklasycyzujący styl dworkowy), jak i do sztuki ludowej (Ksawery Martynowski, Stefan Szyller, Stanisław Witkiewicz).

Poszukiwania stylu narodowego w oparciu o tradycje sztuki ludowej nie były obce i innym regionom Europy. Wzmożone zainteresowanie ludowością daje się zauważyć w drugiej połowie wieku XIX – w 1857 roku Georg Scott sformułował pojęcie architektury wernakularnej, pojawiły się pierwsze muzea – skanseny (w 1891 roku otwarto skansen Artura Hazeliusa koło Sztokholmu). Na niezwykle wówczas popularnych, regularnie urządzanych wystawach przemysłowych, będących prezentacją całego dorobku danego państwa, prezentowano ekspozycje budynków wiejskich wyposażonych w oryginalne sprzęty[1]. Szczególnie ciekawe przykłady budowli zainspirowanych regionalizmem, wykorzystujące drewno traktowane jako narodowy budulec, spotkać można było w ówczesnym budownictwie skandynawskim, rosyjskim i alpejskim. Wyjątkowo popularny był w architekturze drewnianej styl zwany szwajcarskim (inaczej: styl alpejski, tyrolski uzdrowiskowy)[2]. Wiązało się to ze wzrastającą w drugiej połowie XIX wieku popularnością budownictwa uzdrowiskowego. Na terenie Galicji powstała w tym celu w roku 1862 Spółka Uzdrowisk Krajowych. W Rosji drewniane i murowane budownictwo

czerpiące z motywów ludowych pojawiło się na fali ideologii słowianofilskiej. Tak zwany styl neorosyjski wykraczał poza zwykłe zainteresowania estetyczne i, podobnie jak neogotyk w państwie pruskim, zawierał w sobie skomplikowane podteksty polityczne czy wręcz nacjonalistyczne. Także angielski ruch Arts and Crafts wywarł znaczący wpływ na dostrzeżenie źródeł tożsamości narodowej w sztuce wernakularnej.

Jak więc widać, w procesie określania stylu narodowego ścierały się różne problemy złożonej natury, zarówno polityczne i historiozoficzne, jak i etyczne oraz estetyczne – od zainteresowania ludowością, przez poszukiwanie inspiracji w przeszłości i stylach minionych, powrót do rodzimości, odrodzenie estetyczne poprzez zwrócenie się do rękodzieła itd. Sam problem wernakularyzmu i rodzimości w kontekście poszukiwania stylu narodowego doczekał się współcześnie wielu opracowań naukowych, które rozgraniczają występujące tu postawy[3]. Na przełomie wieków style narodowe, inspirowane ludowością i ideami wskrzeszenia rękodzieła, dotarły nawet do Stanów Zjednoczonych.

Nurt poszukiwań stylu narodowego w sztuce ludowej miał swe korzenie w zainteresowaniu ludowością i etnografią jeszcze w okresie romantyzmu, czego doskonałym rozwinięciem stała się naukowa i popularyzatorska twórczość Oskara Kolberga[4], Jana Karłowicza czy Władysława Matlakowskiego. Początków w dostrzeganiu odmienności architektury polskiej od śródziemnomorskiej, które mogą być traktowane jako pierwociny regionalizmu, przyjęło się upatrywać w wydanej w 1669 roku *Krótkiej nauce budowania dworów, pałaców y zamków podług nieba i zwyczaiu polskiego* Łukasza Opalińskiego[5]. Myśl tę rozwijano następnie w okresie oświecenia, ale dopiero w drugiej połowie XIX wieku doczekała się naukowego opracowania, choć zajmowali się nią bardzo często amatorzy, entuzjaści, co nie powinno dziwić w obliczu nieistnienia jeszcze naukowej dyscypliny, jaką jest etnografia.

Na fali dyskusji o narodowej identyfikacji artystycznej Bolesław Podczaszyński, a za nim Józef Kremer, postulował w 1854 roku, aby inspiracji do stworzenia stylu narodowego szukać w architekturze wiejskiej. Tendencje te nasiliły się w drugiej połowie XIX wieku, czemu towarzyszyły prace badawcze w zakresie rodzącej się etnografii. Niemałe zasługi w propagowaniu architektury i rzemiosła ludowego miały Galicyjskie Towarzystwo Tatrzańskie (T. Chałubiński) i Polskie Towarzystwo Krajoznawcze (Z. Gloger). Pasja etnograficzna nierozdzielnie łączyła się z postawą patriotyczną, z imperatywem znalezienia własnej tożsamości etnicznej i narodowej. Lecz kultura ludowa od samego początku zainteresowania nią podlegała mityzacji. Ów mit zasadzał się na przekonaniu, że jest ona źródłem wartości moralnych, które przetrwały w latach niewoli i mogą być podstawą etycznego odrodzenia narodu w czasach upragnionej wolności. Kolejny mit dotyczył swojskości kultury wiejskiej, w odróżnieniu od miejskiej – kosmopolitycznej. Panowało też przekonanie o samorodności, autentyczności kultury ludowej[6]. Jako naturalna była lepsza i bliższa człowiekowi od narzuconej przez cywilizację, czyli sztucznej. Zjawisko to wzmogło się w okresie młodopolskiej chłopomanii, która też nierzadko sięgała przy tej okazji po retorykę patriotyczną. Dotyczyło to również góralszczyzny, szczególnie gdy zaczęło narastać zainteresowanie Tatrami i Podhalem.

Tak też widział sztukę góralską Stanisław Witkiewicz. Górale w jego książce *Na przełęczy*, znaczącej dla mitologizacji Tatr, jawią się jako inteligentni, odważni, niezłomni. Ucieleśniają najlepsze cechy Polaka patrioty. Ich sztuka także miała cechy wyjątkowości. Koncepcja ta zasadzała się na przekonaniu, że jedynie w kulturze ludowej przetrwała rdzennie polska estetyka, nieskażona wpływami uniwersalnych stylów zachodnich; że powstała ona jako wyraz naturalnych skłonności i zmysłu praktycznego. Należy zatem do niej wrócić jako do zahibernowanej esencji polskości. Wszystko, co narosło później, jest narzucone, przyswojone, niezgodne z prawdziwymi skłonnościami ludności polskiej. W najczystszej postaci owa ludowa prapolskość zachowała się w sztuce ludów zamieszkujących góry, gdyż z racji swego położenia tereny te były trudno dostępne dla obcych wpływów[7]. Opisane poglądy legły u podstaw stworzenia stylu zakopiańskiego.

Styl zakopiański, za którego najbardziej znanego propagatora uchodzi Stanisław Witkiewicz, jest spektakularnym przykładem powołanej do życia koncepcji opierającej się na ludofilskiej ideologii[8]. Mówiąc o Witkiewiczu jako twórcy stylu zakopiańskiego, nie wolno jednak zapominać o innych jego promotorach: Kazimierzu Łapczyńskim, który pierwszy wysunął tezę o prapolskim pochodzeniu zdobnictwa podhalańskiego, Janie Matlakowskim czy Janie Karłowiczu, wreszcie o przybyłych z miasta kolekcjonerach wyrobów góralskiego rzemiosła. Jednak za głównego twórcę i orędownika stylu zakopiańskiego bezsprzecznie uznać trzeba Stanisława Witkiewicza. O zainteresowaniu góralszczyzną w przypadku Witkiewicza zadecydowały w niemałym stopniu jego społeczne zapatrywania, nie zaś wyłącznie podążanie za określoną, modną wówczas ideą o podłożu patriotycznym[9]. Tym bardziej jego koncepcja góralszczyzny wydaje się w tym kontekście interesująca. Nie mniej, z czasem zaczął i on utożsamiać styl zakopiański ze zjawiskiem rdzennie polskim i mającym odrodzeńczą moc. W szkicu *Tatry w śniegu* z roku 1886 pisał o stylu zakopiańskim: „Jest to już nie surowy

materiał, ale dość wyrobiony styl, z którego mogłoby się rozwinąć samodzielne i nowe budownictwo. Dziś, kiedy bardziej niż kiedykolwiek, chodzić by nam powinno o wydobycie i rozwinięcie wszystkich możliwych, naturalnie dodatnich cech plemiennych, trzeba się i z tym zwrócić do ludu, który jeszcze przechował ślady jakichś odrębnych, szczególnych form piękna”[10]. W tym samym roku Jan Karłowicz użył określenia „styl góralsko-polski” w artykule opublikowanym w „Wiśle” i dowodził jego staropolskiej proweniencji[11]. Od roku 1896 rozpoczyna się intensywne propagowanie stylu zakopiańskiego – najpierw w Galicji, a potem w Warszawie (wtedy to ma miejsce prezentacja panoramy Tatr w specjalnie zbudowanym w tym celu pawilonie na Dynasach). Zarówno w specjalistycznych, jak i poczytnych pismach entuzjastycznie pisano o Tatrach, Zakopanem i koncepcji Witkiewicza. W ostatnich latach XIX wieku styl zakopiański budził już powszechne zainteresowanie i stał się modny.

W pierwszym i drugim zeszycie poświęconym stylowi zakopiańskiemu Witkiewicz pisał o nim jako prapolskim, wyrosłym na gruncie mądrości góralskiego ludu. W następnej publikacji: *Styl zakopiański – Ciesielstwo*, posunął się dalej, określając go jako powołany do życia na nowo, aby nadać kulturze polskiej „cech szczególnych, odrębnych, wyłącznie polskich”[12]. Jak słusznie wskazuje Barbara Tondos w pracy poświęconej stylowi zakopiańskiemu, pogląd Witkiewicza ściśle wiązał się z propagowaną wówczas ideą narodu jako wspólnotą, w ramach której samoistnie dokonuje się przekazywanie dziedzictwa kultury[13]. Naród jako pozainstytucjonalna więź – pisze badaczka – potrzebował legitymizacji. „Otrzymywała ją [idea narodu – A.G.P.] z dawności sztuki, której można było przypisać cechy rodzime i właściwe dla całego narodu. Dokonywano czynności interpretacyjnych, zmierzających do uchwycenia cech narodowych, a poprzez to do celu tkwiącego immanentnie w zbiorowości polskiej. Te dążenia wyrażały się w coraz liczniejszych przedsięwzięciach, których celem było znalezienie dowodów na zachowanie śladów zamierzchłej polskiej sztuki w sztuce góralskiej, a więc i w powstałym z powiązania z nią stylu zakopiańskim”[14]. Ówcześni polscy historycy na ogół zachowywali wymowne milczenie w kwestii prapolskiej genezy stylu zakopiańskiego, być może ze względu na delikatność kwestii narodowej dla Polaków w okresie zaborów.

Od roku 1876 w Zakopanem funkcjonowała C.K. Szkoła Zawodowa Przemysłu Drzewnego, założona na fali popularności Arts and Crafts Movement, kiedy to w całej Europie powstawały szkoły rzemiosł i muzea przemysłowe. Od roku 1896 kierowana była ona przez Edgara Kovátsa. Szkoła, której uczniowie w przeważającej większości rekrutowali się z populacji rdzennych mieszkańców Podhala (później proporcje te się zmieniły), oferowała specjalności takie jak: rzeźba figuralna i ornamentalna, stolarstwo meblowe wraz z tokarstwem i ciesielstwo[15]. Wydawałoby się więc, że będzie ona naturalnym zapleczem dla coraz dynamiczniej rozwijającego się budownictwa w stylu zakopiańskim, które zaczęło zdobywać rozgłos poza Podhalem. Jednakże w okresie dyrektury Kovátsa szkoła realizowała program nauczania wykreowany przez niego, który nie był przychylny koncepcjom Witkiewicza. Sam Witkiewicz krytycznie wyrażał się o szkole, która miała opinię jednej z najlepszych w Galicji. Zarzucał jej rutynę, kompilację motywów o niepodhalańskiej proweniencji oraz tępienie indywidualizmu.

Dyrektor szkoły, Węgier w służbie austriackiego dworu, budził kontrowersje w środowisku zwolenników stylu zakopiańskiego traktowanego jako narodowy. Kováts, protegowany dworu austriackiego, dał się poznać jako autor konkurencyjnego wobec koncepcji witkiewiczowskiej „sposobu zakopańskiego” – kompilacji stylu alpejskiego i innych regionalnych odmian zdobnictwa zaczerpniętego z regionów górskich cesarsko-królewskiej Austrii. „Sposób zakopański”, ze względu na swój unifikujący charakter, zyskał poparcie władz austriackich obawiających się szerzenia odśrodkowych tendencji separatystycznych w obrębie monarchii. Można z tego wnioskować, że styl zakopiański postrzegany był przez austriackich decydentów kultury jako polski i poniekąd niebezpieczny[16]. Rozpoczęła się rywalizacja Kovátsa z Witkiewiczem, która przekładała się na konkretne realizacje architektoniczne. Kováts, jako autor popularnego wzornika „sposobu zakopańskiego” miał swoich zwolenników i rzeszę naśladowców w osobach absolwentów kierowanej przez siebie Szkoły Przemysłu Drzewnego[17]. Walka ta przybrała postać polemiki prasowej nie samych autorów koncepcji (Witkiewicz właściwie się nie wypowiadał), lecz ich popleczników, a jednym z jej wątków była sprawa identyfikacji narodowej[18]. Warto zauważyć, co dobitnie wskazuje Barbara Tondos w swym opracowaniu stylu zakopiańskiego, że przypisanie wartości narodowych idei Witkiewicza było w głównej mierze sprawą jego zwolenników, jemu zaś samemu w momencie tworzenia stylu zakopiańskiego przyświecała bardziej idea społeczna i artystyczna, choć od wątków narodowych się nie odżegnywał. Witkiewicz był przeciwnikiem szerzącego się wówczas w miejscowościach uzdrowiskowych, do których to zaczęło pretendować Zakopane, stylu szwajcarskiego. Obawiał się bowiem, że wyprze on oryginalne góralskie formy z Podhala. W tej trosce przejawiał się instynkt zarówno artysty, jak i patrioty. Pisarz był przekonany, że poprzez wykreowanie własnej sztuki „plemiennej” naród polski może się

skonsolidować i zaistnieć jako autonomiczny w świadomości europejskiej. Obrony Witkiewicza z pozycji narodowych i artystycznych podjęło się założone w roku 1901 towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, złożone z czołowych wówczas artystów działających w środowisku krakowskim. Jerzy Warchałowski, współzałożyciel i teoretyk towarzystwa, a później Warsztatów Krakowskich, w swoich pismach wypowiadał się o stylu zakopiańskim jako podwalinie odrodzenia polskiego rzemiosła. Popularność styl zakopiański zaczął tracić dopiero w pierwszej połowie XX wieku. Wtedy też odezwały się coraz śmielej głosy kwestionujące jego prapolską genezę. Nie unicestwiło to jednak pozycji stylu zakopiańskiego jako identyfikującego polskość. Został on adoptowany do nowej powstającej sztuki dekoracyjnej odrodzonej ojczyzny – polskiego art deco.

Z punktu widzenia tematu tego artykułu obie propozycje – Witkiewicza i Kovátsa – uczyniły drewno głównym budulcem i materiałem wykorzystywanym do zdobnictwa. Inne jednak były proponowane formy ornamentalne, sposób ich rozmieszczania, dyspozycja wnętrz czy też konstrukcja mebli. Paradoks stylu zakopiańskiego Witkiewicza polegał na tym, że górale uważali go dość długo za obcy, „pański". Należy wspomnieć, że wraz z popularyzacją kultury Podhala, na fali zainteresowania sztuką ludową i jej mityzacji, zaczęto dostrzegać również oryginalną twórczość huculską i huculskie rękodzielnictwo, także drewniane. Propagowanie stylu zakopiańskiego, zaangażowanie w polemikę z nim związaną polskiej inteligencji, działaczy na rzecz Podhala, artystów – projektantów, architektów i innych ludzi kultury, przyczyniło się w niemałym stopniu do zakorzenienia w świadomości Polaków szczególnej roli drewna jako budulca i tworzywa dekoracyjnego. Dużą rolę w popularyzacji drewna odegrała pionierska w tym zakresie publikacja Zygmunta Glogera *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, której pierwszy tom wydano w roku 1907. Gloger w formie leksykonu omawiał wszystkie przypadki występowania drewna w architekturze polskiej różnych warstw i szczegółowo opisywał zasady konstrukcyjne oraz drewniane detale architektoniczne. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zmianę statusu drewna, a w związku z tym jego inną funkcję estetyczną, jaka doszła do głosu pod koniec XIX wieku. Wraz z popularyzacją góralszczyzny jako stylu narodowego dokonała się nobilitacja drewna. Jego czysto utylitarny charakter ewoluował do rangi szlachetnego tworzywa identyfikowanego z budulcem prapolskim (nieistotny był rodzaj drewna, a wręcz pożądane było drewno iglaste, które nadawało specyficznego charakteru góralskiej budowli).

Takie postrzeganie drewnianego surowca mocno utrwaliło się w świadomości Polaków. Wkrótce w podobnym celu zaczęli wykorzystywać je rzeźbiarze związani z Rytmem. Niemałą rolę odegrała tu zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego, której absolwenci uprawiający drewniane rękodzieło zrzeszeni byli w działającym od 1909 roku Towarzystwie „Sztuka Podhalańska". W szkole, po objęciu dyrektury przez Polaka Stanisława Barabasza (po Węgrze Kovátsu i jego poprzedniku Czechu Neużilu), zmieniono system nauczania – z bezdusznego kopiowania obcych wzorów na bardziej twórczy. Rezultatem takiej zmiany było na przykład cięcie wprost w drewnie bez uprzedniego modelowania w glinie, co praktykowano wcześniej, a czego potem zaniechano. Prawdziwej reformy dokonał jednak dopiero Karol Stryjeński, który został dyrektorem szkoły w roku 1922. Stryjeński, związany z Warsztatami Krakowskimi i środowiskiem propagującym odnowę rzemiosła, wprowadził reformy polegające na zerwaniu z kopiowaniem wzorów ornamentalnych, odmłodzeniu kadry nauczycielskiej i wprowadzeniu elementów awangardowych zaczerpniętych ze sztuki europejskiej. Placówka na krótko – Stryjeński odszedł ze szkoły w roku 1927 – przekształciła się z rzemieślniczej w artystyczną. Idea ta, po odejściu Stryjeńskiego ponownie porzucona, odżyła dopiero za dyrektury Mariana Wimmera (1936–1939, 1945–1946), a potem Antoniego Kenara (1954–1959). Po odejściu Stryjeńskiego zakopiańska szkoła zajęła się masową produkcją wyrobów pamiątkarskich w drewnie, chętnie nabywanych przez amerykańską Polonię. Była to kompilacja góralszczyzny z postkubistyczną estetyką Rytmu i art deco. Tego rodzaju pamiątkarskie wyroby wytwarzano również na Huculszczyźnie. Miały one niewiele wspólnego z autentyczną sztuką ludową i artystyczną kreacją rzeźbiarską, a stały się zaczynem popkulturowego pamiątkarstwa; dla amerykańskiej emigracji odwiedzającej Podhale stanowiły symbol Tatr i również polskości.

Absolwenci zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego mieli swój znaczący udział w tworzeniu oficjalnej sztuki odrodzonej Polski w dwudziestoleciu międzywojennym. Za sztukę taką uchodziła twórczość artystów związanych z Rytmem, będąca syntezą różnych stylistyk, nawiązująca także do sztuki ludowej i góralskiej. Do tej grupy należał niewątpliwie Jan Szczepkowski. Jako absolwent zakopiańskiej szkoły dobrze znał snycerkę góralską, którą umiejętnie łączył z tendencjami kubizującymi i klasycyzującymi. Jego największym osiągnięciem była kapliczka Bożego Narodzenia przygotowana na paryską Wystawę Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku, za którą artysta otrzymał Grand Prix (ołtarz obecnie znajduje się w kościele w Bourges we Francji, jego replika – w Muzeum Narodowym w Warszawie). Koordynatorem ekspozycji na długo oczekiwaną wystawę paryską był Jerzy Warchałowski, entuzjasta odrodzenia

rzemiosła w oparciu o rodzime tradycje. Widział w tym szansę na stworzenie czytelnego stylu polskiego. Najważniejszy punkt ekspozycji, pawilon polski zaprojektowany przez Józefa Czajkowskiego, mimo zręcznego połączenia różnych form i konwencji stylistycznych (ten eklektyzm budził wątpliwości niektórych krytyków) zawierał w swoim zdobnictwie i strukturze także nawiązania do folkloru zakopiańskiego. Jego łamaną, szklaną wieżę porównywano do tatrzańskiej jodły. Elementów zakopiańskich było zresztą na polskiej wystawie więcej – we wnętrzu stylizowane, proste ławy i stolik o „kozikowo-jodełkowych zaciosach”[19] projektu Stryjeńskiego, czy drobne rzeźby uczniów Szkoły Przemysłu Drzewnego, które sprzedawano w trzeciej części ekspozycji polskiej w Grand Palais. Dekoracyjne drobne rzeźby drewniane, chętnie nabywane przez odwiedzających, produkowane były w owym czasie dość powszechnie, zwłaszcza zabawki dziecięce lansowane już przez Deutsche Werkbund, a w Polsce wytwarzane przez Warsztaty Krakowskie. Udział Polski w Wystawie Paryskiej w 1925 roku był pierwszym sukcesem sztuki odrodzonej ojczyzny na forum międzynarodowym, skwapliwie wykorzystanym przez propagandę. Największym piewcą sukcesu Polski w Paryżu był krytyk Antoni Potocki, wychwalający zwłaszcza dzieło Szczepkowskiego[20]. Jeden z czołowych i poważnych krytyków tamtych czasów, jakim był Mieczysław Wallis, nawet po latach tak pisał o kapliczce Szczepkowskiego na łamach „Wiadomości Literackich”: „Była na wskroś polska i swojska, a zarazem leżała na linii współczesnych i międzynarodowych dążeń artystycznych. Toteż ta kapliczka i cała późniejsza, nawiązująca do niej twórczość snycerska Szczepkowskiego spotkała się od samego początku z entuzjastycznym przyjęciem, została jednomyślnie uznana za jedną z najbardziej wartościowych pozycji współczesnej rzeźby polskiej”[21]. Jak widać, język krytyki chętnie posługiwał się kategoriami narodowymi w ocenie ekspozycji paryskiej. Definiował też wymierne wyznaczniki polskości w dziele sztuki.

Szczepkowski wypracował już wówczas własny styl oparty na doświadczeniach snycerki góralskiej. W kapliczce znakomicie udało mu się oddać charakter małego, drewnianego wnętrza. Ołtarz – tryptyk – przedstawiał Boże Narodzenie. Wykonany był z drewna sosnowego, którego fakturę i usłojenie eksponowały ostre cięcia, nazywane później prześmiewczo przez obóz awangardy „stylem kozikowym”[22]. Charakter płaskorzeźb Szczepkowskiego nawiązywał do naiwnej, drewnianej rzeźby ludowej, umiejętnie skojarzonej z kubizującymi formami. Po wystawie paryskiej owe kozikowe zacięcia, romby, zaciosy zaczerpnięte z architektury drewnianej i odpowiednio przestylizowane weszły na stałe do repertuaru form lansowanych jako narodowe. Jak dalece wymienione elementy definiowały narodowy charakter powstających dzieł, zwłaszcza architektury, świadczy pojawienie się ich w towarzystwie innych motywów jednoznacznie wiązanych z polską tradycją w dekoracji rzeźbiarskiej sali obrad w gmachu Sejmu Śląskiego w Katowicach autorstwa Ludwika Wojtyczki. Gmach Sejmu miał być wizytówką państwa polskiego w części Śląska przyłączonej do Polski. Podobne elementy dekoracyjne pojawiły się już wkrótce w budynkach prezentowanych na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w roku 1929. Potem zaczęły zdobić monumentalne gmachy państwowe budowane w całej Polsce. Kozikowe zacięcia posiadał nawet na nowo opracowany orzeł – godło II Rzeczypospolitej.

Styl narodowy, bo tak lansowano twórczość Rytmu, objawił się jako połączenie ludowości, stylu zakopiańskiego, gotyku, klasyczności i nowoczesnych postkubistycznych form[23]. Jednak obok nowatorskich rozwiązań formalnych równie ważny był przekaz ideowy – wykreowana estetyka, która pojawiła się na wystawie paryskiej, w zamierzeniu miała być łączona z nowym polskim państwem, II Rzeczypospolitą. Nie bez powodu tendencję tę nazwano „stylem odzyskanej niepodległości”[24]. Styl ten wraz z jego zapleczem ideowym określany był także jako polskie art deco[25]. Identyfikował on szczególnie polską sztukę użytkową, co najlepiej reprezentowała spółdzielnia „Ład”. Specjalnością „Ładu” w zakresie produkcji meblarskiej, zwłaszcza Jana Kurzątkowskiego, były proste meble eksponujące konstrukcję, z jasnego drewna – sosny, czereśni, jesionu, przez co nawiązywały do najlepszej tradycji sztuki ludowej. Meble te znalazły się na wyposażeniu polskich placówek zagranicznych, co miało swoją oczywistą wymowę. Popularność omówionej tu formuły stylistycznej Rytm zawdzięczał nie tylko poparciu aparatu państwowego ówczesnej Rzeczypospolitej (Instytut Propagandy Sztuki), któremu zależało na stworzeniu czytelnego przekazu, w którym tradycja łączy się z nowoczesnością, rodzimość z tym, co uniwersalne. IPS odegrał znaczącą rolę w promocji stylu na terenie Polski, zaś poza granicami kraju m.in. propagandą polskiego art deco (bo nie tylko temu się poświęcano) zajmowała się specjalnie powołana w roku 1926 instytucja – Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych (TOSSPO). Sukces i popularność Rytm odniósł przede wszystkim dzięki wszechstronności i talentowi swoich członków, aktywnych w różnych dyscyplinach twórczych. Nagrody dla pawilonu polskiego na wystawie paryskiej były potwierdzeniem słuszności obranej drogi, mimo protestów środowisk awangardowych. O odrębności i oryginalności polskiego stylu wypowiadała się także krytyka zagraniczna i niemal bez wyjątków szukała jego

genezy w sztuce ludowej. Pojawiały się też głosy, że sztuka ludowa zastąpiła w Polsce to, co było fascynacją artystów europejskich – prymitywną rzeźbę.

Połączenie folkloryzmu z nowoczesnymi tendencjami i klasycyzującymi formami stało się dominującą cechą programów szkolnych dla sztuki użytkowej, uczonej w ówczesnych polskich szkołach artystycznych różnego szczebla. Dobrym podsumowaniem tego jest monumentalna książka Jerzego Warchałowskiego z 1928 roku, która także wskazuje na dominację tego nurtu sztuki dekoracyjnej i jej narodowy charakter[26].

Identyfikacja narodowa w sztuce łączona z drewnem jako surowcem rzeźbiarskim i architektonicznym ma również swoją współczesną, powojenną kontynuację. Jest nią nurt drewnianej rzeźby, wyraźnie nawiązujący do tradycji zakopiańskiej. Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego w 1948 roku została przekształcona w trzy odrębne placówki podlegające różnym resortom – Technikum Budowlane (dawny oddział ciesielstwa), Państwowe Liceum Technik Plastycznych (dawny oddział rzeźby) i Zasadniczą Szkołę Stolarstwa. Dyrektorem Technikum Plastycznego został w roku 1954 Antoni Kenar (1954–1959), wychowanek Szkoły Przemysłu Drzewnego czasów Stryjeńskiego, to dzięki niemu instytucja ta odżyła. Kenar umiejętnie połączył tradycje rzemieślnicze szkoły, które odwoływały się do idei witkiewiczowskich i artystycznego eksperymentu wdrażanego przez Stryjeńskiego. Ponadto przyświecała mu idea pielęgnowania każdego indywidualnego talentu twórczego. Wkrótce przyniosło to efekty w postaci licznych nagród dla wychowanków w konkursach polskich i zagranicznych oraz artystycznego dorobku jej absolwentów. Przywykło się liceum zakopiańskie łączyć z rzeźbą w drewnie, przypisując ją niejako do specyfiki szkoły, ale w placówce rozwijano również inne dyscypliny – rzeźbę w kamieniu, ceramikę – również w tych dziedzinach szkoła może poszczycić się wybitnymi absolwentami. Nie zmienia to faktu, że wszyscy najwybitniejsi powojenni rzeźbiarze polscy, uprawiający rzeźbę w drewnie, pobierali nauki w zakopiańskim liceum. Do grona tego należą m.in.: Stanisław Kulon, Antoni Rząsa, Stefan Borzęcki, Władysław Kandefer, Jerzy Fober.

Szczególna popularność rzeźby w drewnie w powojennej historii sztuki polskiej przypadła na drugą połowę lat 60. Krytyka widziała w niej antidotum na modny wówczas nurt inżynierski realizowany głównie w metalowych, plenerowych rzeźbach i abstrakcję organiczną, popularną w Polsce głównie za sprawą wystawy Henry'ego Moora. Ze względu na potencjał figuratywności tkwiący w drewnie, często wykorzystywany przez artystów, rzeźba drewniana traktowana była jako rdzennie polska, rodzima, skrywająca pokłady liryzmu. Zaczęło to funkcjonować jak topos, utrwalony przez twórczość ludową, prowincjonalną rzeźbę sakralną i tradycję szkoły zakopiańskiej. W recenzjach z wystaw rzeźby drewnianej podkreślano słowiańskość tych realizacji (np. u Beresia, marginalizując inne, ważniejsze wątki jego twórczości), pierwotną ludowość (Kulon, Rząsa), wierność wobec tworzywa. Wpisywano rzeźbę w drewnie w nurt powojennych poszukiwań specyfiki narodowej w sztuce, czasem sięgając również do międzywojnia (Szczepkowski, Stryjeński) jako prekursorskiego renesansu tych tendencji. Retoryka tych wypowiedzi krytycznych była zgodna z PRL-owską ideologią, nobilitującą wypreparowany z autentyzmu folklor i dowartościowującą proste warstwy ludności. Pomijano przy okazji międzywojenny kontekst ludowości. Sami rzeźbiarze w swoich wypowiedziach bardziej podkreślali natomiast związek z naturą i jej specyficzną symbiozę z człowiekiem. Szczególnie mocno akcentowana była specyfika samego materiału – drewna. W jednej ze swych refleksji Stanisław Kulon stwierdził: „Piękny kształt drzewa, jego forma, jego powierzchnia sugeruje podobieństwo do ciała ludzkiego. Traktuję drzewo jak istotę żywą, jak pulsującą życiem materię, której może sprawić ból niewłaściwe dotknięcie. Stąd szukam zgodności moich kompozycji z konstrukcyjnymi zaletami i walorami piękna kształtów natury"[27]. Moda na drewno zaowocowała z jednej strony licznymi realizacjami we wnętrzach sakralnych, a w swej zbanalizowanej postaci – korzenioplastyką i świątkarstwem, w ramach których trudno już było odróżnić wartościowe dzieła od rzeźb powierzchownych i komercyjnych; z drugiej strony abstrakcyjno-organicznymi kompozycjami, eksponującymi strukturę materiału, będącymi dalekim naśladownictwem Henry'ego Moora. To stereotypowe traktowanie rzeźby w drewnie przez krytykę uległo przełamaniu, jak się wydaje, dopiero pod koniec lat 80.

Obecność drewna w polskiej sztuce jest zjawiskiem oczywistym, wynikającym z naturalnych warunków klimatycznych i geograficznych, pragmatyzmu wytwórczości plebejskiej oraz czynników ekonomicznych. Podobnie rzecz ma się w innych regionach artystycznych Europy i pozostałych kontynentów. Uczynienie z drewna niemal tworzywa narodowego było więc wypadkową opisanych zależności. Z podobnym potraktowaniem tego materiału spotykamy się w sztuce skandynawskiej czy rosyjskiej. Celem artykułu było prześledzenie skomplikowanych mechanizmów natury artystycznej, politycznej, historycznej, które zadecydowały o takim postrzeganiu drewna. Wiązało się to nieuchronnie z analizą języka krytyki, która temu procesowi towarzyszyła, oraz z koniecznością prześledzenia powiązań różnej natury, decydujących o charakterze tej retoryki. Nie przesądzając

o intencjach kreatorów wspomnianego zjawiska, trudno nie dostrzec pewnej mistyfikacji i demagogii, zauważalnych dopiero z pewnej perspektywy czasowej. To one wyniosły drewno do rangi narodowego tworzywa, na drugim planie pozostawiając jego prawdziwe związki z naturalnym podłożem etnicznym. Nie przesądziły jednak o wciąż w wielu wypadkach wybitnych wartościach artystycznych drewnianych artefaktów.

[1] J. Szewczyk: *Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej.* „Kultura i Historia" 2007, nr 12.

[2] Zainteresowanie tym stylem miało miejsce już na początku XIX wieku, a jego popularyzacja dokonała się dzięki konkursowi na budowle w narodowym stylu szwajcarskim, ogłoszonym w roku 1852. Pod koniec XIX wieku styl szwajcarski, dzięki popularnym wzornikom i wystawom światowym, był najbardziej uniwersalnym stylem budownictwa drewnianego w miejscowościach uzdrowiskowych. Paradoksalnie więc ze stylu narodowego przekształcił się w dość powszechny i występujący nie tylko w Europie, lecz także np. w Stanach Zjednoczonych.

[3] Terminologia i rozróżnienia wernakularyzmu w literaturze obcojęzycznej są znacznie bardziej drobiazgowe i rozbudowane niż stosowane przez polskich badaczy. Polski badacz problemu, Zbigniew Radziewanowski, wyróżnia: architekturę regionalną (rodzimą) i regionalizującą, która nie musi nawet występować na obszarze, do którego sztuki ludowej nawiązuje. Z. Radziewanowski: *Logika architektury regionalnej.* „Architektura" 1985, nr 3, s. 58–61.

[4] Oskar Kolberg opublikował w roku 1865 w „Gazecie Polskiej" *List otwarty*, który spowodował lawinę opisów zabytków sztuki ludowej nadsyłanych przez czytelników.

[5] Ł. Opaliński: *Krótka nauka budowania dworów, pałaców y zamków podług nieba y zwyczaiu polskiego.* Kraków 1669. Podaję za: J. Szewczyk: *Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej.* „Kultura i Historia" 2007, nr 12.

[6] C. Rybotycki, S. Węglarz: *Chłop potęgą jest i basta. O mityzacji kultury ludowej w nauce.* „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 1983, t. 37, z. 1–2.

[7] Na fali tych poglądów pojawiła się koncepcja stylu mazursko-kujawskiego, sformułowana przez Józefa Witkiewicza, styl huculski Juliana Zacharewicza i Kazimierza Mokłowskiego, styl kołomysjski, styl cieszyński Ludwika Konarzewskiego. Podaję za: J. Szewczyk: *Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej.* „Kultura i Historia" 2007, nr 12.

[8] Stanisław Witkiewicz publikował swoje poglądy na temat stylu zakopiańskiego w kolejnych pismach: *Styl zakopiański* (1889), *Styl zakopiański – Pokój jadalny* (1904), *Styl zakopiański – Ciesielstwo* (1912).

[9] B. Tondos: *Styl zakopiański i zakopiańczszyzna.* Wrocław, Warszawa, Kraków 2004.

[10] Ibidem, s. 54.

[11] Ibidem.

[12] Ibidem, s. 22.

[13] Ibidem, s. 66.

[14] Ibidem.

[15] H. Kenarowa: *Trzy najstarsze szkoły zawodowe w Zakopanem.* W: *Zakopane. Czterysta lat dziejów.* Red. R. Dutkowa. Kraków 1991, s. 605–634.

[16] Barbara Tondos powołuje się tu na opinię Marty Leśniakowskiej. B. Tondos: *Styl zakopiański…*, s. 85.

[17] E. Kováts: *Sposób zakopiański.* Lwów 1899. Był to bardzo profesjonalny wzornik złożony z 24 tablic, na których przedstawiono ornamenty będące kompilacją wzorów ludów górskich.

[18] Szeroko na temat tej polemiki pisze Barbara Tondos. B. Tondos: *Styl zakopiański…*, s. 92–94.

[19] P. Cabanne: *Encyklopedia art deco.* Uzupełnienia A. Sieradzka. Tłum. J. Guze. Warszawa 2002, s. 219, 202.

[20] A. Potocki: *Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu.* „Sztuki Piękne" 1924/1925, R. 1, nr 12.

[21] M. Wallis: *Jan Szczepkowski.* „Wiadomości Literackie" 1936, nr 45.

[22] Przeciwko „jastrzębowszczyźnie" i „kozikowemu stylowi" protestowali artyści związani z łódzkim Blokiem: Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Edmund Miller. Ostrze krytyki skierowane było przeciwko fasadowości i ornamentalności polskiego art deco, które przeciwstawiano funkcjonalizmowi i konstruktywizmowi.

[23] Według Anny Sieradzkiej folkloryzm jest najbardziej zauważalną cechą wczesnej fazy polskiego art deco w latach 1904–1925, choć później pojawiły się i inne inspiracje. P. Cabanne: *Encyklopedia...*

[24] Określenia tego użyła Irena Huml. I. Huml: *Polish Art Deco. The Style of Regained Independence (the 1920').* In: *The Art of the 1920s in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary.* Cracow 1991, s. 11–18. Podaję za: P. Cabanne: *Encyklopedia…*, s. 219.

[25] Tak określa go czołowa badaczka polskiego art deco Anna Sieradzka. P. Cabanne: *Encyklopedia…*, s. 182.

[26] J. Warchałowski: *Polska sztuka dekoracyjna.* Warszawa 1928.

[27] A. Osęka, W. Skrodzki: *Współczesna rzeźba polska.* Warszawa 1977.

Aleksandra Giełdoń-Paszek

Wood and a Polish issue The use of wood in search of Polish national style

Summary

Wood has been used since the dawn of time as sculpture and building material, however it gained appreciation as raw material in the 19th century, when interest in folklore and crafts, as well as the need to define national identity through art intensified. The most spectacular example of combining all these ideas was the Zakopane style created by Stanisław Witkiewicz on the basis of the folk art of The Podhale (Polish Highlands). Witkiewicz was convinced that true features of Polish art uncorrupted by civilization survived in the art of Zakopane. The popularity of the Zakopane style reached its peak at the turn of the 19th and 20th century.

In the interwar period, in a reborn Poland, some motifs of highlanders carpentry and woodcarving art reappeared in the creations of the artists associated with Rytm (Rhytm). Polish pavilion at the exhibition in Paris in 1925 was a spectacular example of this. Decorative Art, which was popularized by Rytm, was a combination of classical, post-cubist and Sarmatian elements drawn from folk art, especially from the Podhale. It was considered national art, defining the nature of the Second People's Republic of Poland.

Once again wood was interpreted as an ancient Polish material by critics carrying out the evaluation of Polish post-war wood sculpture. Its creators most often came from the Zakopane School of Wood Industry, which was transformed into a high school of art after the war. Witkiewicz traditions, teachings of Karol Stryjeński associated with Rytm, and of the charismatic teacher, Antoni Kenar – after the war, made the school an important element of Polish culture related to the Podhale, wood and the idea of national art.

Keywords: wood, Zakopane Style, the search for a national style, Rytm, School of Wood Industry

Aleksandra Giełdoń-Paszek

Dřevo a polský problém Využití dřeva při hledání polského národního stylu

Shrnutí

Dřevo bylo od počátku dějin využíváno jako řezbářský a stavební materiál, avšak jako surovina bylo doceněno v 19. století, kdy zesílil zájem o lidovost, řemeslo a také zesílila potřeba definovat národní identitu pomocí umění. Nejokázalejším příkladem spojujícím všechny tyto myšlenky bylo vytvoření zakopanského stylu Stanisławem Witkiewiczem na bázi lidového umění Podhalí. Witkiewicz se domníval, že se v zakopanském umění udržely skutečné rysy polského umění nezasažené civilizací. Popularita zakopanského stylu dosáhla svého vrcholu na přelomu 19. a 20. století.

V meziválečném dvacetiletí, v obnoveném Polsku ožily znovu některé motivy tesařského a řezbářského horalského umění v realizacích umělců spojených s Rytmem. Polský pavilon na výstavě v Paříži v roce 1925 toho byl ukázkovým příkladem. Dekorativní umění, které popularizoval Rytm, představoval spojení klasických, postkubistických, sarmatských prvků a prvků čerpajících z lidového umění, zvláště z Podhalí. To bylo považováno za národní, určující charakter II. Polské republiky.

Již po několikáté bylo dřevo jako prapolský materiál interpretováno kritiky provádějícími hodnocení polského poválečného řezbářství. Jeho tvůrci bývali nejčastěji absolventy zakopanské Szkoły Przemysłu Drzewnego, z níž se po válce stalo výtvarné gymnázium. Witkiewiczowské tradice, didaktika Karola Stryjeńského spojeného s Rytmem, a po válce charismatický učitel Antoni Kenar, učinily ze školy důležitou součást polské kultury spojenou s Podhalím, dřevem a myšlenkou národního umění.

Klíčová slova: dřevo, zakopanský styl, hledání národního stylu, Rytm, Szkoła Przemysłu Drzewnego

Wojciech Bachleda-Dorcarz
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Podhalański baca - pasterz, czarownik i protoplasta góralskiego zdobnictwa

Pasterze owiec zajmują wyjątkowe miejsce w folklorze górali podhalańskich, podobnie jak w przypadku kultur innych rejonów górskich całego świata. Wśród nich szczególną rolę odgrywali bacowie – przewodnicy, wodzowie, kierownicy, „postaci wszechstronne" i poważane. Baca zawsze był osobą szanowaną, ponieważ opiekował się powierzonymi mu owcami, które niejednokrotnie stanowiły dorobek życia gospodarzy wiejskich. Do niedawna bowiem korzyści płynące z posiadania stada, a więc mleko, ser, mięso, wełna i skóry, były dla górali wielkim bogactwem. Zatem w jego rękach spoczywała duża odpowiedzialność. Działalność bacy wiązała się z ogromną wiedzą, która często miała charakter magiczny. Pełno w niej było tajemniczych obrzędów, modlitw i zaklęć ochronnych, niezrozumiałych dla zwykłej ludności, która uznawała bacę za człowieka pozostającego w zmowie z dobrymi lub złymi duchami. Posługiwali się także narzędziami o wyjątkowej mocy, która płynęła z opatrywania ich symbolicznymi znakami. Stały się one źródłem motywów zdobniczych i fundamentem dla rozwoju wszelkich dziedzin podhalańskiej sztuki. Lud góralski, podejmując próby wykorzystywania środowiska naturalnego do własnych celów, musiał nieustannie radzić sobie z jego przeciwnościami. Największymi jego wrogami były kierujące najbliższym światem nadprzyrodzone dobre i złe moce. Górale nieustannie poszukiwali sposobów, którymi można by, choćby w małym stopniu, je okiełznać. Były to sposoby magiczne mające na celu uchronić człowieka, jego rodzinę i dobytek. W świecie opanowanym przez złe moce i ludzi będących z nimi w zmowie należało posiąść cały szereg umiejętności, od prostej wiedzy odczytywania znaków dobrych i złych, odróżniania pór dnia i roku wolnych od strachów i działania tajemniczych sił, aż po znajomość skomplikowanych formuł i zabiegów. Ich nieznajomość mogła przynieść nieobliczalne szkody domowi, dobytkowi i człowiekowi. Na magii szczególnie dobrze znali się starzy, doświadczeni bacowie. Była to ważna umiejętność, zajmowali się bowiem oni pasterstwem, które przynosiło najwięcej korzyści ludności podhalańskiej. Wiedza, którą mieli o życiu w górach, budziła szacunek i obawy o związek z nadprzyrodzonymi siłami natury. Była to groźna „broń", która mogła być zarówno pomocna w ich życiu, jak i szkodliwa. Wykorzystując ją w odpowiedni sposób, bacowie mogli poprawiać mleczność swych owiec, zdejmować pogarszające ją uroki, leczyć choroby i ukąszenia. *Czarowanie* na tatrzańskich halach silnie rozwijało się jeszcze do końca XIX wieku. Zanik tradycji pasterskich wraz z ich obrzędami spowodowany był przede wszystkim przemianami gospodarczymi. Do czasów obecnych przetrwały jednak niektóre spośród licznych bacowskich zabiegów magicznych. Ich powszechna znajomość jest niewielka, a dostęp do nich utrudniony, gdyż bacowie zwykle trzymali w tajemnicy swoją wiedzę. Przekazywali ją jednemu, upatrzonemu, młodemu pasterzowi albo robili to dopiero na łożu śmierci. Rozpowiadanie treści rytualnych postronnym osobom powodowało utratę posiadanej mocy, a zaklęcia nie przynosiły już wówczas żadnego efektu[1]. Dlatego większość obrzędów wykonywał baca samotnie, zamykając się w pomieszczeniu, wcześnie rano lub pod osłoną nocy. Dla przykładu: zioła, których potrzebował na co dzień, zbierał w nocy, w wigilię św. Jana, nago i w tajemnicy przed innymi[2]. Obrzędy, które odbywały się przy świadkach, dotyczyły wypasu owiec rozpoczynającego się w kwietniu, w dzień św. Wojciecha, a kończącego z dniem św. Michała, 29 września. Magiczna działalność bacy, polegająca na oddalaniu niekorzystnych wpływów natury i ludzi oraz demonów i złych duchów, powołanych do życia przez jego wyobraźnię, trwała już od pierwszego dnia przebywania na hali. Przed wejściem do szałasu, do którego nie zaglądano od ostatniego redyku[3], odwiedzano źródło przy szałasie, gdzie następowało tzw. witanie wody. Ponieważ czerpana ze źródła woda miała służyć do ostatniego dnia redyku, trzeba jej było zapewnić ochronę przez pokropienie wodą święconą. Następnie baca czynił nad szałasem znak krzyża, by wygonić demony, które mogły się w nim zadomowić podczas jego nieobecności. Z modlitwą na ustach kropił wodą ze źródła wszystkie kąty pomieszczenia i zaczynał robić porządki. Potem zabierał się do rozpalania pierwszego ognia. Na ziemi, w miejscu, gdzie zapłonąć miała *watra*[4], baca kreślił swoim nożem krzyż. Dawniej dbano, by płomienie powstały w sposób jak najbardziej naturalny, przez pocieranie drewna albo od krzesiwa, lecz nie od zapałek. Tak uzyskany ogień był szanowany i uznawany za żywy, święty, boży i prawdziwy, i tylko taki miał moc ochronną. Bronił swoim światłem od wszelkiego zła, jakie zagrażało ludziom i zwierzętom w nocy. Powszechnie uważano, że wszelkie rytuały odprawiane po zmroku miały służyć złu i szkodzeniu innym. *Watra* zatem musiała się palić do ostatniego dnia wypasu. Nie mogło się zdarzyć, by zgasła, gdyż wiązało się to z groźbą niepowodzenia całej działal-

ności szałasu. Dlatego baca modlił się do niej i prosił, żeby towarzyszyła pasterzom bez przerwy i niosła pomyślność[5]. Kolejną czynnością obowiązkową było okadzanie szałasu i *kosoru*[6]. Wykorzystywano w tym celu wodę ze źródła, żywicę ze świerku, węgliki z ogniska i ziele święcone z Bożego Ciała albo ze święta Matki Boskiej Zielnej. Z naczyniem, z którego wydobywał się dym, okrążano chatę trzykrotnie, następnie przechodzono do zagrody z owcami. Baca razem z pozostałymi pasterzami obchodził stado, potem kropił je wodą święconą i odmawiał modlitwę. Po okadzeniu tlący się ogień zakopywał u wyjścia *kosoru* albo w przejściu do miejsca dojenia, aby owce stale przez nie przechodziły i pozostawały w ciągłej opiece.

Zanim owce wypuszczono na halę po raz pierwszy, należało je odpowiednio przygotować na ewentualne niepożądane działania innych baców, sił natury albo ataki zwierząt. W tym celu u wyjścia z zagrody baca układał dwie ciupagi albo gałęzie smreka na trawie, na kształt krzyża. Owce przechodziły przez nie i tym samym wciągnięte zostawały w obszar magicznej ochrony przed złem[7]. Czasem zamiast ciupag stosowano łańcuch uformowany w okrąg, w którym umieszczano kłódkę. Ściśle ze sobą połączone ogniwa miały symbolizować owce, które tak samo będą trzymać się razem i nie pogubią się. Przy pierwszym przecedzaniu mleka przez chustę układano na niej gałązki świerkowe na krzyż i przez nie przelewano. Zabieg ten miał na celu zapobiec zepsuciu mleka. W zasadzie niemal każdą pierwszą czynność wykonywaną w szałasie poprzedzano znakiem krzyża, czy to w formie kreślonej, znaczonej, układanej czy wykonanym dłonią. Przez cały okres wypasu owiec czynnościom związanym z przerobem mleka towarzyszyły magiczne zabiegi, zakazy i nakazy. Baca musiał pamiętać, który pal wybudowanego *kosoru* wbity został jako pierwszy. Przeczuwając szkodliwe działanie rywala, wyjmował z ziemi ten właśnie pal i wbijał go z powrotem drugą stroną, aby tamtego bacę tak samo „przekręciło". Ze szkodliwymi czarami wysłanymi z innej hali bacowie radzili sobie także, kładąc swój kożuch na ziemi i okładając go kijem. Te same uderzenia zadawane ubraniu miały trafiać konkurenta. Opierając się na znajomości magii, bacowie mogli spowodować przygnanie mleka z jednej hali na drugą albo odebrać mleko innemu bacy. Pilnowali oni, żeby nie myć wszelkich naczyń i narzędzi, które mają styczność z mlekiem, w płynącej wodzie, gdyż mogło to spowodować „odpłynięcie" mleka. Z tego samego powodu nie wolno było po zachodzie słońca rozdawać mleka ani sera, a gdy już dać musiano, poświęcenie solą „zatrzymywało" mleko na hali. Baca zakazywał swoim pasterzom łamania na kolanie drewna zbieranego na opał, ponieważ owce wtedy nogi łamały. Niekorzystny wpływ na stado i pasterzy miała również obecność kobiet, dlatego nie pozwalano im wchodzić na halę i do *kosoru*. Kategoryczny zakaz wstępu dotyczył ich wejścia do szałasu, aż do dnia św. Jana, tj. 23 czerwca. Nie tolerowano też osób obcych, które mogły przynieść ze sobą uroki, nieszczęście, a jako środek zapobiegawczy stosowano okadzanie całej hali[8]. Wypas kończyło uroczyste pożegnanie z szałasem modlitwą i gaszeniem watry zasoloną wodą, w której moczyły się sery. Okadzano całą halę, żeby podziękować naturze za pomyślny przebieg redyku. Baca zabierał sprzęty i *redykołki*[9], które rozdawał właścicielom owiec i krewnym. Zejściu z hali towarzyszyły gwizdy, śpiewy oraz oznajmiające powrót, radosne brzęczenie dzwonków. Szczególną opieką musiał otaczać główny pasterz narzędzia, które miały ciągłą styczność z mlekiem i używane były w jego przetwórstwie (zob. fot. 1).

Były one bowiem tak samo narażone na oddziaływanie złych mocy, jak owce i cały zespół pasterski. Poświęcano im wiele uwagi, ponieważ w dużej mierze od nich zależało powodzenie wypasu. Jedynym naczyniem metalowym w szałasie był kotlik, w którym podgrzewano mleko, a pozostałe sprzęty wykonywano z drewna. Materiał na nie przeznaczony wybierał sam baca, gdyż tylko on dobrze wiedział, jakie drewno się do tego nadaje najlepiej. Musiało to być „dobre" drzewo, a więc takie, które zamieszkują przyjazne duchy. Według górali był to przede wszystkim świerk. Uznawany był za święty, oddawano mu cześć i przydawano wielką moc ochronną. O jego wyjątkowej pozycji w świecie wierzeń ludności podhalańskiej może świadczyć przeprowadzona w 1759 roku przez misjonarzy jezuickich akcja wycięcia i spalenia jednego z takich drzew[10]. Świerk był zatem drzewem wyjątkowym, dlatego powszechnie wykorzystywano go jako budulec i materiał na sprzęty codziennego użytku. Obok drewna świerkowego często stosowanymi i posiadającymi magiczne moce były jawor i jesion. Cisem inkrustowane były naczynia i narzędzia w formie drzazgi, tzw. duszy, która podwyższała stopień ochrony narzędzia. Najlepiej, gdy była to drzazga z drzewa, w które uderzył piorun. Uznawano to zjawisko za wolę boską, mającą na celu wytępić siedlisko zła, dlatego mały element takiego drzewa był święty i jeszcze lepiej bronił sprzęt i jego zawartość. Narzędzia wykonywali najczęściej sami bacowie albo dziedziczyli je po swoich przodkach. Niechętnie zamawiali je u wiejskich snycerzy, ponieważ obawiali się ich złych intencji, które mogły skutkować psuciem się mleka. Za sprzęty takie nie pobierano zapłaty w pieniądzach, lecz w mleku albo serze, żeby dobrze służyły. Wytwarzanie narzędzi odbywało się zwykle w zimie, w okresie zaraz przed świętami Bożego Narodzenia, w przerwie między jednym a drugim wypasem. Procesowi temu towarzyszyły tajemnicze zaklęcia, aby przedmiotowi nadać moc ochronną przed czarami.

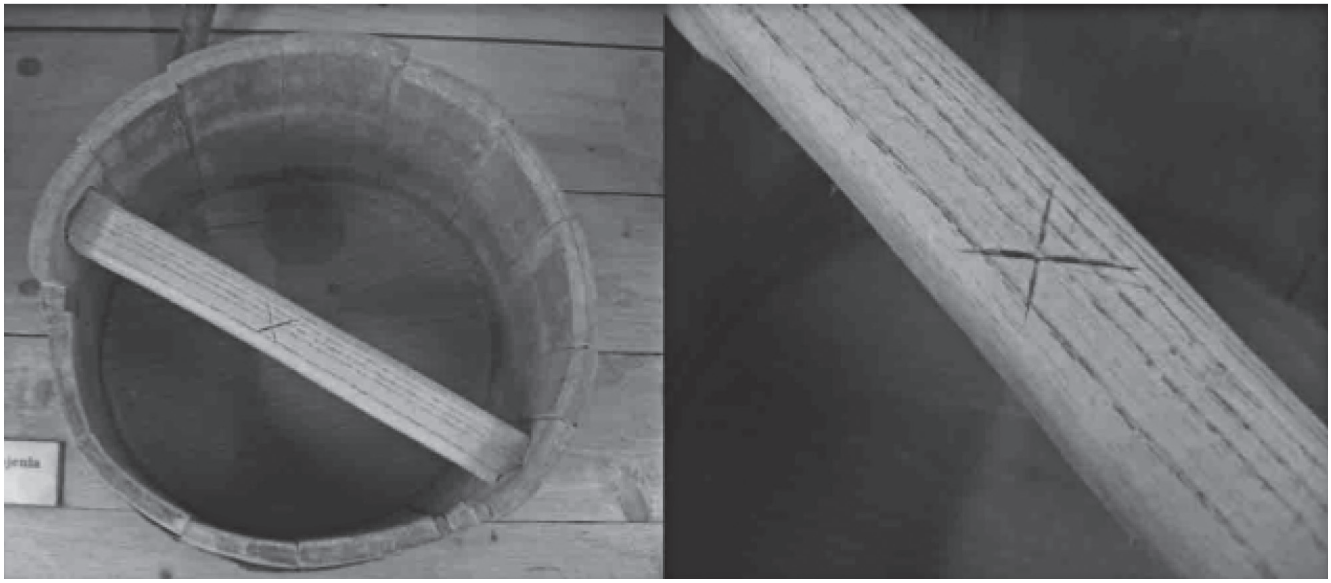
Fot. 1. Drewniane narzędzia i naczynia pasterskie

Nóż, którym baca posługiwał się na co dzień w swojej pracy i wykorzystywał w rytualnych obrzędach, wyrabiał sam. Wykuwał go w kuźni w Wielki Piątek, o północy, na czczo, odmawiając przy tym specjalne modlitwy. Następnie zanosił do kościoła w Wielką Sobotę i święcił.

Wykonane z odpowiedniego drewna i z udziałem właściwych zaklęć sprzęty, bacowie uzupełniali o dodatkowe elementy. Wyroby mające służyć w pracy opatrywali różnymi znakami i symbolami, które wspomagały ich szczególną moc. Takie zjawisko określa się potrzebą apotropeiczną, która skłania do opatrywania najróżniejszych przedmiotów znakami magicznymi[11]. Ta potrzeba stanowi fundament niezmierzonego bogactwa góralskiego zdobnictwa. Inspiracją dla większości motywów był otaczający świat zewnętrzny, z jego obserwacji brały się symbole i wyobrażenia abstrakcyjne. Ponieważ pasterze owiec mieli z tym światem największą styczność, w ich środowisku należy szukać najważniejszych źródeł tej symboliki. Swoje wierzenia związane ze słońcem, ciałami niebieskimi, zwierzętami i duchami przenosili na otaczające ich przedmioty. Na samym początku nie było jednak mowy o zdobniczej intencji baców, którzy rytowali prymitywne formy na swoich narzędziach pracy. Znaczenie sprzętów wiązało się wyłącznie z przydawaniem im pewnej mocy. Skoro narzędzia pasterskie miały bezpośredni kontakt z mlekiem, dodawanie im tajemnych sił było jak najbardziej uzasadnione. Wyryty na sprzęcie symbol był tylko jednym z całej masy zabiegów dbania o to, aby mleko było jak najlepsze i wolne od złośliwych czarów. Trudno zatem przeciwstawić się tezie, że motywy snycerstwa góralskiego swój rodowód złączony mają trwale z magią i wierzeniami pasterskimi[12]. Ta na początku nieśmiała snycerka stała się źródłem motywów stosowanych w szeroko pojętym rzemiośle. Poprzez ewolucję zdobień, np. form do sera i narzędzi pasterskich, dała podwaliny całej ornamentyce podhalańskiej. Najbardziej pospolitym znakiem był krzyżyk, wykonywany na wszelkiego rodzaju sprzętach użytku pasterskiego. Krzyżyk ten zwany jest niespodzianym, gdyż stawiany był w nierzucających się w oczy miejscach, od spodu lub od tyłu, albo umiejętnie wkomponowany w ornament roślinny albo geometryczny. Znacząc sprzęty tym znakiem, baca nie przywiązywał wagi do jego walorów estetycznych. Był to raczej zabieg czysto magiczny, więc na początku cała czynność polegała na szybkim wykonaniu rytu nożem albo dłutem. Oprócz tego często krzyżem znaczono drewniane naczynia – za pomocą kredy święconej w kościele w dzień Trzech Króli. W najprostszej formie znak ten przybierał postać litery X (zob. fot. 2).

Późniejsze jego przekształcenia łączą się z symboliką religii chrześcijańskiej i często towarzyszą inicjałom Chrystusa (IHS) albo Matki Bożej. Takie zestawienie przybiera dla górali rolę talizmanu, który pojawia się w różnych dziedzinach ich sztuki. Znajdziemy go na *sosrębie*[13] niemal każdego domu na Podhalu. Widoczny jest na metalowych spinkach, które są podstawowym elementem ubioru każdego bacy. Pojawia się także na wytworach kowalskich. Wraz z transformacją kształtu zmienia się funkcja krzyżyków. Stają się motywami dekoracyjnymi, co stanowi cechę wspólną dla większości znaków i symboli wywodzących się z tradycji pasterskich.

Wśród nich pojawia się *parzenica*. Swój kształt i nazewnictwo zawdzięcza pracy baców i juhasów zajmujących się przerobem mleka owczego. Parzenicą określano początkowo same formy na sery, a nazwa wywodziła się od sposobu produkcji. W całym procesie przygotowywania serów jest moment, w którym po uprzednim nadaniu kształtu za pomocą form drewnianych stężone mleko parzy się w słonej wodzie, tzw. rosole. Prawdopodobnie właśnie zabieg parzenia dał nazwę drewnianym foremkom. Później termin *parzenica* odnosił się do specyficznego kształtu formy w postaci serca i serów z tych form powstałych (zob. fot. 3). Kształt najprostszych parzenic wywodzi się od powszechnie znanego w kulturze motywu serca, zatem mogą być traktowane m.in. jako źródło życia, symbol miłości i dobra. Forma parzenic i wynikające z niej znaczenie łączy się doskonale z intencją wytwarzania serów. Starannie robione przez baców formy, na których



Fot. 2. Krzyżyk na naczyniu, do którego doi się mleko

często widniały znaki apotropeiczne, nadawały wyjątkową postać serom, które były podarunkami. Obok krzyża i inicjałów IHS pojawiała się na ich powierzchni gwiazda, która była starosłowiańskim symbolem Słońca i jego przedstawiciela na ziemi, czyli ognia, źródła ciepła i światła, tym samym życia. Góralom zapewniała ochronę, zdrowie, dobrobyt, płodność, pomyślność i szeroko rozumiane szczęście. Gwiazda powstawała z koła, w które wpisano sześciobok, a z jego wierzchołków biegną ku środkowi ramiona zaznaczone głębokim, światłocieniowym żłobieniem. Taka forma i znaczenie rozety funkcjonuje w całym rejonie Podhala. Zajmuje zaszczytne miejsce na sosrębach, drzwiach i innych elementach domów. Oznacza się nią meble oraz niemal każdy element wystroju wnętrza. Szczególnie obficie występuje w towarzystwie księżyców na spinkach mosiężnych, które stały się częścią ochronnego asortymentu. Dostrzec ją można również na elementach tradycyjnego ubioru, na spodniach, koszulach i opaskach bacowskich. Sama zaś parzenica, zaczerpnięta ze środowiska pasterskiego, zaadaptowana została za sprawą Stanisława Witkiewicza do architektury[14]. Spotkać ją można w wielu odmianach w snycerstwie, malarstwie, kowalstwie i skórnictwie. Nacechowana pozytywnym przesłaniem stała się samodzielnym znakiem życzącym szczęścia i rodzajem ochrony przed złem, funkcjonującym również poza światem gospodarki mleczarskiej.

Dość charakterystycznym narzędziem pochodzącym z kręgu kultury pasterskiej jest cyrpok – drewniane, toczone z jaworu naczynie różnej wielkości z ozdobnym uchwytem (zob. fot. 4).

Fot. 3. Parzenicorka i inne formy na ser

Fot. 4. Przykłady czerpaków

Ucho czerpaka najczęściej pokrywają zdobienia geometryczne i roślinne, rzadziej występują motywy zoomorficzne potraktowane realistycznie lub stylizowane. Na ich powierzchni również pojawiają się znaki apotropeiczne, jak krzyżyk, monogram IHS i gwiazdy (zob. fot. 5). Na uwagę zasługują także przedstawienia zwierzęce, które prezentują ciekawe treści znaczeniowe. Zabezpieczeniu przed złym służy gadzik, uproszczone wyobrażenie gada, istoty ze świata podziemnego zagrażającej człowiekowi, jak wszystko inne, co z tamtego świata pochodzi. Umieszczanie na narzędziach tego typu wyobrażeń mogło być wynikiem myślenia magicznego górali, które w interesujący sposób odnosi się do przedstawień niedźwiedzia i psa. Niedźwiedź był bardzo groźnym przeciwnikiem pasterzy i owiec przebywających na halach. W legendach i podaniach utożsamiany był ze stworzeniem niepodzielnie panującym w lasach, którego głównym przeciwnikiem był człowiek. Umieszczanie postaci tego zwierzęcia na uchu czerpaka mogło być formą zabezpieczenia i obrony albo wyrazem kultu zwierzęcia, uznaniem dla jego siły i sprytu. Postać psa może być uzasadniona rolą, jaką odgrywał w życiu i praktykach magicznych pasterzy. Chronił przed wilkiem, rysiem i niedźwiedziem, był towarzyszem walki człowieka o jego dobrobyt, czyli owce[15]. Pies o jasnej albo białej sierści, owczarek podhalański, po dziś dzień pomaga w prowadzeniu wypasu. Jego zęby, pazury i uszy nosili niekiedy bacowie przy sobie, aby przejąć jego cechy i wykorzystać w walce z siłami nadprzyrodzonymi. Z kolei wyrzeźbiona na naczyniu głowa kota chroniła mleko przed czarownikami. Zakradający się pod szałas magowie, mający złe zamiary, według przekonań baców zamieniali się w żaby, a koty te żaby zjadały. Inne czerpaki przedstawiają naturalistycznie ujęte motywy głów kogutów i koni. Podobne motywy zwierzęce noszą sery zwane *redykołkami*. Sprowadzane do prostych brył z uwzględnieniem podstawowych cech anatomicznych, wyobrażają najczęściej kaczki, owce, koguty i jelenie. Niekiedy formy uzupełniane bywają rozbudowanym ornamentem geometrycznym i roślinnym. Prawdopodobnie ich bogata ornamentyka uwarunkowana była funkcją obrzędową, jaką pełniły. Również i te sery były podarunkiem wręczanym po zakończeniu redyku.

Motywy symboliczne krzyżyków, gwiazd, gadzików i zwierząt przedostawały się różnymi drogami do repertuaru zdobniczego wiejskich twórców. Najczęściej odbywało się to za pomocą prezentów z sera, którymi bacowie obdarowywali właścicieli owiec, rodzinę i krewnych po powrocie z hal. Najprawdopodobniej wzory z różnorakich wyrobów mleczarskich były inspiracją dla miejscowych rzemieślników. Na zlecenie pasterzy wykonywali przecież sprzęty potrzebne do pracy w szałasie, a zgodnie

Fot. 5. Monogram IHS i motywy gwiazdy

ze zwyczajem nie pobierali za nie zapłaty. W zamian dostawali mleko albo ser, który miał wytłoczone z forem szczególne znaki, będące dla nich źródłem inspiracji twórczej. Niejednokrotnie bacowie sami podsyłali snycerzom pomysły. Odbywało się to w momencie, kiedy zamawiali u nich pasterskie sprzęty i określali swoje upodobania co do ogólnego wyglądu i rozmieszczenia magicznych znaków. Twórcy ludowi czerpali prawdopodobnie motywy z bacowskich instrukcji i adaptowali je na swój użytek. Znali powody ich stosowania i kontynuowali we własnych realizacjach, jednak nie byli w tym skrępowani regułami wyznaczanymi przez baców. Mogli zatem komponować znaki i symbole w dowolny sposób, co z pewnością przyczyniło się do zatracenia ich magicznego charakteru i nabierania wartości dekoracyjnych. Proces ten mogli zapoczątkować również sami bacowie, powodowani chęcią podniesienia atrakcyjności swoich wyrobów. Z tego samego źródła czerpali motywy badacze góralskiej sztuki i wykorzystywali je do celów dekoracyjnych, tak jak to robił m.in. Stanisław Witkiewicz.

Dziś pasterzy na Podhalu jest niewielu, jednak ich obecność świadczy o ciągle żywych na tych terenach tradycjach pasterskich. Ich zawód cały czas kryje w sobie tajemnice związane z magicznymi rytuałami, choć nie przybierają takiej rozbudowanej formy jak dawniej. Niewiele zmieniła się ranga społeczna baców, gdyż ich zajęcie znacznie przyczynia się do podtrzymywania bardzo ważnej części kultury góralskiej. Godny zauważenia jest także ich niezaprzeczalny wkład w rozwój i przeobrażenia ornamentyki podhalańskiej. Są przykładem tego, jak ważne miejsce w egzystencji człowieka zajmuje sztuka, mająca na celu zharmonizowanie jego życia ze światem zewnętrznym. W środowisku, którym rządzą nieujarzmione siły natury, wykształcili system wierzeń będący źródłem symboli i obyczajów, z dumą przechowywanych przez górali do dziś. Bacowie pozostają ciekawymi postaciami z uwagi na wiedzę, jaką posiadają o dawnych obrzędach i magii, która służyła ludziom, była ich ochroną i bronią, narzędziem zemsty i lecznictwa.

[1] B.B. Bazińska: *Wierzenia i praktyki magiczne pasterzy w Tatrach Polskich*. W: „Pasterstwo Tatr Polskich i Podhala". T. 7. Wrocław 1967, s. 124.
[2] Ibidem, s. 101.
[3] Wyjście pasterzy z owcami na wypas.
[4] Gwarowe określenie ogniska.
[5] Ibidem, s. 179.
[6] Plenerowa zagroda drewniana dla owiec.
[7] B. Kopczyńska-Jaworska: *Gospodarcze i społeczne podstawy pasterstwa*. W: „Pasterstwo Tatr Polskich i Podhala". T. 4. Wrocław 1962, s. 117–121.
[8] B.B. Bazińska: *Wierzenia i praktyki magiczne pasterzy w Tatrach Polskich*…, s. 188.
[9] Wszystkie sery robione przez pasterzy w ramach zapłaty i podarunku.
[10] B.B. Bazińska: *Wierzenia i praktyki magiczne pasterzy w Tatrach Polskich*…, s. 159–161.
[11] R. Kantor: *Gdzie chleb się kończy, a niebo zaczyna*. W: *Zakopane czterysta lat dziejów*. T. 1. Red. R. Dutkowa. Kraków 1991, s. 670.
[12] E. Fryś-Pietraszkowa, A. Kunczyńska-Iracka, M. Pokropek: *Sztuka ludowa w Polsce*. Warszawa 1988, s. 76.
[13] Masywna, ozdobna belka stropowa odgrywająca rolę konstrukcyjną i dekoracyjną.
[14] J. Majda: *Góralszczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*. Wrocław 1979, s. 89.
[15] W. Antoniewicz: *Góralska sztuka plastyczna pasterzy Podhala i Tatr polskich*. W: „Pasterstwo Tatr Polskich i Podhala". T. 6. Wrocław 1966, s. 338–339.

Wojciech Bachleda-Dorcarz

The Podhale baca - the shepherd, wizard and progenitor of the décor of the Highlands

Summary

The folklore of the Podhale highlanders is characterized by particularly rich culture. The features of highland crafts have been embeded primarily in the Podhale art, and in traditions and customs cultivated in the region. The relationship between the Podhale highlanders and nature has always been very clear, strong and emotional. Among the many features of highland culture, as the most important are considered pastoral traditions, including the importance of the baca (shepherd), the production of sheep's cheeses and their ornamentation, and features of the utensils and vessels utilised to make these products. Owing to its artistic expression, the folk art of the Podhale is unique and exceptional, and its specificity clearly makes it distinguishable from any other mountain regions.

Keywords: art Tatra, highland culture, folklore, pastoral traditions, ornamentation, ornaments

Wojciech Bachleda-Dorcarz

Podhalańský bača - pastýř, čaroděj a prapředek horalského zdobného umění

Shrnutí

Zvláště bohatou kulturou se vyznačuje folklór podhalańských horalů. Charakter horalského řemesla byl součástí především podhalańského umění, tradic a zvyků udržovaných v tomto regionu. Spojení podhalańských horalů s přírodou bylo vždy velmi výrazné, silné a emocionální. Z mnoha vlastností horalské kultury patří k nejdůležitějším pastýřské tradice, včetně váženosti bači, výroby ovčích sýrů a jejich zdobení, charakteru zařízení, nástrojů sloužících k výrobě těchto výrobků. Lidové umění Podhalí je s ohledem na svůj umělecký ráz neopakovatelné, výjimečné a jeho specifika ho ostře odlišují od jiných horských regionů.

Klíčová slova: podhalańské umění, horalská kultura, folklór, pastýřské tradice, zdobné umění, ornamentika

Irena Białas
Muzeum w Chorzowie

Strój ludowy ziemi pszczyńskiej - cechą tożsamości regionalnej jej mieszkańców

Reprezentacyjna forma ludowego stroju pszczyńskiego ukształtowała się w drugiej połowie XIX wieku, głównie w ostatnich jego dziesięcioleciach, pod wpływem historycznych dziejów regionu oraz panujących w nim warunków gospodarczych i społecznych. Charakterystyczną cechą stroju ludowego ziemi pszczyńskiej jest to, że dotrwał on do naszych czasów, lecz tylko w wersji kobiecej. Uważa się, że męski strój ludowy został zastąpiony ubiorem miejskim w pierwszej dekadzie XX wieku. W przeciwieństwie do niego, strój kobiecy, ulegając wpływom miejskim, zmieniał się, lecz nie zaniknął. Elementy strojów w wieku XIX wykonywano z tkanin samodziałowych, domowych płócien czy sukna, miejsce tych tkanin od końca XIX wieku zaczęły stopniowo zajmować tkaniny fabryczne, takie jak cienkie płótna, batysty, wełenki, jedwabie, brokaty, koronki, pasmanterie, maszynowe hafty. Szyto z nich przede wszystkim elementy stroju odświętnego, które wraz z pojawieniem się nowych tkanin i pod wpływem mody miejskiej zmieniały swoją formę. Za reprezentatywny dla ziemi pszczyńskiej uważa się strój występujący w jej centrum, a więc na obszarze obejmującym miejscowości: Miedźna, Grzawa, Zawadka, Góra, Gilowice, Wola, Bieruń Stary, Studzienice, Ćwiklice, natomiast na południe od tych terenów obecne są wpływy stroju cieszyńskiego, na północ zaś – stroju rozbarskiego i krakowskiego.

Ludowy strój pszczyński jest dość dobrze udokumentowany w zbiorach muzealnych np. Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Etnograficznego we Wrocławiu, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum w Gliwicach. Najwięcej, bo kilkadziesiąt jego okazów, znajduje się w zbiorach muzeum bytomskiego, są wśród nich elementy stroju kobiecego wykonane w końcu XIX wieku, takie jak: kabotki, czepidła, czepce siatkowe, czepce ślubne, czepeczki do chrztu, oplecki, spencery, oraz wykonane i noszone do lat 50. XX wieku jakle, fartuchy, chusty (zob. fot. 1). W zbiorach tego muzeum znajdują się również elementy stroju męskiego, np. żupon, oraz ubiór typu miejskiego noszony przez mieszkańców pszczyńskich wsi. Strój ten jest opisany w kilku publikacjach[1]. Niniejszy tekst dopełnia opis stroju ziemi pszczyńskiej, wskazuje miejscowości, w których stroje te były noszone.

Fot. 1. Narożnik chusty – czepidła, Miedźna, początek XX wieku (źródło: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, fot. T. Szemalikowski)

Strój kobiecy

W drugiej połowie XIX wieku jego elementy wykonywano z białych lub farbowanych, najczęściej na modro, domowych płócien czy tkanin sukiennych. Jego ówczesna odświętna wersja składała się z sukni utworzonej z długiej, szerokiej spódnicy z doszytym do niej niskim haftowanym stanikiem – opleckiem, białej bluzki – kabotka, czepca, chustki nagłownej – łoktuszy, łobrusa, czepidła oraz szerokiego fartucha i spencera. W końcu XIX wieku w stroju pojawiły się jakle szyte z jedwabnych adamaszków lub wełenek, wyparły one stopniowo oplecki i kabotki noszone jednak sporadycznie do końca lat 30. XX wieku. W ten sposób powstała nowsza wersja stroju pszczyńskiego, szyta z aktualnie dostępnych tkanin produkcji fabrycznej, ukształtowana pod wpływem mody miejskiej. Oprócz jakli tworzyły ją: suknia z wysokim opleckiem, biały siatkowy czepiec zakładany pod różne typy chustek wełnianych, fartuchy haftowane

batystowe lub jedwabne, węższe od dawnych (również suknie szyto węższe i krótsze, sięgające do połowy łydek). Obrzędową wersją ubioru był strój ślubny. W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku tworzyła go czarna suknia i taka sama jakla, uszyte najczęściej z jedwabnego adamaszku, biały jedwabny fartuch, wełniana „turecka" chusta oraz wieniec ze wstęgami. Codzienna wersja stroju składała się z takich samych elementów jak odświętna, lecz wykonanych z gorszych gatunkowo tkanin, głównie płóciennych, bawełnianych, wełnianych, niezdobionych. W latach 20. i 30. XX wieku noszony był nadal kabotek i wysoki oplecek niezdobiony lub haftowany na wzór krakowski, taka wersja stroju najczęściej funkcjonowała jako strój reprezentacyjny, zakładany z okazji większych świąt kościelnych. Strój pszczyński cechuje długa żywotność, noszony był on bowiem przez najstarsze pokolenie kobiet powszechnie jeszcze w latach 80. XX wieku, co wykazały badania przeprowadzone we wsiach Grzawa, Miedźna, Łąka i Bojszowy. Na obszarze ziemi pszczyńskiej działa od lat 60. minionego wieku wiele zespołów folklorystycznych, każdy z nich komponuje strój, sięgając do tradycji swej miejscowości, tworząc go z zachowanych dawnych elementów, najczęściej z lat 20. i 30. XX wieku, uzupełniając go elementami rekonstruowanymi. Strój pszczyński zachował się najdłużej w miejscowościach leżących najbliżej Pszczyny, a więc w Miedźnej, Grzawie, Frydku, Międzyrzeczu, Woli, Górze, Bojszowach, Jankowicach, Ćwiklicach, Rudołtowicach, ale też w okolicach Tychów. Na pograniczu pszczyńsko-cieszyńskim, między Strumieniem a Goczłkowicami, widoczne są wpływy stroju cieszyńskiego – zaznaczyły się one w kształcie i zdobnictwie stanika, przypominającego żywotek, na północy występuje w stroju gorset – wierzcheń ze stroju rozbarskiego oraz chustka – purpurka, widoczne są też inspiracje gorsetem krakowskim. Charakterystycznym sposobem zdobienia elementów stroju pszczyńskiego był haft wielobarwny i biały, rozwinięty szczególnie w końcu XIX wieku. Do zdobienia odzieży wykorzystywano różne ściegi (płaski, łańcuszkowy, dziurkowany, wodny), wiele gatunków nici (nić wełniana, bawełniana, jedwabna), cekiny, wśród motywów przeważały ornamenty roślinne o śmiałych zestawieniach kolorystycznych i rozbudowanej kompozycji. Haft kolorowy ręczny lub maszynowy występował na weselnych czepcach, czepeczkach do chrztu, płóciennych zapaskach, wełnianych chustkach, haftem białym natomiast zdobiono płócienne chustki do czepienia, batystowe zapaski, kabotki. Centrum pszczyńskiego haftu białego znajdowało się na wschód od Pszczyny – w Grzawie i Miedźnej.

Elementy stroju kobiecego

Kabotek – biała bluzka noszona do stroju odświętnego, uszyta z cienkiego płótna lub z batystu, długa do pasa, z przodu otwarta na całej długości, wokół szyi gęsto marszczona i wszyta w niską oszewkę – lemiec. Rękawy kabotka były bufiaste, sięgające do łokci, zakończone również oszewkami – lemieczkami. Lemce jeszcze na początku XX wieku zdobiono czarnym, brązowym lub czerwonym haftem krzyżykowym o motywach geometrycznych, od przełomu XIX i XX stulecia ten typ zdobienia kabotków zaczął zanikać, rozpowszechniło się zdobienie „łokrążelami", czyli przyszywanymi do końców rękawów szerokimi, marszczonymi mankietami, a wokół szyi zakładanym takim samym szerokim, marszczonym kołnierzem. „Łokrążele" wykonywano z białego płótna ozdobionego najczęściej białym haftem płaskim i dziurkowanym o motywach roślinnych, ich brzegi często wycinano w zęby. Kabotki zdobiono także na naramionkach i wzdłuż jednej krawędzi z przodu – najczęściej haftem o motywach roślinnych, wykonanym ręcznie nicią w kolorze białym, rzadziej niebieskim, czerwonym lub brunatnym, a weselne – haftem w kolorze zielonym. Zapięcie stanowiło związanie tasiemkami pod szyją lub spięcie szpilkami o ozdobnych główkach. Ten typ kabotka najbardziej charakterystyczny i uznawany za modelowy miał swoje odmiany lokalne. Przykładowo w latach 20. XX wieku (okolice Tychów) pojawiły się kabotki szyte na karczku, o szerokich, prostych rękawach ściągniętych nad łokciem przewleczoną wstążką, co powodowało, że dół rękawa, ozdobiony najczęściej maszynowym haftem lub koronką, tworzył postać szerokiej kryzy. Obecnie prawie każdy z licznych zespołów folklorystycznych ma ten element stroju w swoim zestawie. Najczęściej są to białe bluzki z bufiastymi lub prostymi rękawami, sięgającymi do łokcia, ozdobione szeroką kryzą, ściągniętą najczęściej czerwoną wstążeczką oraz szerokim, płaskim, lekko marszczonym kołnierzem, wykonanym, podobnie jak kryzy, z białego płótna ozdobionego białym haftem dziurkowanym i płaskim lub rzadziej – z szydełkowej, białej koronki.

Forbótki – koronki, szerokie, marszczone zakładane do kabotka wokół szyi i przyszywane do końców jego rękawów w formie kryzy.

Spencer – kaftan, najczęściej w kolorze czarnym, uszyty z sukna lub cajgu, czyli tkaniny lniano-bawełnianej, podszyty grubą flanelą, noszony w drugiej połowie XIX wieku, na początku kolejnego stulecia stopniowo zastępowany *jaklą*. Zakładano go do stroju odświętnego, *spencer* sukienny był oznaką zamożności. Skrojony do figury, w talii przecięty sięgał do bioder,

z przodu miał lekko założone poły spięte metalową sprzączką przymocowaną do wąskiego paska. Rękawy w spencerze były długie, u dołu wąskie, u góry przechodzące w watowane bufy, kołnierz szalowy. Szyty przez wiejskich krawców.

Kocybajka – kaftan zimowy z tkaniny wełnianej o kroju prostym, sięgający za biodra, zapinany na całej długości wzdłuż rozcięcia z przodu, przy szyi wykończony stojącym lemcem. Kocybajka nie była zdobiona, noszono ją do początku XX wieku.

Jakla – kaftan, pojawił się w stroju pszczyńskim już w końcu XIX wieku, a od początku XX stulecia stopniowo zastępował spencery i kocybajki. Jakla rozpowszechniła się i noszona jest do dnia dzisiejszego. Szyto ją z różnych tkanin produkcji fabrycznej – w zależności od zamożności właścicielek i okoliczności, na którą miała być zakładana. Z sukna, jedwabnych adamaszków, atłasów, tkanin wełnianych czy bawełnianych szyto jakle odświętne, z tkanin płóciennych wykonywano jakle codzienne. W stroju świątecznym zazwyczaj występowały w jednobarwnym, ciemnym kolorze (niebieskim, brązowym, czarnym, zielonym), często takim samym jak kiecka. Jakle cechował krój luźny, prosty, lekko trapezowaty i lekko wcięty w pasie, nie zmienił się on na przestrzeni dziesięcioleci. Zmieniała się jednak ich długość – wydłużając się od bioder do połowy uda. Rękawy jakli są zazwyczaj proste, rozszerzają się ku górze, gdzie tworzą stojącą, płaską sztywną bufkę, sterczącą nieco ponad ramiona. Wokół szyi wykończona jest stójką, której krawędź obszyta jest wąską białą koronką lub lamówką. Zapinana jest z przodu na haftki umieszczone od wewnątrz wzdłuż całej długości rozcięcia. Jakle pszczyńskie cechuje dekoracyjne zdobienie przodu pionowymi zakładkami i drobnymi guziczkami, nieraz licznymi, naszytymi pasowo wzdłuż zapięcia w układzie dekoracyjnym, najczęściej geometrycznym, oraz szerokim pasem koronkowej gipiury, zazwyczaj w tym samym kolorze co jakla, którą obszywano dolną krawędź kaftana. Do jego zdobienia wykorzystywano też pasmanterię naszywaną wzdłuż dolnej krawędzi i końców rękawów. Jakle do niedawna noszone były jeszcze przez najstarsze mieszkanki w niektórych miejscowościach ziemi pszczyńskiej, do dziś stanowią element stroju noszonego przez członkinie zespołów folklorystycznych, zakładanego z okazji świąt kościelnych czy uroczystości świeckich bądź w czasie występów scenicznych.

Kamzela – płaszcz noszony powszechnie w drugiej połowie XIX wieku, zakładany w czasie chłodu, także do pracy w polu. Kamzela szyta była ze zgrzebnego, samodziałowego płótna farbowanego na kolor modry lub ciemnobrunatny bądź w późniejszych latach z fabrycznej tkaniny lniano-bawełnianej. Miała identyczny krój jak kamzela męska, a więc u góry dopasowana, od bioder do połowy łydek rozszerzona kloszowo, rękawy proste, kołnierz niski, stojący.

Sukienka – sukmana, uszyta z granatowego lub czarnego sukna fabrycznego o takim samym kroju jak kamzela: u góry dopasowana, rozszerzająca się kloszowo od bioder do połowy łydek, rękawy proste, stojący kołnierzyk. Był to ubiór występujący w końcu XIX wieku, noszony przez zamożne kobiety w dni świąteczne, występował więc rzadko, zachował się tylko w tradycji ustnej. Prawdopodobnie był zdobiony wyłogami przy kołnierzyku i na rękawach.

Kożuch – noszony w XIX wieku, skóra na zewnątrz wyprawiona na żółto, obramowany czarnym futrem baranim.

Łoktusza – duża chusta płócienna, biała, element tradycyjnego stroju. Noszona w drugiej połowie XIX wieku do stroju odświętnego, zarówno w lecie, jak i w zimie. Wykonana z jednej szerokości cienkiego płótna samodziałowego o długości ok. 3 m, złożona wzdłuż, zarzucana na ramiona lub na głowę. Węższe brzegi wykończone były frędzlami, utworzonymi przez wyprucie wątku, dodatkowo zamożniejsze kobiety dłuższe jej brzegi obszywały białymi koronkami. Od końca XIX wieku zastępowana przez chusty wełniane, wykonane z tkaniny fabrycznej.

Łobrus – chusta biała, element tradycyjnego stroju, noszona w drugiej połowie XIX wieku, wykonana z grubego, białego płótna adamaszkowego, tkaniny lnianej lub bawełnianej. Była to chusta duża w kształcie kwadratu, składana w trójkąt. Zakładano ją na głowę lub ramiona; od końca XIX wieku zastępowana stopniowo przez chusty z tkanin produkcji fabrycznej.

Hacka – chusta wykonana z grubej, wełnianej tkaniny fabrycznej w ciemnych kolorach, najczęściej w zielonym lub czarnym, wzorzysta, średniej wielkości. Wzdłuż brzegów wykończona grubymi frędzlami; kwadratowa, składana w trójkąt; zakładana na ramiona, w zimie – na głowę.

Tybetka – chusta produkcji fabrycznej, wykonana z delikatnej tkaniny wełnianej, najczęściej w jasnym kolorze, ozdobiona szerokim szlakiem kolorowych kwiatów; zakładana na głowę.

Chustka jedwabna – nagłowna, wzorzysta, zazwyczaj tworzyła komplet z fartuchem, pojawiła się w stroju pszczyńskim w latach 20. XX wieku.

Szaltuch – chusta wykonana z fabrycznej tkaniny wełnianej gładkiej lub w kratę, noszona na głowie lub na ramionach.

Sztofka – chustka nagłowna wykonana z fabrycznej cieńszej tkaniny wełnianej lub elano-wełnianej, najczęściej w kolorze kremowym, beżowym, zielonym, szarym, czarnym. Często jeden narożnik ozdobiony był haftem kolorowym lub białym, wykonanym maszynowo lub ręcznie, o motywach roślinnych. Dodatkowo *sztofka* zdobiona była jedwabnymi frędzlami, wiązana pod brodą. Popularne nakrycie głowy od lat 30. XX wieku aż do dziś.

Szaltuch turecki – duża, gruba chusta wełniana produkcji fabrycznej, o deseniu w postaci arabesek, najczęściej w kolorze zielonkawym, rzadziej złocistoczerwonym lub cynobrowym. Jej posiadanie było oznaką zamożności. Szaltuch turecki miał kształt prostokąta składany był w trójkąt, zakładany na głowę lub na ramiona. Noszono go do stroju odświętnego na najbardziej uroczyste okazje, stanowił też element stroju ślubnego.

Plejt – chusta w kształcie wydłużonego prostokąta, składana na pół wzdłuż dłuższego boku, wykonana z cienkiej jednokolorowej tkaniny wełnianej lub popeliny, najczęściej w kolorze seledynowym, beżowym czy popielatym. Wzdłuż wszystkich krawędzi ozdobiona frędzlami wykonanymi z lacety w tym samym kolorze co chusta. Plejty wykonywano również z czarnego lub zielonego pluszu i zdobiono także frędzlami. Do stroju zimowego zakładano plejty z grubych, ciemnych tkanin wełnianych w kratę. Plejt noszony był do stroju odświętnego, zakładano go na głowę lub na ramiona. Pojawiły się jako element stroju pszczyńskiego w latach 20. XX wieku i występują w nim prawie do dziś, noszone do niedawna przez najstarsze mieszkanki ziemi pszczyńskiej, a obecnie chętnie zakładane przez członkinie zespołów folklorystycznych.

Purpurka – chustka nagłowna, płócienna, w kolorze czerwonym z kwietną kolorową bordiurą drukowaną wzdłuż krawędzi, wiązana w tyle głowy. Noszona do stroju odświętnego w północnych rejonach ziemi pszczyńskiej.

Czepidło, chusta czepcowa, zwana też chustą twardą – to biała chustka nagłowna utworzona z kwadratowego kawałka płótna, rzadziej z batystu, złożona w trójkąt i wiązana z tyłu głowy w ten sposób, że środkowy narożnik spoczywa na plecach, a dwa pozostałe sterczą na boki po obu stronach głowy, dla uzyskania tego efektu chustkę usztywniano krochmalem. Zakładano ją zawsze na czepiec. Jeden, najbardziej widoczny narożnik chusty zdobiono białym, ręcznie wykonanym haftem płaskim i dziurkowanym o bogatym ornamencie roślinnym, podobnie jak krawędzie, które czasem obszywano białą koronką klockową. Czepidło to chusta obrzędowa, zakładana pannie młodej w trakcie oczepin będących jednym z elementów obrzędu weselnego, następnie noszona przez mężatki do stroju odświętnego. Występowała w stroju pszczyńskim już w latach 80. XIX wieku, swój renesans przeżyła w latach 20. XX wieku. Obecnie wiele zespołów folklorystycznych wykorzystuje czepidło w swoich kostiumach, uważane jest ono bowiem za jeden z charakterystycznych elementów stroju pszczyńskiego. Haft zdobiący dawne czepidła cechował bogaty ornament, co potwierdzają zachowane obiekty muzealne oraz A. i T. Dobrowolscy: „jeden narożnik chusty wypełnia wykonany ręcznie haft biały, w postaci kompozycji rozwiniętej zawsze symetrycznie, w kilku układach np. wzdłuż osi trójkąta przy użyciu giętkiej rozwidlonej na boki gałązki obciążonej po obu bokach listkami i kwiatami lub też rozwiniętych wzdłuż osi abstrakcyjnej symetrycznych układów roślinnych ze sporą np. rozetą, złożoną z mniejszych kwiatów, położoną w centrum, bądź w postaci symetrycznego ornamentu z elementów naprzeciwległych, […] na chustach oprócz dekoracji centralnej znajdują się jeszcze girlandowe zdobienia biegnące równolegle do jej brzegów, zahaftowana część chusty wycięta jest w dziurkowane zęby, girlandowy ornament bywa też ujęty dwustronnie w mereżki, zastępowane czasem wstawką szydełkową, a dawny szlak ząbków szeroką, szydełkową koronką (okolice Tychów lata 30. XX w.), wszystkie części hafciarskiej dekoracji przedstawiają się jednolicie dzięki użyciu analogicznych motywów, należą do nich listki, o nastrzępionym konturze, formy sercowate i eliptyczne, pełne i dziurkowane róże, jabłka, winogrona, gałązki, rzadziej kłosy zboża”[2].

Czepiec – nakrycie głowy będące w kulturach tradycyjnych oznaką przynależności do grona kobiet zamężnych. Czepiec noszony w stroju pszczyńskim w drugiej połowie XIX wieku miał formę prostokątnego pudełka, uszytego z białego płótna lub perkalu, wiązano go tasiemką w tyle głowy, do której ściśle przylegał. Na czepiec zawsze zakładano chustkę odpowiednią do okoliczności i pory roku, spod której widoczna była tylko krawędź ścianki czepca opiętej na czole, ten widoczny fragment czepca często zdobiono przez doszywanie paska białej koronki, wykonanej ręcznie szydełkiem. Ten typ zdobienia, znany już w latach 80. XIX wieku, rozwinął się i rozpowszechnił, stając się obowiązującym w stroju odświętnym. Z czasem całe czepce zaczęto wykonywać szydełkiem z białych bawełnianych nici, widoczna część czepca, tzw. czółko, miała postać dekoracyjną, ozdobiona niepowtarzalnymi kompozycjami ażurowych motywów, najczęściej roślinnych, natomiast pozostałą część czółka wykonywano z siatki o prostokątnych oczkach. Zwyczaj

Fot. 2. Czepiec siatkowy, Grzawa, początek XX wieku
(źródło: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, fot. T. Szemalikowski)

zakładania czepców do stroju odświętnego dotrwał wraz z najstarszym pokoleniem do połowy XX wieku. Ten element stroju chętnie i często wykorzystywany jest obecnie przez zespoły folklorystyczne. Czepce obrzędowe, a więc weselne, zakładane pannie młodej w obrzędzie oczepin, zdobiono odmiennie, ich denka wykonane z jedwabiu na całej powierzchni wypełniał bogaty barwny haft, wykonany ręcznie, włóczką lub kordonkiem, o motywach roślinnych: w postaci kwietnych gałązek, trójkwiatów lub czterokwiatów, w kolorach żółtym, czerwonym, różowym, fioletowym, zielonym, zakomponowanych rytmicznie w pasowym układzie pionowym. Do przedniej krawędzi denka doszywano białe, ażurowe, szydełkowe, czółko, a do jego boków kawałki białego cienkiego płótna. Podobnie wykonywano czepeczki zakładane niemowlętom do chrztu, miały one formę okrągłą, szyto je z białego woalu na jedwabnej podszewce, z białego atłasu czy z satyny, obszywano wzdłuż krawędzi koronką lub wstążką, zdobiono barwnym haftem o motywach roślinnych, w postaci kwiatów róży, fuksji, goździków, tulipanów, ukwieconych gałązek oraz perełkami i migutkami (zob. fot. 2–3).

Suknia, kiecka – tworzy ją obficie marszczona w pasie spódnica z przyszytym do niej stanikiem zwanym opleckiem, ta forma sukni znana już w XIX wieku dotrwała do dnia dzisiejszego. W ciągu tego czasu zmieniła się jej długość, tkaniny używane do jej wykonania i zdobnictwo. W drugiej połowie XIX wieku suknie szyto z płócien domowych, farbowanych lub z mazelonu, najczęściej w kolorze modrym lub ciemnobrązowym. Były długie i szerokie, z doszytym niskim opleckiem wykonanym zwykle z lepszej tkaniny, najczęściej w innym kolorze, zdobionym haftem. Dolną krawędź sukni dekorowano naszytą galonką, czyli wstążką jedwabną, jednokolorową najczęściej niebieską lub w kolorze sukni tkaną w kwietne motywy. Od przełomu XIX i XX wieku

Fot. 3. Czepiec ślubny, okolice Pszczyny, XIX/XX wiek
(źródło: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, fot. T. Szemalikowski)

suknie szyto z tkanin wełnianych, produkcji fabrycznej, zazwyczaj w ciemnych kolorach, najczęściej ciemnozielonym, fioletowym, brązowym, granatowym, czarnym, bordowym, z czarnych jedwabi, później z popelin i kretonów, lekkich tkanin bawełnianych. Doszywano do nich oplecki nazywane coraz częściej lajbikami, w tym samym kolorze i na ogół z tej samej tkaniny – stawały się one wyższe i zaprzestano ich zdobienia haftem (zob. fot. 4–5). Na początku XX wieku obszywanie kiecek galonkami wyszło z mody, zaczęto je natomiast zdobić dwoma lub trzema rzędami czarnych aksamitnych lub jedwabnych tasiemek. Zamiast marszczenia układano kiecki w pasie w fałdy lub plisowano, niezbyt jednak suto, również zmianie uległa ich długość, sięgały do połowy łydek. Ze względu na materiał, z jakiego zostały wykonane, nazywano je np. sztofki (uszyte z tkanin wełnianych) czy letniki (z lekkich tkanin bawełnianych).

Fot. 4. Tył oplecka, okolice Pszczyny, koniec XIX wieku
(źródło: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, fot. T. Szemalikowski)

Fot. 5. Przód oplecka z „hoczkami", okolice Pszczyny, koniec XIX wieku (źródło: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, fot. T. Szemalikowski)

Oplecek – stanik, górna część sukni, w drugiej połowie XIX wieku i jeszcze na początku wieku XX był on bardzo niski, uszyty z innej, lepszej gatunkowo tkaniny niż suknia, najczęściej z kolorowych gładkich lub wzorzystych satyn, jedwabi, brokatów czy aksamitów, niekoniecznie w tym samym kolorze co spódnica. Oplecki wykonane z tkanin gładkich zazwyczaj zdobiono ręcznym haftem. Podszywano je grubym płótnem, krawędzie dekorowano naszytą pasmanterią, czasem galonem lub zdobiono je haftem. Przody oplecka zapinano na ozdobne guziczki lub na „hoczki", czyli dekoracyjne, druciane zapinki połączone łańcuszkiem. Oplecki uszyte z jednobarwnych tkanin, najczęściej zielonych, czerwonych lub niebieskich satyn, zdobiono na plecach i piersiach haftem barwnym o motywach roślinnych, wykonanych nicią jedwabną lub wełnianą. W latach 30. XX wieku noszono jeszcze oplecki, ale już wyższe od dawniejszych, klotowe, aksamitne, w kolorze kiecki, obszyte kupnym galonem i cekinami, zapinane na guziki. Haft na opleckach wykonany był ręcznie, nicią wełnianą lub kordonkiem jedwabnym, najczęściej ściegiem płaskim, łańcuszkowym, półpełnym, tkanym, wyjątkowo krzyżykowym. Zarówno prosty i surowy w wykonaniu haft włóczkowy, jak i delikatny haft jedwabny, potraktowany jest dekoracyjnie, tworzą go wyłącznie roślinne motywy, symetrycznie ułożone na całej powierzchni, w postaci wici roślinnej z kwiatami, równomiernie zakomponowanych gałązek roślinnych czy kwiatów, takich jak róże, tulipany, listki, wielobarwne, o mocnych barwach silnie skontrastowanych z przewagą koloru czerwonego, niebieskiego, różowego, żółtego, zielonego.

Lajbik – nazwa używana czasem na określenie niezdobionego oplecka, noszonego tylko pod jaklą, lub wysokiego oplecka wykonanego z tej samej tkaniny co suknia, bez zdobień lub ozdobionego tylko kolorowym stebnem maszynowym czy galonem, zapinany na guziki. Wysokie oplecki pojawiły się na początku XX wieku.

Spodnia kiecka – halka, uszyta z białego płótna, suto marszczona w pasie, wzdłuż dolnej krawędzi ozdobiona białym haftem ręcznym lub maszynowym, najczęściej dziurkowanym, lub białą maszynową koronką. Noszona – dla nadania sylwetce odpowiedniego kształtu – do stroju odświętnego pod suknię wkładano od trzech do pięciu „spodnic" oraz flanelkę i watówkę, czyli spódnicę pikowaną.

Zapaska, zopaska, fortuch – noszona do stroju codziennego i odświętnego, wtedy nazywana fortuchem. W ciągu dziesięcioleci zmieniała się jej długość, szerokość, tkaniny, z których była wykonywana, oraz sposób zdobienia. Do początku XX wieku zapaski szyte były z domowego płótna farbowanego na modro, często zdobione białą „koroną", czyli drukowanym białym ornamentem na brzegu, lub z modrego płótna fabrycznego i zdobione białym haftowanym ornamentem roślinnym. Do stroju odświętnego noszono fartuchy perkalowe białe, modre lub w kolorowe paski czy drobne kwiaty. Noszone wówczas fartuchy były szerokie, zebrane w drobne fałdy wszyte w oszewkę, o długości równej z długością kiecki. W końcu XIX wieku zamożniejsze kobiety szyły fartuchy z tybetu – cienkiej tkaniny wełnianej, najczęściej pastelowej w regularne rzuty drobnych kwiatuszków, zazwyczaj róż, oraz białe fartuchy „rąbkowe", uważane za „najwykwintniejsze", wykonane z batystów lub tiuli, ozdobione białym haftem. Równocześnie noszono fartuchy lniane lub uszyte z tkanin bawełnianych. Na co dzień dość powszechnie zakładano zapaski białe, w wąskie pionowe prążki niebieskie, szare lub różowe, niezdobione lub zdobione haftem zakomponowanym u dołu, a czasem też po bokach (z czasem w miejsce haftów pojawiły się naszycia z różnego rodzaju bort i wstążek). Zmienił się krój zapasek, stały się one węższe i mniej suto marszczone. W latach 20. i 30. XX wieku na zapaskach płóciennych rozpowszechnił się haft biały i barwny w kolorach takich jak róż, błękit, fiolet, żółć, czerwień, ręczny lub maszynowy, o motywach roślinnych. Brzegi fartucha ozdobionego haftem białym często wycinano w zęby, zdobiono dziurkami oraz białym wyszyciem, o rozbudowanym ornamencie roślinnym tworzącym narożne kompozycje roślinne oraz faliste girlandy kwietne wijące się wzdłuż brzegów, także drobne kwiaty np. goździki rozrzucone czasem na całej powierzchni. Na początku XX wieku pojawiły się w stroju odświętnym fartuchy uszyte z jedwabi naturalnych lub sztucznych o kwiecistych barwnych deseniach lub jednobarwne, te malowano lub haftowano w kolorowe kwiaty. Szyto je z jedwab-

nego adamaszku, tafty, żorżety, równe długości kiecki. Do stroju żałobnego zakładano fartuch czarny, do stroju ślubnego biały, a na co dzień płócienny niezdobiony (zob. fot. 6).

Fot. 6. Narożnik fartucha, Miedźna, koniec XIX wieku (źródło: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, fot. M. Pogoda)

Wieniec — zakładany na głowę w dniu ślubu przez pannę młodą oraz jej druhny, wkładany również przez panny w czasie wielkich świąt i uroczystości jako dopełnienie stroju. Wieniec panny młodej, wykonany ze sztucznych elementów, w kolorze zielonym, ozdobiony drobnymi białymi kwiatuszkami i zielonymi wstęgami wiązanymi w kokardę przymocowaną z tyłu głowy o długich opadających na plecy końcach, od początku XX wieku zastąpiony został wieńcem mirtowym. Natomiast wieńce panien i druhen wykonane były ze sztucznych kolorowych kwiatów i ozdobione wstęgami.

Wstążki – najczęściej jedwabne, różnej szerokości, ozdabiano nimi strój odświętny i obrzędowy, w końcu XIX wieku używano wstęg gładkich, jednokolorowych, od przełomu XIX i XX wieku – atłasowych lub jedwabnych tkanych w rzuty lub girlandy kwiatów. Gatunek, szerokość i długość wstęg była oznaką zamożności. Zakładano je do wieńca, wiązano do warkocza, do zapięcia korali, wtedy ich końce opadały na plecy, lub w pasie na lemcu fartucha – ta wstążka uzyskała nawet nazwę przeposki, w końcu XIX wieku wiązano ją w kokardę w tyle, później na przodzie lub na boku, jej długie końce opadały wzdłuż fartucha.

Biżuteria – to najczęściej różnego rodzaju paciorki, rzadziej korale zebrane w kilka nitek ozdobione dodatkowo złotym krzyżykiem, noszone przez zamożniejsze kobiety, podobnie jak złote zausznice.

Obuwie – w zależności od zamożności i okazji noszono proste buty z cholewami podobne do męskich, płaskie chodaki skórzane, płytkie trzewiki niesznurowane, niskie półbutki, trzewiki ze sznurowaną cholewką ze skóry lub z sukna, czasem ozdobione barwną stebnówką lub aplikacją, kupowano je w miastach.
Od początku XX wieku zaczęto nosić obuwie typu miejskiego. Do butów w końcu XIX wieku noszono wełniane pończochy robione na drutach, najczęściej czerwone lub w kolorowe poprzeczne paseczki, bądź flanelowe w kolorze ceglastym, na początku XX wieku rozpowszechniły się fabryczne pończochy bawełniane (zob. fot. 7).

Fot. 7. Kobiety w strojach odświętnych, Bieruń Stary, 1960 rok (źródło: Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, fot. S. Deptuszewski)

Strój męski

W drugiej połowie XIX wieku jego elementy wykonywane były przez wiejskich krawców z tkanin samodziałowych, które stopniowo zastępowano tkaninami produkcji fabrycznej, w miarę ich dostępności. Ubiór męski tworzyły wówczas biała koszula o kroju poncho podłużnego, spodnie o zwężających się lub prostych nogawkach, kamizelka sukienna zwana bruclekiem, kaftan, długa

płócienna kamzela, sukienny żupon lub płoszcz, kożuch, kapelusz filcowy i słomiany, czapka futrzana, buty z cholewami. W końcu XIX wieku elementy te zaczęły być stopniowo zastępowane przez gotową odzież, oferowaną przez handel miejski, noszoną przez mieszkańców miast. Proces ten rozpoczął się i następował najszybciej we wsiach, w których wpływy miast były największe. Uważa się, że ludowy strój męski noszony na obszarze ziemi pszczyńskiej zaginął w pierwszej dekadzie XX wieku, tak więc określić go można dzisiaj jedynie na podstawie zachowanych i dostępnych nielicznych źródeł, literatury, zabytków muzealnych czy materiałów archiwalnych. Pojedyncze źródła dokumentujące ten strój posiada w swych zbiorach Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, natomiast najpełniejszy jego opis opublikował Stanisław Bronicz w 1954 roku w ramach *Atlasu polskich strojów ludowych*. Ludowy męski strój pszczyński w wersji odświętnej noszony był przez zamożniejszych gospodarzy, najbardziej reprezentatywna jego wersja zachowała się najdłużej w centrum regionu, tj. na obszarze między wsiami Ćwiklice, Zawadka, Wola, Bijasowice, Bieruń Stary, Studzienice, choć ślady jego występowania zarejestrowano również poza tym obszarem. Obecnie strój ten próbuje rekonstruować kilka, spośród kilkunastu ludowych zespołów folklorystycznych, działających obecnie na terenie ziemi pszczyńskiej, m.in. Zespół Regionalny Pszczyna, Regionalny Zespół Pieśni i Tańca Rudołtowice, Zespół Folklorystyczny Bojszowianie, Zespół Regionalny w Ćwiklicach, Zespół Szarotki z Mościsk, Zespół Pieśni i Tańca Frydkowianie. Zespoły te odtwarzają strój z początku XX wieku. Najczęściej składa się on z granatowych, sukiennych spodni wpuszczonych do wysokich butów, granatowej kamizelki, przypominającej bruclik, białej koszuli z wywiniętym kołnierzem i czerwoną chusteczką zawiązaną pod szyją oraz z czarnego kapelusza i czasem granatowego, sukiennego płaszcza z pelerynką.

Elementy stroju męskiego

Kapelusz słomiany – wykonany z żytniej słomy, najczęściej własnoręcznie, miał szerokie rondo i płaskie denko, boki główki obszywano kolorową, sukienną wstążką, noszono go w okresie letnim na co dzień, głównie do pracy w polu.

Kapelusz filcowy – noszony do stroju odświętnego, czarny, o prostej główce i rondzie średniej szerokości. W XIX wieku główkę kapelusza obszywano wstęgą, której końce zwisały z tyłu za brzeg ronda. W drugiej połowie XIX wieku kapelusze nowożeńców i drużbów dekorowano „różdżkami", tj. bukiecikami wykonanymi ze sztucznych kwiatów, i kolorowymi wstęgami o długich końcach zwisających z lewego boku. Przystrojenie kapelusza pana młodego było w kolorze zielonym i białym, natomiast drużbów w kolorze czerwonym. Na początku XX wieku zwyczaj ten zaniknął w stroju obrzędowym, natomiast praktykowany był w stroju zakładanym z okazji uroczystości dorocznych, jak np. dożynki, święta ludowe itp.

Czapka sukienna – okrągła w kolorze błękitnym lub granatowym, noszona w XIX wieku, później zastąpiona czapką z główką i szerokim rondem, z filcu w kolorze czarnym lub szarym. Zimą zakładano „baraninę" wykonaną z dwóch warstw futer baranich zszytych włosem na zewnątrz, w kolorze czarnym lub brązowym po stronie zewnętrznej, a białym od wewnątrz, miała ona kształt wysokiego stożka. W części północnej i południowo-zachodniej ziemi pszczyńskiej noszona była do początku XX wieku „tchórzówka" – uszyta z futra tchórza i sukna.

Bruclek – kamizelka bez rękawów o różnym kroju – w zależności od czasu i miejsca jej wykonania. W drugiej połowie XIX wieku bruclek występował w stroju powszechnie: jasno granatowy lub czarny, uszyty najczęściej z sukna, krótki do pasa, bez kołnierzyka lub z niskim, stojącym kołnierzykiem, „zapinny" z przodu na jednorzędowo naszyte guziki metalowe. Znane są również formy bardziej dekoracyjne, rozbudowane, z kieszonkami po bokach, z kolorowymi „naszywakami" przy guziczkach i dziurkach, z wykładanym kołnierzem i trójkątnymi wyłogami, guziczkami naszytymi w trzy rzędy. W północnej części ziemi pszczyńskiej noszono bruclek uszyty z sukna w kolorze błękitnym później granatowym lub czarnym, dłuższy, o kroju podobnym do występującego w stroju rozbarskim, komplet z nim stanowił kaftan – kamzołka analogiczny w kroju i zdobieniu, lecz z długimi rękawami.

Kamzołka – kaftan z długimi rękawami, uszyty z czarnego sukna, nieco dłuższy niż bruclek, o wąskim odwijanym kołnierzu, ozdobiony gęsto naszytymi guzikami, noszony przez zamożnych gospodarzy w końcu XIX wieku w okolicach Miedźnej.

Jakla – prosty kaftan o wąskich, długich rękawach, z kołnierzem niskim, stojącym lub odkładanym, zapinany pod szyję na jeden lub dwa rzędy metalowych guzików. Szyty był z flaneli w drobną granatowo-czerwoną kratkę lub z sukna modrego bądź czarnego. Jaklę zakładano pod bruclek, krótsza od niego tworzyła z nim komplet. W północnej części regionu noszono ją do końca lat 30. XX wieku.

Kitlik – kaftan z długimi rękawami, o długości sięgającej do połowy uda, przecięty w pasie, szyty z tkanin bawełnianych, rzadziej wełnianych, zapinany na trzy guziki lub ułożone dwurzędowo. Kitlik noszony był do

początku XX wieku w okolicy Miedźnej jako odzież codzienna, uważany za ubiór pochodzenia miejskiego.

Kamizela – płaszcz noszony powszechnie w drugiej połowie XIX wieku nie tylko przez mężczyzn, lecz także przez kobiety i dzieci. Szyty był z białego, samodziałowego płótna zgrzebnego lub „pacześnego", w górnej części dopasowany, od bioder rozchodził się kloszowo dzięki klinowym wstawkom po bokach, sięgał do połowy łydek. Miał rękawy proste z mankietami ozdobionymi „wyłożkami" z czarnego lub czerwonego sukna, z boku kieszeń i niski stojący kołnierz zapinany na haftki.

Sukmana – płaszcz o kroju zbliżonym do kamzeli, uszyty z granatowego lub czarnego sukna; zwany też suknią lub kabotem, noszony do końca XIX wieku.

Żupon – żupan, płaszcz z granatowego lub czarnego sukna, z przełomu XIX i XX wieku. Noszony do stroju odświętnego przez zamożniejszych gospodarzy w okolicach Miedźnej, fałdowany w tyle przez poszerzenie kloszowe dolnej części pleców, długi do połowy łydek, w pasie przecięty. Kołnierz w żuponie był wykładany, przechodzący w wyłogi, rękawy z szerokim, wywiniętym mankietem, zapinany na guziki ułożone w paru rzędach otoczone naszytą ozdobą wykonaną z czarnego sznurka, podszyty flanelą.

Płoszcz – płaszcz, długi, prosty, szeroki, z pelerynką sięgającą do pasa, zapinany na pętelkę i kneblik przyszyty do sztywnego, wysokiego kołnierza, z rękawami lub tylko otworami na ręce. Płoszcz to najbardziej typowe okrycie męskie od drugiej połowy XIX wieku do początku wieku XX. Wykonywano go z sukna granatowego, od końca XIX wieku z sukna czarnego, zazwyczaj podszyty flanelą, najczęściej w drobną kratkę, rzadziej szyto go z sukna białego, szarego lub ciemnozielonego.

Kożuch – noszony powszechnie zimą, długi i szeroki o kroju kloszowatym, z zachodzącymi połami, szyty ze skór wyprawianych na biało. Czarne futro zdobione było wysokim stojącym kołnierzem. Mankiety i brzeg zapięcia znajdowały się z przodu. Kożuch zapinany był na guziki z pętelkami, czasem zdobiony na szwach żółtymi aplikacjami i kolorowymi „wyszyciami" oraz wokół zapięcia szamerunkiem z rzemyków w kolorze białym lub żółtym, od końca XIX wieku pokrywany czarnym suknem.

Koszula – zawsze biała, płócienna w drugiej połowie XIX wieku. Szyta z domowego płótna lnianego, miała krój poncho podłużnego, rękawy proste bez mankietów, krótkie rozcięcie z przodu, wokół szyi zebrana w drobne fałdy wszyte w lemiec, wiązana przy szyi tasiemką lub wstążką przewleczoną przez dziurki w lemcu. Pod koniec XIX wieku pojawiła się koszula z długim rozcięciem zapinanym na guziki, z rękawami ujętymi w mankiety, wywiniętym kołnierzem. Koszulę noszono do stroju odświętnego, szyto ją z płócien cienkich, fabrycznych, czasem ozdabiano na mankietach, kołnierzu czy wzdłuż rozcięcia białym lub, rzadziej, kolorowym haftem wypukłym lub dziurkowanym o motywach roślinnych lub geometrycznych. Zakładano do niej chustkę jedwabną lub bawełnianą wiązaną pod szyją; jednokolorową, np. czerwoną zakładali kawalerowie, niebieską starsi mężczyźni, a pan młody do stroju weselnego – zieloną; noszono też chustki w paski lub kratę. Do stroju codziennego ubierano koszulę z grubszych płócien, o kroju poncho podłużnego, bez ozdób, zazwyczaj długą do kolan i wykładaną na spodnie, zwłaszcza w czasie prac polowych.

Spodnie – do końca wieku XIX noszono płócienne „portki" o nogawkach zwężających się ku dołowi, do uszycia ubioru codziennego wykorzystywano zgrzebne, „niefarbowane płótna" domowe, natomiast do stroju świątecznego – białe płótna „pacześne" lub cienkie. W końcu XIX wieku zaczęto nosić „galoty", czyli spodnie z szerokimi nogawkami, szyte z płótna domowego, bielonego lub z fabrycznych materiałów bawełnianych bądź sukna w kolorze granatowym lub czarnym.

Buty – powszechnie noszono buty skórkowe, czarne z cholewami o różnej wysokości, do stroju odświętnego wykonane z lepszej skóry o wysokich cholewach, pofałdowanych wokół kostki, a z gorszej jakości skóry o krótkich, prostych cholewach zakładano do pracy w polu. Na początku XX wieku weszły w użycie buty sznurowane typu miejskiego, przy obejściu noszono obuwie o spodach drewnianych obite w przedniej części skórą – tzw. pantofle.

[1] Zob. S. Bronicz: *Strój pszczyński*. Wrocław 1955; A. i T. Dobrowolscy: *Strój, haft i koronka w województwie śląskiem*. Kraków 1936; B. Bazielich: *Śląskie stroje ludowe*. Katowice 1988; K. Pieronkiewicz: *Tradycja i współczesność stroju ludowego na Śląsku. Strój pszczyński*. „Śląskie Prace Etnograficzne". T. 1. Katowice 1990.

[2] A. i T. Dobrowolscy: *Strój, haft i koronka w województwie śląskiem…*, s. 62–63.

Irena Białas

Folk clothing of Pszczyna as the feature of regional identity of its inhabitants

Summary

The author of the text, being an ethnographer, has analyzed in detail the folk clothing of Pszczyna. She describes its characteristic elements with great accuracy and thoroughly, taking into account what type of material they were made of, how they were cut out and sewn, what occasions or celebrations they were worn on. The text complements the existing knowledge on Pszczyna women's and men's attire: both daily and special (ceremonial) clothing. The author also points out to the elements of the dress that have stood the test of time and are worn until today.

Keywords: Pszczyna clothing, women's clothing, man's clothing, tradition

Irena Białas

Lidový kroj pszczyńského kraje - znak regionální identity jeho obyvatel

Shrnutí

Autorka textu provedla jako etnografka s velkou pečlivostí analýzu lidového kroje pszczyńského kraje. Jeho charakteristické prvky popsala velice detailně a přesně, uvedla také, z jakých materiálů byly vyrobeny, jak byly střiženy a šity, při jakých příležitostech nebo slavnostních událostech byly nošeny. Text doplňuje dosavadními znalostmi o pszczyńském ženském a mužském kroji jako denního a svátečního (slavnostního) úboru. Autorka rovněž uvádí ty prvky kroje, které přestály zkoušku času a jsou nošeny dodnes.

Klíčová slova: pszczyński lidový kroj, ženský kroj, mužský kroj, tradice

Dodatek: Spis wybranych osiągnięć artystycznych i naukowych pracowników Wydziału Artystycznego w roku 2014

Instytut Muzyki

dr Bogusław Jan Bemben

– 26 października 2014 – udział w Międzynarodowym Festiwalu Perkusyjnym „Drum Fest", Filharmonia Opolska im. Józefa Elsnera. Filharmonicy Opolscy: Bogusław Jan Bemben – dyrygent, Keiko Abe (Japonia) – marimba, Mark Ford (USA) – marimba, Frederic Macarez (Francja) – kotły.

dr Ewa Bogdanowicz

– Publikacja zwarta: *Rytmika Emila Jaques-Dalcroze'a – edukacja i terapia dzieci z symptomami nadpobudliwości psychoruchowej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, ss. 178.

mgr Joanna Boślak-Górniok

– 17 maja 2014 – koncert kameralny, Lufthansa Festival of Baroque Music, Londyn, St. John's Smith Square. Koncert transmitowany przez BBC 3.
– 21 czerwca 2014 – koncert kameralny, Midsommer Barok Festival, Copenhagen, Frederiksberg Church, Pile Alle 3.
– 3 lipca 2014 – koncert kameralny, Frederiksvćrk Musikfestival, Frederiksværk, Gjethuset.
– 5 lipca 2014 – koncert kameralny, Festiwal 16. Eisenacher Telemann-Tage, Wartburg, Auf der Wartburg 1, Eisenach.
– 5 września 2014 – koncert kameralny, otwarcie festiwalu Trigonale 2014 Festival der Alten Music, Rathaus St. Veit.

prof. Wiesław Cienciała

– Płyta CD: *Perkusja, taśma, dźwięki elektroniczne – inspiracje, związki, wzajemne wpływy*: track 2: W. Cienciała – *Variants n. 3* na taśmę, fortepian i perkusję. Wyk.: Piotr Pniak, Adam Manijak. Wydawca: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi.
– Płyta CD: *XXII Jesienny Festiwal Muzyczny Alkagran 2014*: track 4: W. Cienciała – *Cadenza* na akordeon. Wyk.: Łukasz Brzezina.

ad. kwal. II st. Bogumiła Dunikowska

– 24 maja 2014 – XIX Międzynarodowy Festiwal Panorama Sztuki Chrześcijańskiej Musica Sacra, Skoczów, kościół Ewangelicko-Augsburski św. Trójcy.
– 16 października 2014 – Mezinarodni Varhanni Festiwal „Vox Organi", Havirov, Czechy.

mgr Grażyna Durlow

– Artykuł: *Droga ku „byciu w sztuce" – rytmika w oligofrenopedagogice*. W: *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*. Red. E. Aleksandrowicz, E. Wojtyga. Łódź: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, 2014.
– Dyrektor artystyczny XIX edycji Festiwalu Panorama Sztuki Chrześcijańskiej Musica Sacra w Skoczowie.

dr hab. Krzysztof Gawlas

– 23 kwietnia 2014 – Festiwal Klangwerk Neue Musik II, Chemnitz, Niemcy: Krzysztof Gawlas – *Waves* na skrzypce, klarnet i warstwę elektroakustyczną, Anna Zielińska – skrzypce, Szymon Józwiak – klarnet.
– 1 lipca 2014 – XXV Festival Forfest, Czech Republic 2014, Kromeriz, Republika Czeska, Muzeum Kromerizska: Krzysztof Gawlas – *Waves* na skrzypce, klarnet i warstwę elektroakustyczną, Anna Zielińska – skrzypce, Szymon Józwiak – klarnet.
– 3 grudnia 2014 – Festiwal Brand New Music, Katowice, Sala Kameralna Filharmonii Śląskiej: Krzysztof Gawlas – *Wspomnienia o Tristanie i Izoldzie* na aktora i warstwę elektroakustyczną, projekcja warstwy elektroakustycznej, Bogusław Słupczyński – aktor.
– 5 grudnia 2014 – Festiwal Brand New Music, Katowice, Sala Koncertowa Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego: Krzysztof Gawlas – *Hō-ō* na orkiestrę i warstwę elektroakustyczną, Orkiestra Muzyki Nowej, Szymon Bywalec – dyrygent.

dr hab. Joanna Glenc

– 16 listopada 2014 – I miejsce – Złoty Medal w kategorii chórów mieszanych na XVII Łódzkim Festiwalu Chóralnym Cantio Lodiensis 2014, Łódź. Instytucje przyznające nagrodę: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Polski Związek Chórów i Orkiestr oddział w Łodzi, Dom Kultury w Łodzi.
– Nagroda Specjalna za najlepsze wykonanie utworu łódzkiego kompozytora Sławomira Kaczorowskiego *Laudate Dominum* w kategorii chórów mieszanych na XVII Łódzkim Festiwalu Chóralnym Cantio Lodiensis 2014, Łódź. Instytucja przyznająca nagrodę: Związek Kompozytorów Polskich oddział w Łodzi.

mgr Wojciech Golec

– 16 maja 2014 – koncert kameralny: Walach, Golec, Żupański. Warszawa, Studio Koncertowe im. W. Lutosławskiego.
– 17 maja 2014 – „Anashim" – koncert pieśni żydowskich: W. Golec – akordeon, M. Żupański – klarnet basowy, K. Maciejowski – skrzypce, M. Gzowska-Sawicka – śpiew, E. Kubat – kontrabas. Warszawa, Studio Koncertowe im. W. Lutosławskiego.
– 7 października 2014 – Międzynarodowy Festiwal Muzyki Wokalnej Viva il Canto – koncert pieśni neapolitańskich: Besquidians, Kałudi Kałudow,

Mateusz Zajdel, Chór Ad Libitum. Cieszyn, restauracja historyczna „Pod Brunatnym Jeleniem".
– Nagranie ścieżki dźwiękowej do filmu *Serce, serduszko*. Polski Instytut Sztuki Filmowej, reżyseria – J.J. Kolski, muzyka – D. Górniok.
– Nagranie ścieżki dźwiękowej do filmu *Against Night*. Amerykański Instytut Filmowy w Nowym Jorku, reżyseria – S. Kubicki, muzyka – Ł. Lechowski.

mgr Piotr Górka
– Kilkadziesiąt koncertów na terenie całego kraju z zespołami Elżbiety Adamiak, Michała Gasza, Siergiej Wowkotrub Gypsy Swing Quartet, Siostry Matkowskie i muzycy Piwnicy pod Baranami, Monodram Muzyczny Karin Stanek – Teatr Korez, Agnieszka Wajs Quintet, SZPiT Katowice.
– 20 maja 2014 – Kapela SZPiT Katowice – rejestracja materiału dźwiękowego do wydania płyty.
– 15 lipca 2014 – Wołosatki – rejestracja materiału dźwiękowego do wydania płyty z okazji 40-lecia zespołu.
– 23 listopada 2014 – Warszawa, Polskie Radio Program Trzeci, Studio im. Agnieszki Osieckiej: Anna Treter Piosenkarnia – koncert laureatów, rejestracja materiału dźwiękowego do wydania płyty.
– 7 grudnia 2014 – Warszawa, Polskie Radio Program Trzeci, Studio im. Agnieszki Osieckiej: Tomasz Wachnowski – *Z trzydziestką na karku*, gościnnie: Elżbieta Adamiak, Grażyna Auguścik, Marcin Daniec – koncert w Trójce live, rejestracja materiału dźwiękowego do wydania płyty.

mgr Dariusz Górniok
– 21 listopada 2014 – recital w ramach Cieszyńskiego Festiwalu Jazzowego – aranżacja wykonanych podczas koncertu utworów zespołu The Beatles.
– Autorstwo muzyki do filmu pełnometrażowego *Serce, serduszko* w reżyserii Jana Jakuba Kolskiego, premiera: 11 listopada 2014, 30th Warsaw Film Festival, Warszawa.
– Autorstwo utworu religijnego *Ave Maria*, prawykonanie: 21 kwietnia 2014, Międzyzdroje.

ad. kwal. II st. Magdalena Jasińska-Żaba
– 25 września 2014 – Koncert Muzyki Polskiej, Czeski Cieszyn.
– 27 listopada 2014 – Koncert Muzyki Polskiej – duet fortepianowy Magdalena Jasińska-Żaba, Anna Miech, Jasło, PSM.

mgr Bartosz Jaśkowski
– 11 kwietnia 2014 – udział w koncercie zespołu Big Silesian Band. Soliści – Magdalena Krzywda, Bartosz Jaśkowski, Zbigniew Wodecki, dyrygent – Joachim Krzyk. Bytomskie Centrum Kultury, Bytom.
– Autorski koncert *W pogoni za aniołami* zorganizowany w ramach programu: Aleje – Tu się dzieje, Cafe & Restaurant Dobry Rok, Częstochowa.

mgr Zbigniew Kaleta
– 24 lutego 2014 – Studio 1 Czeskiego Radia Ostrawa – koncert z zespołem wokalistki Elis.
– 1 kwietnia 2014 – Praga, Vlastík Šmída Big Band – koncert z Martinem Chodurem.
– 9 czerwca 2014 – Zamek Vitkovicki, Ostrawa – koncert w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Janáčkův máj".
– 13 listopada 2014 – 1. Czeski Kongres Klarnetowy Ostrawa 2014 – koncert jazzowy: Zbigniew Kaleta i Vlastík Šmída Trio.
– 13 grudnia 2014 – 4. Europejski Kongres Klarnetowy Katowice 2014 – koncert jazzowy: Zbigniew Kaleta i Big Band AM im. K. Szymanowskiego w Katowicach.

dr hab. Małgorzata Kaniowska
– Autorstwo haseł słownikowych: *Eugeniusz Fierla*, *Stanisław Macura* w: *Leksykon Polaków w Republice Czeskiej i Republice Słowackiej*. T. 3. Red. Z. Jasiński, B. Cimała. Opole: Uniwersytet Opolski, 2014.
– 21 lutego 2014 – Chorzowskie Centrum Kultury w Chorzowie: kierownik muzyczny i dyrygent spektaklu operetkowego Fr. Lehar – *W Krainie Uśmiechu.*
– 14 listopada 2014 – Miejskie Centrum Kultury im. H. Bisty w Rudzie Śląskiej – dyrygent koncertu symfonicznego „Autumn Leaves".

dr Agnieszka Kopińska
– 11 czerwca 2014 – koncert muzyki sakralnej, kaplica ss. Boromeuszek w Cieszynie.
– 5 grudnia 2014 – prawykonanie utworu Krzysztofa Gawlasa *Hō-ō* (kameralista w zespole kameralnym Orkiestra Muzyki Nowej) podczas koncertu finałowego Festiwalu Brand New Music, Akademia Muzyczna w Katowicach.

prof. Michał Korzistka
– 21 czerwca 2014 – The Chicago Chopin Society, Piano Forte Salon, Chicago, USA – recital fortepianowy.
– 27 czerwca 2014 – The Polish Museum of America and PMA Library, Chicago, USA – recital fortepianowy.
– 29 czerwca 2014 – Polish American Club of Greater Sacramento, USA – recital fortepianowy.

– 8 listopada 2014 – The Chicago Chopin Society, Piano Forte Salon w Chicago, USA – recital fortepianowy.

prof. zw. Aleksander Lasoń
– Publikacja utworu *Dla Ciebie Oni Śpiewają i Tańczą* VIII Kwartet smyczkowy, wydawca: „Euterpe", Kraków.
– Publikacja utworu *Suibusium Felix* na 2 skrzypiec i orkiestrę smyczkową, wydawca: „Euterpe", Kraków.
– 17 listopada 2014 – wykonanie IV Kwartetu Smyczkowego „Tarnogórskiego" podczas wydarzenia artystycznego „Muzyka Andrzeja Panufnika i Aleksandra Lasonia w Nowym Jorku", (Le) Poisson Rouge (New York).
– 17 listopada 2014 – wykonanie *Deciso e affettuoso* na wiolonczelę solo podczas wydarzenia artystycznego „Muzyka Andrzeja Panufnika i Aleksandra Lasonia w Nowym Jorku", (Le) Poisson Rouge (New York).

dr hab. Anna Miech
– 25 września 2014 – Koncert Muzyki Polskiej, Czeski Cieszyn.
– 15 listopada 2014 – Koncert Muzyki Kameralnej – trio fortepianowe: Marcin Hałat – skrzypce, Marcin Mączyński – wiolonczela, Anna Miech – fortepian. Rzeszów, Uniwersytet Rzeszowski.

dr hab. Bogumiła Mika
– Autorstwo rozdziału: *Beauty and singularity or national message? Elements of Podhale and Kurpie folk music in 20th century Polish compositions*. In: *The National Element in Music*. Ed. N. Maliaras. Ateny: University of Athens, Faculty of Music Studies, 2014.
– Autorstwo rozdziału: *Twórczość Wojciecha Kilara wobec osoby i nauczania Jana Pawła II*. W: *Muzyka wobec poezji i nauczania Karola Wojtyły i Jana Pawła II*. T. 3: *Inspiracje, interpretacje, prezentacje*. Red. T. Malecka, K. Kiwała. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2014.
– Autorstwo rozdziału: *Stravinsky's 'Music on Music': A Survey of the Main Theories and Interpretations*. In: *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*. Red. M. Locanto. Turnhout: Brepols, 2014.

dr hab. Hubert Miśka
– Opracowanie i redakcja drugiego wydania publikacji: *Jan Sztwiertnia Pieśni na głos z fortepianem*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
– 21 marca 2014 – XXII Olsztyńskie Spotkania Teatralne, Olsztyn Teatr im. Stefana Jaracza: G. Verdi *Don Carlos* (Hubert Miśka jako hrabia Lerma). Kierownictwo muzyczne – Tadeusz Serafin, reżyseria i scenografia – Waldemar Zawodziński, soliści – Katarzyna Haras, Anna Wiśniewska, Ewelina Szybilska, Cezary Biesiadecki, Aleksander Teliga, Adam Woźniak, Ewa Majcherczyk, Maciej Komandera, Bogdan Kurowski.

dr hab. Urszula Mizia
– 4 czerwca 2014 – „Hudba XX stoletni – Jan Sztwiertnia", Základní umělecké školy Pavla Kalety v Českém Těšíně – koncert kameralny: A. Adamczyk – fortepian, U. Mizia – wiolonczela, M. Hałat – skrzypce.
– 16 października 2014 – „Mezínárodní varhanní festiwal Vox Organi", Kulturní dům Radost Havířov.
– Recital: B. Dunikowska – organy, U. Mizia – wiolonczela.
– Wydanie płyty CD: *Jan Sztwiertnia utwory fortepianowe i kameralne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Zarejestrowano następujące utwory: Jan Sztwiertnia *Cantabile* – transkrypcja na wiolonczelę i fortepian (pierwsze nagranie), Jan Sztwiertnia *Legenda* na trio fortepianowe, Jan Sztwiertnia *Valse capriccio* na trio fortepianowe (pierwsze nagranie). Współwykonawcy: A. Adamczyk – fortepian, M. Hałat – skrzypce.

dr Zenon Mojżysz
– Publikacja: *Muzyka ewangelików cieszyńskich w pierwszej połowie XVIII wieku – pomiędzy pietyzmem a lojalizmem*. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 2014.
– Publikacja: *Wolfgang Caspar Printz i edukacja wokalna w ewangelickiej Szkole Jezusowej w Cieszynie w pierwszej połowie XVIII wieku*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2014.
– Publikacja: *„Rozwesel się, uderz w jasne struny..." – nowoodkryta XVIII-wieczna spuścizna muzyczna cieszyńskich ewangelików*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2014.

mgr Grzegorz Niemczuk
– 1 marca 2014 – recital solowy, Lorenskog Hus, Norwegia.
– 11 listopada 2014 – recital solowy, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Audytorium Tasso Correa, Brazylia.
– 14 listopada 2014 – recital solowy, Amecampos, Campos do Jordao, Brazylia.
– 16 listopada 2014 – recital solowy, Capela Santa Maria ICAC, Kurytyba, Brazylia.
– 18 listopada 2014 – recital solowy, Teatro Sergio Cardoso, Sao Paulo, Brazylia.
– 20 listopada 2014 – recital solowy, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianopolis, Brazylia.

dr Joanna Nowicka
– 13 i 17 czerwca 2014 – kierownictwo artystyczne nad spektaklem muzyczno-baletowym *Królowa Śniegu*. Autorski spektakl przygotowany wspólnie z choreografami. Choreografia ułożona do wybranych fragmentów muzyki symfonicznej, wykonana przez dzieci w wieku od 4 do 15 lat. Fabuła oparta na wspólnym autorskim scenariuszu. Kraków, Centrum Sztuki „Solvay" oraz Teatr Ludowy.

dr Sabina Olbrich-Szafraniec
– 13 lipca 2014 – spektakl muzyczny, G. Verdi *Nabucco*, soliści, chór, Orkiestra Opery Śląskiej w Bytomiu. Spektakl odbył się w ramach obchodów 100. rocznicy wybuchu I wojny światowej, Rzeszów, rynek.
– 24 sierpnia 2014 – XXIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Wokalnej *Viva il Canto*: J. Strauss: *Zemsta nietoperza*, Orkiestra Camerata Impuls pod dyr. Małgorzaty Kaniowskiej; Hubert Miśka, Małgorzata Mendel – prowadzenie. Kończyce, dziedziniec zamku.

mgr Jacek Płosa
– 14 października 2014 – udział w koncercie z okazji Dnia Edukacji Narodowej, Sala Koncertowa przy Zespole Szkół Muzycznych w Sosnowcu.

mgr Karol Pyka
– 29 maja 2014 – koncert symfoniczny *Dźwięki natury a natura dźwięków*, Aula Akademicka Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Program: kompozycja własna (prawykonanie) pt. *Pieśń o stworzeniu* oraz koncert Orkiestry Reprezentacyjnej AGH (w programie utwory muzyki popularnej oraz filmowej w opracowaniu m.in. J. Tatgenhorsta, B. van Cruchtena i B. Szułakiewicza na orkiestrę dętą). Dyrygent – Karol Pyka.

dr hab. Tomasz Spaliński
– Sierpień 2014 – wydanie płyty CD: *Eu Te Amo* duetu T&R Guitar Duo (z udziałem Rafała Jarczewskiego z Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach). Wydawnictwo: Instytut Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Płyta zawiera muzykę brazylijską, argentyńską, filmową oraz kompozycje T. Spalińskiego.
– 10 października 2014 – koncert w ramach XXIII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Wokalnej „Viva il canto", Cieszyn, Muzeum Śląska Cieszyńskiego. Współwykonawcy: Katarzyna Haras – mezzosopran, Rafał Jarczewski – gitara. Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach.
– 6 listopada 2014 – koncert solowy w ramach wydarzenia artystycznego „Książka Historyczna Roku" – impreza zorganizowana przez Polskie Radio oraz Telewizję Polską TVP Historia, Warszawa, gmach Telewizji Polskiej.

dr hab. Waldemar Sutryk
– 16 listopada 2014 – P. Peña *Requiem dla Ziemi*, Zespół Instrumentalny (Hiszpania), Chór Uniwersytetu Medycznego w Łodzi, dyrygent – M.J. Barański, Chór Dziecięcy TWŁ, dyrygent – W. Sutryk. Łódź, kościół pw. Matki Boskiej Zwycięskiej.

mgr Anna Szawińska
– Koncert kolęd – poświęcenie nowej siedziby Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr. Wykonawcy: Chór Kameralny i Mieszany Towarzystwa Śpiewaczego „Modus Vivendi" z Katowic, Anna Szawińska – dyrygent. Biblioteka Śląska, Katowice.

dr hab. Anna Szostak-Myrczek
– 16 kwietnia 2014 – koncert w ramach XVIII Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, Camerata Silesia Zespół Śpiewaków Miasta Katowice, dyrygent – Anna Szostak-Myrczek.
– 5 października 2014 – koncert w ramach festiwalu otwarcia nowej siedziby NOSPR w Katowicach, Camerata Silesia Zespół Śpiewaków Miasta Katowice, dyrygent – Anna Szostak-Myrczek.
– 8 października 2014 – koncert Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej ISCM, Światowe Dni Muzyki, Wrocław. Camerata Silesia Zespół Śpiewaków Miasta Katowice, dyrygent – Anna Szostak-Myrczek.

dr Magdalena Szyndler
– Autorstwo hasła encyklopedycznego: *Folklor muzyczny Śląska Cieszyńskiego* w: *Leksykon Polaków w Republice Czeskiej i Republice Słowackiej*. T. 3. Red. Z. Jasiński, B. Cimała. Opole: Uniwersytet Opolski, 2014.

dr hab. Aldona Ślusarz
– 30 czerwca 2014 – Siguldas mākslu skolas „Baltais flīģelis" – Siguldā (Łotwa) – recital fletowy.
– 5 września 2014 – Conservatoire de Musique – Mantes – la – Jolie (Francja) – recital fletowy.

prof. zw. dr hab. Krystyna Turek
– 22 października 2014 – referat: *Droga życiowa Adolfa Dygacza. Ważniejsze wątki w biografii uczonego.* Konferencja Międzynarodowa nt. „100. rocznica urodzin Adolfa Dygacza", Cieszyn.

dr hab. Jadwiga Uchyła-Zroski

– Redakcja wydawnictwa wielotomowego: *Wartości w muzyce*. T. 6: *Muzyka współczesna – teatr – media*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
– Redakcja wydawnictwa ciągłego: „Studia Artystyczne". *Sztuka w przestrzeniach współczesności.* Nr 1–2. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
– Artykuł: *Kultura ludowa źródłem ponadczasowych wartości*. „Nauczyciel i Szkoła" 2014, nr 1 (55).
– Artykuł: *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*. „Wychowanie Muzyczne" 2014, nr 4.
– Artykuł: *Muzyka mową dźwięków i ciszy*. W: „Młodzież i Rynek". Nr 10 (117). Red. M. Baczewskij. Lwów: Uniwersytet Iwana Franka, 2014.
– Rozdział: *Aksjologiczne cechy portretu nauczyciela w wybranych teoriach*. W: *O relacji mistrz – uczeń*. Red. G. Darłak. Katowice: Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2014.
– Rozdział: *Theory of music learnig by Edwin Elias Gordon*. W: „Лрофесійна истецька освіта і художня культура: виклики XXI століття". Red. Л.Л. Хоружа. Kijów: Uniwersytet Grinczenka, 2014.
– Rozdział: *Rola Ognisk Pracy Pozaszkolnej w rozwijaniu wspólnotowości*. W: *Sociální pedagogika ve službě člověku a solečnosti*. Red. S. Neslusanova, I. Emmerova, E. Jarosz. Brno–Bańska Bystrzyca: Institut Mezioborových Studií, 2014.

dr Adam Wagner

– 30 maja 2014 – „Z mistrzami batuty i smyczka" – wykonanie koncertu podwójnego d-moll J.S. Bacha z K.A. Kulką z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Śląskiej pod dyrekcją Tadeusza Wojciechowskiego, Katowice, Filharmonia Śląska.
– 24 lipca 2014 – Festiwal „Muzyka w Katedrze" – solista w *Concertti Grossi* A. Vivaldiego z towarzyszeniem Orkiestry Europejskich Warsztatów Muzycznych pod kierownictwem Jana Stanienda – dyrygent, Kołobrzeg.
– 9 i 10 sierpnia 2014 – koncerty Orkiestry Letniej Akademii Muzycznej im. Jadwigi Kaliszewskiej (dyrygent i solista w dwóch koncertach A. Vivaldi, W.A. Mozart), Żagań.
– 31 sierpnia 2014 – Festiwal „Warszawa Singera" – koncert kameralny, Warszawa.
– Październik 2014 – Festiwal Kompozytorów Polskich – koncert kameralny z muzyką A. Panufnika (z udziałem dr hab. Urszuli Mizi, dr. Marcina Hałata), Bielsko-Biała.

dr Aleksandra Zeman

– 6 czerwca 2014 – recital, Chór Instytutu Teologicznego im. Świętego Jana Kantego „Gloriam Dei" z Bielska-Białej pod dyr. Aleksandry Zeman.
– XV Beskidzki Festiwal Nauki i Sztuki, „Świętymi bądźmy…". Rozważania w świetle nauczania Jana Pawła II. Aula Instytutu Teologicznego w Bielsku-Białej.
– 15–24 października 2014 – recital Chóru Żeńskiego „Melodia" w ramach XXV Międzynarodowej Dekady Muzyki Organowej, Chóralnej i Kameralnej, Cieszyn–Český Těšín, COK „Dom Narodowy".

mgr Maria Zuber

– 23 marca 2014 – Koncert Pieśni Wielkopostnych, Katowice-Panewniki, bazylika św. Ludwika Króla i Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Zespół Kameralistów Miasta Lędziny „Pro Arte et Musica", dyrygent – Maria Zuber.
– 31 maja 2014 – koncert w ramach XIII Międzynarodowego Festiwalu im. Feliksa Nowowiejskiego w Barczewie, Barczewo, kościół pw. św. Andrzeja. Zespół Kameralistów Miasta Lędziny „Pro Arte et Musica", dyrygent – Maria Zuber.

mgr Marcin Żupański

– 15 maja 2014 – koncert Wałach, Golec, Żupański Trio, w ramach przesłuchań konkursowych finalistów festiwalu Polskiego Radia „Nowa Tradycja". Studio Koncertowe im. W. Lutosławskiego, Warszawa.
– 23 sierpnia 2014 – koncert z zespołem Jose Torres Band w ramach „Żagańskich Zmagań Perkusyjnych", Żagań.
– 7 października 2014 – koncert zespołu Besquidians w ramach „Festiwalu Muzyki Wokalnej Viva il Canto" (z udziałem Kuludi Kałudowa oraz chóru „Harmonia"), „Pod Brunatnym Jeleniem", Cieszyn.
– 7 grudnia 2014 – koncert premierowy Creo „The Best Of Brodway" z orkiestrą Creo Art pod dyrekcją Mateusza Walacha promujący rewię przebojów muzyki filmowej, Teatr Słowackiego, Kraków.

Dodatek: Spis wybranych osiągnięć artystycznych i naukowych pracowników Wydziału Artystycznego w roku 2014

Instytut Sztuki

dr hab. Krzysztof Marek Bąk

– Styczeń 2014 – wystawa indywidualna (wspólna z prof. Martinem R. Baeyensem): „Baeyens/Bąk/Exlibrises", Muzeum Drukarstwa, Cieszyn.
– Marzec 2014 – wystawa indywidualna: „Krzysztof Marek Bąk – Exlibris Ausstellung", Sparkasse Krefeld, Geldern (Niemcy).
– Styczeń–luty 2014 – wystawa indywidualna: „66 x 66 – Krzysztof Marek Bąk – Ekslibrisy", Galeria Ekslibrisu, Kraków.
– Kwiecień–maj 2014 – wystawa indywidualna: „Bukiny i kommemorały – Krzysztof Marek Bąk ekslibrisy i grafiki okolicznościowe", Muzeum Regionalne w Siedlcach, Siedlce.
– Udział w wystawie: 35 FISAE International Ex-libris Competition, Tarragona (Hiszpania).
– 7–16 listopada 2014 – udział w wystawie: 2014 Guangzhou International Exlibris and Mini-prints Biennial, Guangzhou (Chiny).
– III nagroda (Istanbul Exlibris Society Prize), 1st International Exlibris Competition, Varna (Bułgaria).
– Wyróżnienie, 35 FISAE International Ex-libris Competition, Tarragona (Hiszpania).

dr Ireneusz Botor

– Wystawa indywidualna: „Studium dwóch kobiet", Miejskie Centrum Kultury na Zamku, Połczyn-Zdrój.
– Grudzień 2014 – wystawa indywidualna: „6 X Botor", Miejska Galeria Sztuki, Galeria Obok, Tychy.
– Grupa Przekaz – sztuka włókna na Śląsku, Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź.

dr hab. Adam Czech

– I nagroda w międzynarodowym konkursie małej formy graficznej w kategorii: litografia, Fifth International Miniature Print Biennale Exhibition, The Ottawa School of Art, Ottawa (Kanada).
– 28 marca–18 maja 2014 – udział w wystawie: Miniprint Finland '14, Hovinkaa Art Museum, Lahti (Finlandia).
– 4–18 maja 2014 – udział w wystawie: First Prize Italian Graphic Arts, Museum of Italian Graphic Arts, Vigonza (Włochy).
– 11 czerwca–4 sierpnia 2014 – udział w wystawie: Prints for Peace – 7 International Printmaking Juried Exhibit, Leopoldo Carpinteyro Gallery of Intituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, Monterrey (Meksyk).
– 7–30 października 2014 – udział w wystawie: BIPB Bucharest International Print Biennale, Bukareszt (Rumunia).
– 7–16 listopada 2014 – udział w wystawie: 2014 Guangzhou International Exlibris and Mini-prints Biennial, Guangzhou (Chiny).
– I nagroda w międzynarodowym konkursie małej formy graficznej w kategorii: litografia, Fifth International Miniature Print Biennale Exhibition, The Ottawa School of Art, Ottawa (Kanada).
– Wyróżnienie w międzynarodowym konkursie grafiki: Footprint – International Competition '14, Center for Contemporary printmaking, Norwalk (USA).
– Wyróżnienie ZPAP na XIII Salonie Wielkopolskim, Miejskie Centrum Kultury, Czarnków.

dr hab. Krzysztof Dadak

– 22 lipca–14 września 2014 – udział w wystawie: „Frýdlantský umělecký smalt" – międzynarodowa wystawa emalii artystycznej, Galeria Dům Gustava Mahlera, Jihlava (Czechy).
– Udział w wystawie: 2. Biennale w Wenecji Cieszyńskiej (2. Biennale v Těšínských Benátkách), Cieszyn, Český Těšín.
– 24–29 września 2014 – udział w sympozjum smaltu i realizacja cyklu prac – projekt czesko-polski: „Umění ohně". Współpraca: Výtvarná dílna uměleckého smaltu o.s. Frýdlant nad Ostravicí i Instytut Sztuki WA Cieszyn (projekt realizowany z Funduszy Europejskich).
– Kurator, organizator oraz autor projektu plakatu na wystawę „Manual Fokus", Muzeum Parafialne im. Świętego Jana Sarkandra w Skoczowie.

prof. zw. Eugeniusz Delekta

– 7 lutego–19 marca 2014 – wystawa indywidualna, Galeria Redakcji „Dziennika Zachodniego", Sosnowiec.
– 21 lutego–30 marca 2014 – wystawa indywidualna, Galeria „Rotunda", Bytom.
– 11 czerwca–4 sierpnia 2014 – udział w wystawie: Prints for Peace – 7 International Printmaking Juried Exhibit, Leopoldo Carpinteyro Gallery of Intituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, Monterrey (Meksyk).
– 29 września–26 października 2014 – udział w wystawie: Bimpe VIII – Biennial International Miniature Print Exhibition, Dundarave Print Workshop, Vancouver (Kanada).
– Udział w wystawie: IV International Biennial Ex Libris Palladio Exhibition, Vicenza (Włochy).
– 11 września–9 listopada 2014 – udział w wystawie: Exlibris und Grafiken aus Polen, Galerie Artforum, Burgstadt (Niemcy).
– Nagroda Specjalna Jury, International Show in Graphic Arts, Rokycany (Czechy).

– Wyróżnienie, Guangzhou International Mini-prints Biennial, Art Museum of Guangzhou (Chiny).
– Wyróżnienie, International Competition for Ex Libris and Small Graphic Form Gdańsk 2014 Secrets of Cold.
– Nagroda Jury, 7 Concorsa Internazionale Exlibris 2013–2014, Bodio Lomnago (Włochy).

prof. zw. Jerzy Fober
– Wystawa indywidualna: „Ekspresja drewna" w ramach „XIX Panoramy Sztuki Chrześcijańskiej", Muzeum Jana Sarkandra, Skoczów.
– Wystawa indywidualna: „Jerzy Fober – Rzeźba", Galeria Kasztel, Szymbark.
– Udział w wystawie: „Bansko-bystricky stuk", Galeraia Pisztoryho Palac, Bratysława (Słowacja).
– Maj 2014 – udział w wystawie „Współczesna rzeźba polska" (część kolekcji CRP w Orońsku), Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Galeria Sztuki Nowoczesnej, Bydgoszcz.
– Maj 2014 – udział w wystawie „Terytorium dialogu", Galeria Kobro, ASP, Łódź.
– Sierpień 2014 – komisarz VI Biennale Rzeźby w Granicie, Strzegom.

dr Aleksandra Giełdoń-Paszek
– Publikacja: *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, ss. 436.
– Publikacja: *Andrzej Urbanowicz*. Katowice: Urząd Miasta Katowice, 2014, ss. 32.
– Artykuł: *Plakaty Artura (o twórczości Artura Starczewskiego)*. W: *Artur Starczewski*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
– Artykuł: *Nowatorskie koncepcje kształcenia artystycznego wobec tradycji*. „Studia Artystyczne". Nr 2. Red. J. Uchyła-Zroski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
– Artykuł: *Zakładnik piękna. Koncepcja sztuki według Jarosława Iwaszkiewicza*. „Studia Artystyczne". Nr 1. Red. J. Uchyła-Zroski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
– Artykuł: *W poszukiwaniu trzeciego sensu*. W: *Zobaczyć sens. Studia o malarstwie, literaturze i życiu*. Red. M. Krakowiak, A. Dębska-Kossakowska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
– Wstęp do albumu: *O malarstwie nieprofesjonalnym*. W: *XXX Bieniek. Jubileuszowy Konkurs Malarstwa Nieprofesjonalnego im. I. Bieńka*. Red. B. Śliwińska-Jacyków. Bielsko-Biała: Miejski Dom Kultury – Dom Kultury Włókniarzy w Bielsku Białej, 2014.
– Esej: *O człowieku i istocie jego duszy…* W: *Antoni Cygan. Malarstwo 1989–2014*. Red. M. Linttner, A. Cichoń. Katowice: Wydawnictwo ASP w Katowicach, 2014.
– 17–19 listopada 2014 – referat wygłoszony na konferencji „Styl późny w kulturze. Muzyka – literatura – sztuki wizualne", Uniwersytet Śląski, Akademia Muzyczna w Katowicach.

mgr Marek Głowacki
– Maj 2013–czerwiec 2014 – Grant the Elizabeth Greenshields Foundation – zagraniczny (kanadyjski) grant indywidualny w formie stypendium dla młodych twórców na wczesnych etapach kariery artystycznej zajmujących się sztuką figuratywną, tworzących w technikach tradycyjnych, takich jak malarstwo, rysunek, grafika warsztatowa, rzeźba.
– 14 lutego–18 marca 2014 – wystawa indywidualna: „Rysunek", Galeria Śląskiego Teatru Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach.
– 7 listopada–6 grudnia 2014 – wystawa indywidualna: „Rysunek", Galeria Obok, Miejska Galeria Sztuki, Tychy.
– Wyróżnienie honorowe, 12 Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki 2014 w Ostrowcu Świętokrzyskim.

dr Piotr Grabowski
– 14 marca–9 kwietnia 2014 – wystawa indywidualna: Wystawa plakatu, Galeria ZPAP Pierwsze piętro, Opole.

dr Katarzyna Handzlik-Bąk
– Wystawa indywidualna: „Hommage a L. – wystawa rzeźb ceramicznych", Muzeum Zamojskie Galeria Rzeźby, Zamość.
– Wystawa indywidualna: „Archeologia dzieciństwa", Mała Galeria, Nowy Sącz.
– Udział w wystawie: „Skulptur & Obiekt – Plaski im Freien 1954–2014", Barfuss-Galerie, Hamburg (Niemcy).

prof. zw. dr hab. Józef Hołard
– 14 stycznia 2014 – wystawa indywidualna: „Akwizytorzy metafor – Art of poster", Galeria plakatu „Pigasus", Berlin (Niemcy).
– 2 lipca–31 sierpnia 2014 – udział w wystawie: „Wolność na B1", Instytut Polski, Budapeszt (Węgry).

prof. zw. dr hab. Witold Jacyków
– Maj 2014 – indywidualna wystawa fotografii, Zamek Ujazdowski Podziemia, Warszawa.
– Lipiec 2014 – udział w wystawie: „Duety pedagog i student" w ramach 5 Europejskiego Festiwalu Szkół Artystycznych i Twórczości „Kręgi sztuki", Trzyniec (Czechy).

– Lipiec–sierpień 2014 – udział w wystawie: „Wolność na B1", Instytut Polski, Budapeszt (Węgry).
– Luty 2014 – kurator wystawy: „Bielsko Fotografia XXI", Galeria Środowisk Twórczych w Bielsku-Białej

dr Tomasz Jędrzejko
– 12–30 maja 2014 – wystawa indywidualna w Muzeum, Bestwina.
– 6 czerwca 2014–31 stycznia 2015 – wystawa indywidualna: „Plakaty", Biblioteka WST, Katowice.
– Wrzesień 2014 – udział w zbiorowej wystawie plastycznej: „Typoplakat", Slovak Design Center, Bratysława (Słowacja).
– 11 grudnia 2014–16 stycznia 2015 – wystawa indywidualna: Obrazy, obiekty, Jale Patio, AHE, Łódź.
– Udział w wystawie: I Hongkong International Poster Triennial 2014, Hongkong (Chiny).

dr Tomasz Kipka
– 16 stycznia–10 lutego 2014 – wystawa indywidualna: „Tomasz Kipka. Plakaty", Mała Galeria, Nowy Sącz.
– 6 czerwca 2014–31 stycznia 2015 – wystawa indywidualna: „Plakaty", Biblioteka WST, Katowice.
– Czerwiec 2014 – udział w wystawie: „Międzynarodowe Biennale Plakatu", Muzeum Plakatu, Warszawa.
– 25 czerwca–1 lipca 2014 – udział w wystawie: „Do something for the Word – International Poster Design Exhibition Vidak 20th Anniversary", Galeria Lang, Daehangno, Seoul (Korea Płd.).
– 2 lipca–31 sierpnia 2014 – udział w wystawie: „Wolność na B1", Instytut Polski, Budapeszt (Węgry).
– Wrzesień 2014 – udział w wystawie: „Międzynarodowe Biennale Plakatu Społeczno-Politycznego", Międzynarodowy Dom Spotkań Młodzieży, Oświęcim.
– Wrzesień 2014 – udział w wystawie: „Typoplakat", Slovak Design Center, Bratysława (Słowacja).
– 25 października–11 listopada 2014 – udział w wystawie: ABC of Modern Polish Posters/Polonya Çağdaş Afiş Sergisi Gallery B – South / Galeri B – Güney, CerModern (Turcja).

dr hab. Łukasz Kliś
– 14 stycznia 2014 – wystawa indywidualna: „Akwizytorzy metafor – Self Edition Posters", Galeria plakatu „Pigasus", Berlin (Niemcy).
– Maj 2014 – udział w wystawie: „Satyrykon 2014 – Międzynarodowy Konkurs Rysunku Satyrycznego", Muzeum Miedzi, Legnica.
– Czerwiec 2014 – udział w wystawie: „Międzynarodowe Biennale Plakatu", Muzeum Plakatu, Warszawa.
– 2 lipca–31 sierpnia 2014 – udział w wystawie: „Wolność na B1", Instytut Polski, Budapeszt (Węgry).
– Wrzesień 2014 – udział w wystawie: „Typoplakat", Slovak Design Center, Bratysława (Słowacja).
– Listopad 2014 – udział w wystawie: „Virtual Biennale Prague: information war", Altán Klamovka Gallery, Praga (Czechy).

prof. dr hab. Lech Kołodziejczyk
– Maj–czerwiec 2014 – wystawa indywidualna: „Utracona Przestrzeń", Galeria Art – Nova 2 ZPAP, Katowice.
– Czerwiec 2014, udział w akcji artystycznej Noc Muzeów, Galeria Art – Nova 2, Katowice.
– 28 sierpnia–6 września 2014 – komisarz, uczestnik Sympozjum Artystyczno-Naukowego w Milówce.
– Październik–listopad 2014 – indywidualna wystawa retrospektywna: „Z Ciemności w Światło", Muzeum w Gorlicach, Dwory Karwacjanów i Gładyszów, Gorlice.

dr Katarzyna Kroczek-Wasińska
– 11 czerwca–31 października 2014 – udział w wystawie: 13th Lessedra World Art Print Annual – Mini Print 2014, Lessedra Gallery, Lessedra (Bułgaria).
– 13 września–31 października 2014 – udział w wystawie: V Exhibition Art in miniature MajdanArt, wystawa w trzech miastach: Kikinda, Petrovac, Belgrad (Serbia).

dr hab. Sebastian Kubica
– I nagroda, Międzynarodowe Biennale Plakatu Społeczno-Politycznego, Międzynarodowy Dom Spotkań Młodzieży, Oświęcim.
– 14 stycznia 2014 – wystawa indywidualna: „Akwizytorzy metafor – Offset i sitodruk", Galeria plakatu „Pigasus", Berlin (Niemcy).
– 1–28 lutego 2014 – wystawa indywidualna: „Plakaty", Muzeum Województwa Gorj im. Alexandru Ștefulescu, Târgu Jiu (Rumunia).
– 3 marca 2014 – wystawa indywidualna: „Plakaty", Galeria Uniwersytecka, BKF University of Applied Sciences Budapest / Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapeszt (Węgry).
– 21 marca–19 maja 2014 – wystawa indywidualna: „Plakaty", Muzeum Bukowiny (Muzeul Bucovinei), Suczawa (Rumunia).
– Maj 2014 – udział w wystawie: „Satyrykon 2014 – Międzynarodowy Konkurs Rysunku Satyrycznego", Muzeum Miedzi, Legnica.
– 12 czerwca–2 lipca 2014 – wystawa indywidualna: „Plakaty", Muzeum Sztuki Wizualnej (Muzeul de Artă Vizuală din Galaţi), Gałacz (Rumunia).
– 6 sierpnia–28 września 2014 – wystawa indywidualna: „Polish poster. 21st century", Galeria Sztuki

Współczesnej Muzeum Narodowego im. Brukenthala, Sibin (Rumunia).
– Udział w wystawie: Lahti Poster Biennial, Lahden Taidenuseo (Finlandia).
– 25 października–11 listopada 2014 – udział w wystawie: ABC of Modern Polish Posters/ Polonya Çağdaş Afiş Sergisi Gallery B – South / Galeri B – Güney, CerModern (Turcja).

dr hab. prof. UŚ Krzysztof Kula
– Październik 2014 – kurator wystawy: „Bieguny w Kręgach Sztuki", Festiwal Europejskie Akademie w kręgach Sztuki, Muzeum Śląskie, ASP Katowice.

prof. dr hab. Elżbieta Kuraj
– 22 lipca–14 września 2014 – udział w wystawie: „Frýdlantský umělecký smalt", międzynarodowa wystawa emalii artystycznej, Galeria Dům Gustava Mahlera, Jihlava (Czechy).
– Czerwiec 2014 – udział w wystawie: „Ohne Tittle – Bez tytułu", wystawa artystów z Polski i Niemiec, Galeria KVD, Dachau (Niemcy).
– 28–31 lipca 2014, 24–29 września 2014 – organizacja sympozjów smaltu oraz udział i realizacja cyklu prac – projekt czesko-polski: „Umění ohně", współpraca: Výtvarná dílna uměleckého smaltu o.s. Frýdlant nad Ostravicí i Instytut Sztuki WA Cieszyn (Fundusze Europejskie).
– Grudzień 2014 – wystawa indywidualna: „Rytmy i dźwięki", Galeria ATH, Bielsko-Biała.

dr Stefan Lechwar
– Styczeń 2014 – wystawa indywidualna: „[sic!] – Stefan Lechwar, wystawa plakatu", Pigasus Gallery, Berlin (Niemcy).
– Marzec 2014–do nadal – wystawa indywidualna: „Make love not war", Witryna Obrazu, Centrum Sztuki Mościce, Tarnów.
– Maj–czerwiec 2014 – udział w wystawie: 2014 KBSDA International Spring Invitational Exhibition, Seul (Korea Płd.).
– Czerwiec–wrzesień 2014 – udział w wystawie: „Lahti Poster Triennial 2014", Lahti (Finlandia).
– Wrzesień–październik 2014 – udział w wystawie: „Typoplakat", Slovenske centrum dizajnu, Bratysława (Słowacja).

mgr Ewa Linkiewicz
– 12–16 maja 2014 – Międzynarodowe Warsztaty Niepokoju Twórczego Kieszeń Vincenta – Wspomaganie rozwoju. Poznań. Projekt finansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Miasta Poznania. Organizatorzy projektu: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Stowarzyszenie Artystyczno-Edukacyjne „Magazyn". Partnerzy: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Polski Komitet Międzynarodowego Stowarzyszenia Wychowania przez Sztukę InSEA. Opieka merytoryczna i dydaktyczna nad studentami w konkursie (udział wśród 10 finalistów).

prof. Urszula Szuścik, mgr Ewa Linkiewicz
– Publikacja zbiorowa: *Sztuka – edukacja – kultura. Z teorii i praktyki edukacji artystycznej.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, ss. 344.

mgr Małgorzata Łuczyna
– 16 kwietnia–12 maja 2014 – wystawa indywidualna: „Vademecum", Galeria Uniwersytecka, Cieszyn.
– 16 kwietnia–12 maja 2014 – wystawa indywidualna: „Vademecum" wideo + obiekt 2013, prezentacja filmu i obiektów – gablot entomologicznych.
– 23 maja–15 czerwca 2014 – wystawa indywidualna: „Kryptochrom", Cellar Gallery, Kraków.

prof. zw. Małgorzata Łuszczak
– Wystawa indywidualna, wystawa grafiki, Galeria „Bez profilu", Cieszyn.
– 11 czerwca–31 października 2014 – udział w wystawie: 13th Lessedra World Art Print Annual – Mini Print 2014, Lessedra Gallery, Lessedra (Bułgaria).
– 18 czerwca–9 listopada 2014 – udział w wystawie: Europejskie Akademie w Kręgach Sztuki, w ramach 5. Festiwalu Europejskich Szkół Artystycznych i Twórczości – Kręgi Sztuki, Galeria Půda, Czeski Cieszyn (Czechy).
– 13 września–31 października 2014 – udział w wystawie: V Exhibition Art in miniature MajdanArt, wystawa w trzech miastach: Kikinda, Petrovac, Belgrad (Serbia).
– Wyróżnienie – IV Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej, Nowa Galeria Centrum Designu, Międzynarodowe Jury IV Międzynarodowego Biennale Grafiki Cyfrowej, Gdynia.

prof. zw. Małgorzata Łuszczak, dr Remigiusz Kopoczek
– 15–16 kwietnia 2014 – udział w konferencji: „Megatrendy a Media" Komunikacne Polia v Medialnom Priestore, Zamek Smolenice (Słowacja).
– Nagroda Ministra za osiągnięcia dydaktyczne, Minister Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

prof. zw. Małgorzata Łuszczak, dr Kaja Renkas, dr Katarzyna Kroczek-Wasińska, dr Wojciech Borczyk, dr Paweł Synowiec, dr Remigiusz Kopoczek
– Letnia Akademia Gier, Uniwersytet Śląski i Śląski Zamek Sztuki i Przedsiębiorczości, Cieszyn.

prof. dr hab. Roman Maciuszkiewicz
– Artykuł: *Sprzeczności, interferencje, niepokoje – czyli zobaczyć sens sztuki*. W: *Zobaczyć sens. Studia o malarstwie i literaturze*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.

dr Grzegorz Majchrowski
– 18 czerwca–9 listopada 2014 – udział w wystawie: Europejskie Akademie w Kręgach Sztuki, w ramach 5. Festiwalu Europejskich Szkół Artystycznych i Twórczości – Kręgi Sztuki, Galeria Půda, Czeski Cieszyn (Czechy).

dr hab. Adam Molenda
– 28 kwietnia–4 maja 2014 – wystawa indywidualna z cyklu: Wenecja, instalacja malarska, realizacja indywidualna w ramach 2. Biennale w Wenecji Cieszyńskiej, ul. Przykopa, Cieszyn.
– 22 lipca–14 września 2014 – udział w wystawie: „Frýdlantskỳ umělecký smalt", międzynarodowa wystawa emalii artystycznej, Galeria Dům Gustava Mahlera, Jihlava (Czechy).
– 24–29 września 2014 – udział w sympozjum smaltu i realizacja cyklu prac – projekt czesko-polski: „Umění ohně", współpraca: Výtvarná dílna uměleckého smaltu o.s. Frýdlant nad Ostravicí i Instytut Sztuki WA Cieszyn (Fundusze Europejskie).
– 18 czerwca–9 listopada 2014 – udział w wystawie: Europejskie Akademie w Kręgach Sztuki, w ramach 5. Festiwalu Europejskich Szkół Artystycznych i Twórczości – Kręgi Sztuki, Galeria Půda, Czeski Cieszyn (Czechy).
– Udział w wystawie: 2. Biennale w Wenecji Cieszyńskiej / 2. Biennale v Těšínských Benátkách, Cieszyn, Český Těšín (Polska, Czechy).

prof. dr hab. Aleksander Ostrowski
– Listopad 2014 – udział w wystawie: „Virtual Biennale Prague: information war", Altán Klamovka Gallery, Praga (Czechy).
– Grudzień 2014–styczeń 2015 – wystawa indywidualna: „Gdzieś w nas…", Galeria Raciborski Dom Kultury, Raciborskie Centrum Kultury, Racibórz.

dr Katarzyna Paruzel
– Udział w wystawie: International Biennial Print Exhibition 2014, National Tajwan Museum of Fine Arts (Taiwan).

dr hab. Krzysztof Pasztuła
– 11 czerwca–31 sierpnia 2014 – udział w wystawie: 13th Lessedra World Art. Print Annual, Lessedra Gallery, Sofia (Bułgaria).

dr Natalia Pawlus
– 29 listopada–31 grudnia 2014 – wystawa indywidualna: „White", Primo Premio Grafica Italiana, Padwa (Włochy).
– I nagroda w konkursie graficznym Primo Premio Grafica Italiana, Padwa (Włochy).
– Wrzesień 2014 – udział w konferencji, wykład: „Kondycja grafiki współczesnej – grafika polska", Grand Valley State University, Grand Rapids (USA).
– 7–16 listopada 2014 – udział w wystawie: 2014 Guangzhou International Exlibris and Mini-prints Biennial, Guangzhou (Chiny).
– 4–18 maja 2014 – udział w wystawie: First Prize Italian Graphic Arts, Museum of Italian Graphic Arts, Vigonza (Włochy).
– 11 czerwca–4 sierpnia 2014 – udział w wystawie: Prints for Peace – 7 International Printmaking Juried Exhibit, Leopoldo Carpinteyro Gallery of Intituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, Monterrey (Meksyk).
– 9–28 września 2014 – udział w wystawie: Bimpe VIII – Biennial International Miniature Print Exhibition; Federation Gallery, Vancouver (Kanada).
– Udział w wystawie: The 9th Kochi International Triennial exhibition of Prints (Japonia).
– I nagroda w konkursie graficznym Primo Premio Grafica Italiana, Padwa (Włochy).

prof. dr hab. Joanna Piech-Kalarus
– Listopad–grudzień 2014 – wystawa indywidualna: „Linoryty", Galeria „Bez Profilu", Cieszyn.
– Grudzień 2014 – udział w wystawie: Shanghai International Print Making Exhibition, Shanghai (Chiny).

dr Jerzy Pietruczuk
– I nagroda, Exlibris and Small Graphic Form „Secrets of Cold Sea", Gdańsk Community Foundation and Gdańsk Archipelago of Culture, "Treasure Island", Gdańsk.

– 11 czerwca–31 sierpnia 2014 – udział w wystawie: 13th Lessedra World Art. Print Annual, Lessedra Gallery, Sofia (Bułgaria).
– Finalist Prize, Asia Digital Art Award 2014, Fukuoka (Japonia).
– I nagroda, Exlibris and Small Graphic Form „Secrets of Cold Sea", Gdańsk Community Foundation and Gdańsk Archipelago of Culture, "Treasure Island", Gdańsk.
– III nagroda, II Międzynarodowy Konkurs Artystyczny – Pejzaż Współczesny, Częstochowa.

dr Paulina Poczęta
– 7 czerwca–29 września 2014 – udział w wystawie: "2014 International Miniature Art Biennial", Galerie du Rift, Ville-Marie, Quebec (Kanada).
– 5–26 września 2014 – udział w wystawie: "Selected Stories", The Bike Shed, Inverness (Wielka Brytania).
– 1 października 2014 – udział w wystawie: "The International Print Award Carmen Arozena 2014", Museum Casa de la Madrit, Madryt (Hiszpania).
– 1 listopada 2014 – udział w wystawie: "The International Print Award Carmen Arozena 2014", Palacio Casa Salazar, Santa Cruz de La Palma (Canary Islands).
– I nagroda na 29 Ogólnopolskiej Wystawie Twórczości Pedagogów Plastyki, Wojewódzki Dom Kultury, BWA, Rzeszów.
– I nagroda na 29. Ogólnopolskiej Wystawie Twórczości Pedagogów Plastyki, Wojewódzki Dom Kultury, BWA, Rzeszów.
– II nagroda, 8 Międzynarodowe Biennale Miniatury 2014, Częstochowa.

dr hab. Katarzyna Pyka
– Sierpień 2014 – udział w wystawie: First International ExLibris Competition, Varna (Bułgaria).
– Wrzesień 2014 – udział w wystawie V International Exhibition „Art In miniature", Majdanpek, Belgrade (Serbia).
– Realizacja witraży do Lectorium Rosicrucianum w Caux, Szwajcaria (trzy realizacje witrażowe – 1600 x 1400, 2550 x 1200 – 4 kwatery, ok. 2500 x 2400 – 6 kwater).
– Projekt i realizacja pamiątkowych statuetek dla doktorów *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach: prof. Wiesława Banysia, prof. Wojciecha Radeckiego, prof. Tomasa Tranströmera; projekt i realizacja pamiątkowej tablicy doktorów *honoris causa* w holu Uniwersytetu Śląskiego.

dr Kaja Renkas
– 14 kwietnia–30 maja 2014 – wystawa indywidualna: "Infirmary of the Subconscious", Tavern of Fine Arts, Saint Louis (USA).
– 22 kwietnia–30 maja 2014 – wystawa indywidualna: "Small size", Craker Jax, DeKalb (USA).
– 14 maja–14 czerwca 2014 – wystawa indywidualna plakatów i grafik, wystawa towarzysząca 45. Festiwalowi Legnica Cantat, Legnickie Centrum Kultury, Akademia Rycerska, Legnica.
– 11 czerwca–31 października 2014 – udział w wystawie: 13th Lessedra World Art Print Annual – Mini Print 2014, Lessedra Gallery, Lessedra (Bułgaria).
– 13 września–31 października 2014 – udział w wystawie: V Exhibition Art in miniature MajdanArt, wystawa w trzech miastach: Kikinda, Petrovac, Belgrad (Serbia).
– 9 października–13 listopada 2014 – wystawa indywidualna: „Plakaten 2011–2014", Pigasus Polish Poster Gallery, Berlin (Niemcy).
– 28 listopada–30 grudnia 2014 – wystawa indywidualna: „Plakaty", Galeria Schody, Warszawa.

dr Kaja Renkas, dr Katarzyna Kroczek-Wasińska, dr Remigiusz Kopoczek, dr Paweł Synowiec, dr Wojciech Borczyk, prof. Małgorzata Łuszczak
– Opracowanie i wdrożenie materiałów e-learningowych dla kierunku projektowanie gier i przestrzeni wirtualnej, studia I stopnia w ramach projektu „Zwiększenie udziału osób dorosłych w kształceniu w zakresie narzędzi informatycznych i technologii – NITKA".

prof. dr hab. Tadeusz Rus
– Organizacja wystaw w Galerii „Bez profilu", prezentacja twórczości prof. Małgorzaty Łuszczak, prof. Witolda Jacykowa, dr Elżbiety Pamuły, prof. Joanny Piech-Kalarus, Uniwersytet Śląski, Cieszyn.

dr Dariusz Rymar
– 28 kwietnia–8 maja 2014 – udział w konferencji: „Między Atenami a Jerozolimą. Człowiek, religia, państwo w kulturze antycznej i chrześcijańskiej", wykład: „Zasadnicze problemy aporetyki sztuki według Platona", Ateny (Grecja).

dr hab. Małgorzata Skałuba-Krentowicz
– 18 czerwca–9 listopada 2014 – udział w wystawie: Europejskie Akademie w Kręgach Sztuki, w ramach 5. Festiwalu Europejskich Szkół Artystycznych i Twórczości – Kręgi Sztuki, Galeria Půda, Czeski Cieszyn (Czechy).

– Opieka merytoryczna nad Ogólnopolskim Plenerem Ceramicznym Nauczycieli Szkół Plastycznych, Cieszyn.

dr hab. Jarosław Skutnik
– Dyplom uznania od Starosty Powiatu Cieszyńskiego za zaangażowanie i inspirowanie młodzieży w konkursie na plakat: *Zdrowa jesień życia – realność czy fikcja?*

dr hab. Ryszard Solik
– Artykuł: *Dylematy nadmiaru*. W: „Studia Artystyczne". *Sztuka w przestrzeniach współczesności*. Nr 1. Red. J. Uchyła-Zroski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
– Artykuł: *Tu i teraz, czyli o niektórych wyzwaniach i kontekstach edukacji artystycznej w ponowoczesnym świecie*. W: *Sztuka – kultura – edukacja. Z teorii i praktyki edukacji artystycznej*. Red. U. Szuścik, E. Linkiewicz. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.

prof. dr hab. Andrzej Szarek
– Wystawa indywidualna: „SZAREK", Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Nowy Sącz.
– Happening: „Przystanek Mała Galeria", Nowosądecka Mała Galeria, Nowy Sącz.
– Happening: „EW.WH.JB – Świętych Obcowanie", Nowosądecka Mała Galeria, Nowy Sącz.
– Scenografia do spektaklu „HA!SIO(R) czyli nie drażnić kota" dla Teatru Witkacego w Zakopanem w formie rzeźby *Wieża Babel* oraz obiektów: *Bohater*, *Płonący most*, *Ukochana*, które biorą udział w spektaklu. Reżyseria Andrzej Dziuk. Miejsce spektaklu: Galeria Władysława Hasiora w Zakopanem.
– Opiekun artystyczny XXII Małego Festiwalu Form artystycznych, Nowosądecka Mała Galeria, Nowy Sącz.

dr hab. Tomasz Tobolewski
– 14 stycznia 2014 – wystawa indywidualna: „Grafika i Rysunek", Galeria MOK, Zabrze.

dr Marcin Urbańczyk
– 14 stycznia 2014 – wystawa indywidualna: „Inkprint posters", Galeria plakatu „Pigasus", Berlin (Niemcy).
– 2 lipca–31 sierpnia 2014 – udział w wystawie: „Wolność na B1", Instytut Polski, Budapeszt (Węgry).

dr Joanna Wowrzeczka
– 5 września 2014 – wystawa indywidualna: „Profilowanie", Centrum Promocji Młodych, Częstochowa.
– 21 września 2014 – udział w projekcie „Profilowanie", w ramach projektu Współdziałanie w Kulturze, Centrum Praktyk Edukacyjnych, Centrum Kultury Zamek, Poznań.

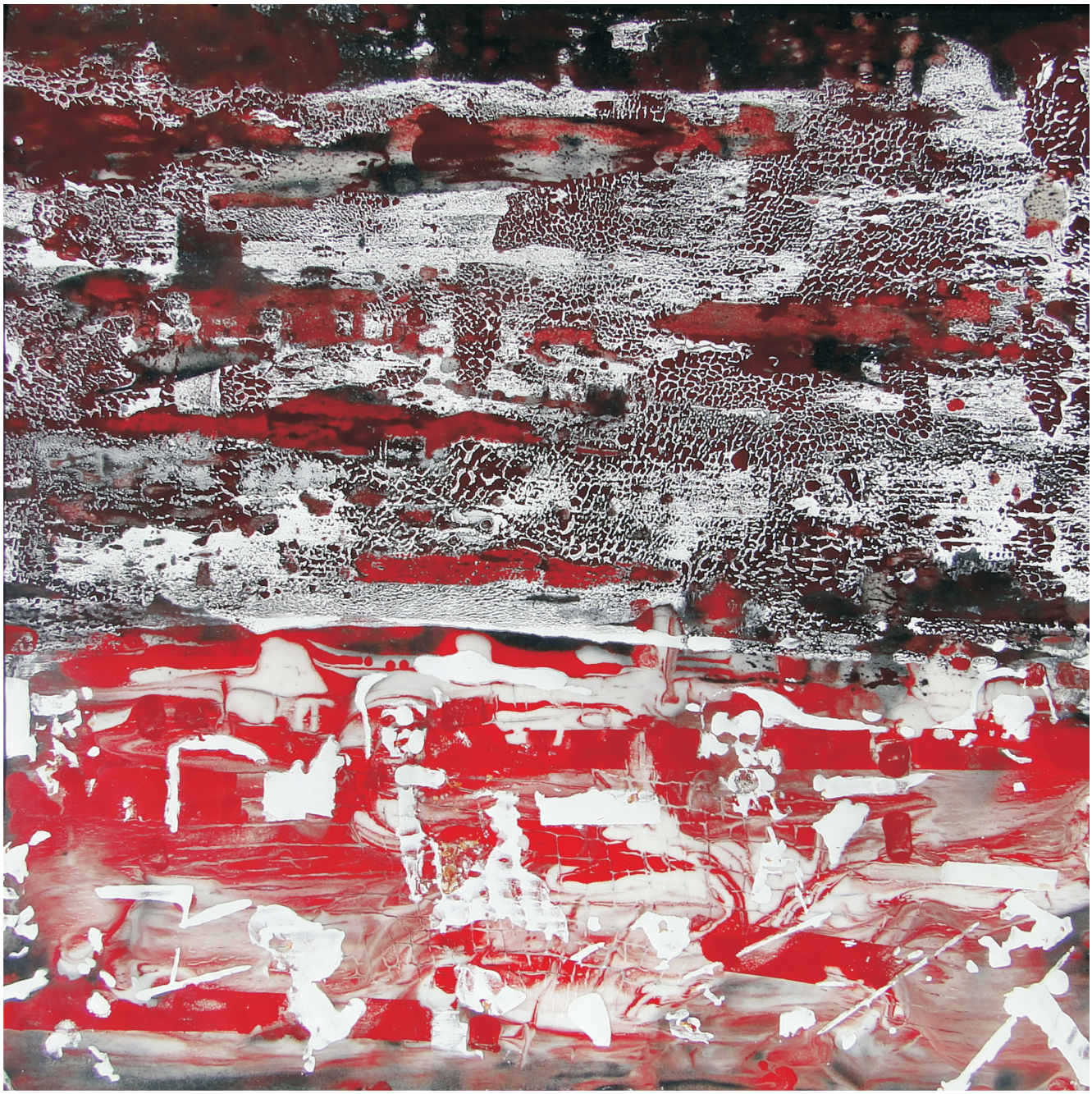
prof. UŚ Leszek Zbijowski
– Luty 2014 – wystawa indywidualna: „Metafory osobistego świata", wystawa grafiki, Galeria Biblioteki Miejskiej, Bytom.
– Maj–czerwiec 2014 – wystawa indywidualna: „Wirtualna wyobraźnia" wystawa grafiki, Instytut Mikołowski, Mikołów.

Wybrane wystawy zrealizowane w Galerii Uniwersyteckiej UŚ w 2014 roku

– „Jubileuszowe Spotkania" – wystawa z okazji 40-lecia Instytutu Sztuki, prezentacja prac wybitnych artystów profesorów-założycieli Instytutu Sztuki. W wystawie i spotkaniu udział wzięli: prof. Krystyna Filipowska, mgr Jadwiga Smykowska, mgr Janina Ciupek, prof. Grzegorz Banaszkiewicz, prof. Alfred Biedrawa, prof. Jan Herma, prof. Tadeusz Grabowski, prof. Zbynek Janacek, prof. Zygmunt Lis, prof. Andrzej Pol, prof. Roman Starak, prof. Jerzy Wroński. Kurator wystawy – prof. Elżbieta Kuraj.
– 12 marca–5 kwietnia 2014 – wystawa w Galerii Uniwersyteckiej UŚ, projekt katalogu – dr Tomasz Kipka, projekt plakatu – dr Stefan Lechwar.
– „Ludzie trzynieckich hut". Wystawa wybitnego czeskiego fotografika Jindřicha Štreita. Kurator wystawy – prof. Witold Jacyków.
– 14 maja–20 czerwca 2014 – wystawa w Galerii Uniwersyteckiej UŚ, projekt plakatu i katalogu – dr Tomasz Kipka.
– „Smalt – sztuka ognia" – wystawa polsko-czeska malarstwa w technice emalii. Uczestnicy wystawy: Barbara Baumruková, Petr Bednář, Krzysztof Dadak, Hana Gavrilová, Janusz Karbowniczek, Eva Kučerová-Landsbergrová, Elżbieta Kuraj, Adam Molenda, Iva Šlesingerová. Kurator wystawy – prof. Elżbieta Kuraj.
– 8 października–14 listopada 2014 – wystawa w Galerii Uniwersyteckiej UŚ, projekt plakatu – prof. Ryszard Pielesz, projekt katalogu – dr Tomasz Kipka.
– „Artur Starczewski (1935–2010). Plakaty" – wystawa poświęcona pamięci wybitnego pedagoga i artysty grafika, profesora w Katedrze Projektowania Graficznego Instytutu Sztuki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Projekt plakatu i folderu – dr Tomasz Kipka. Kuratorzy wystawy – dr Tomasz Kipka, mgr Marek Głowacki.
– 17 grudnia 2014–8 listopada 2015 – wystawa w Galerii Uniwersyteckiej UŚ.

Dodatek: Wybrane prace pedagogów Instytutu Sztuki

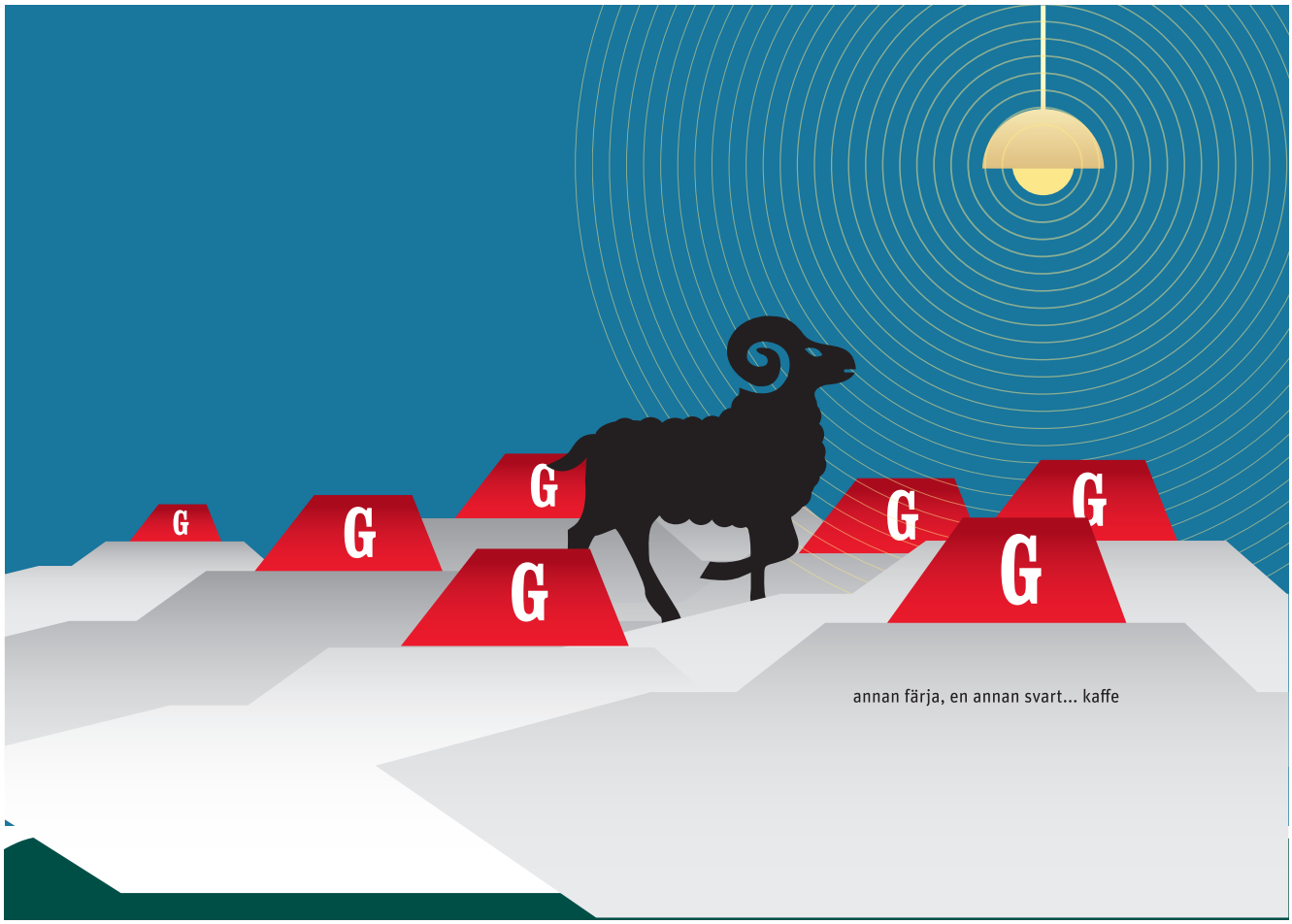
▲ **Krzysztof Marek Bąk**, „Ekslibris Władysława Owczarzego / opus: 937”, technika CGD, 2015



▲ **Krzysztof Dadak**, „Epizod muzyczny XXXI”, emalia, blacha stalowa, 2015

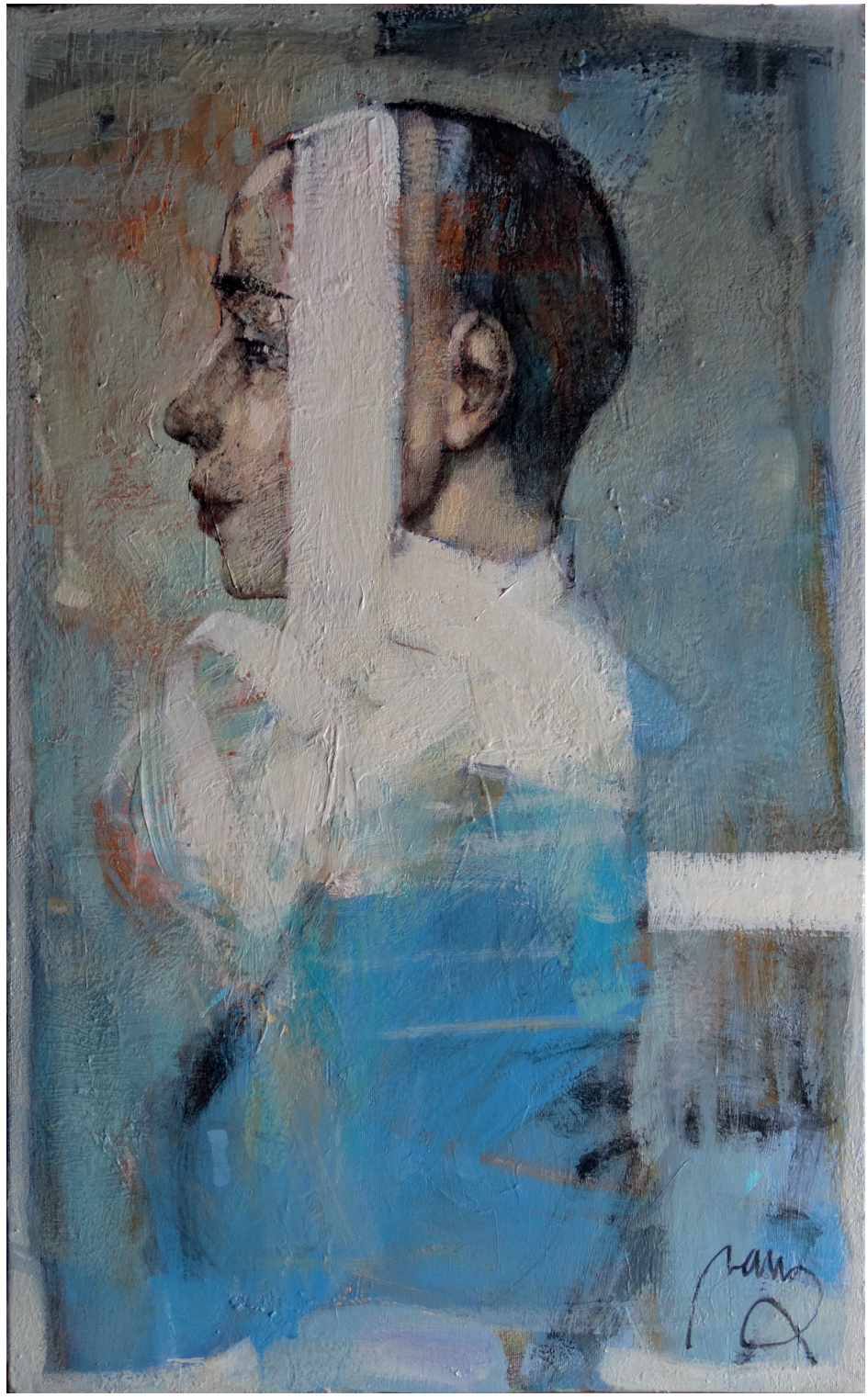
▲ **Katarzyna Handzlik-Bąk**, „Sen. Z cyklu Hommage à L”, rzeźba / instalacja, 2014

▲ **Tomasz Kipka**, plakat „Problemy granic w filozofii i nauce”, druk cyfrowy, 2014



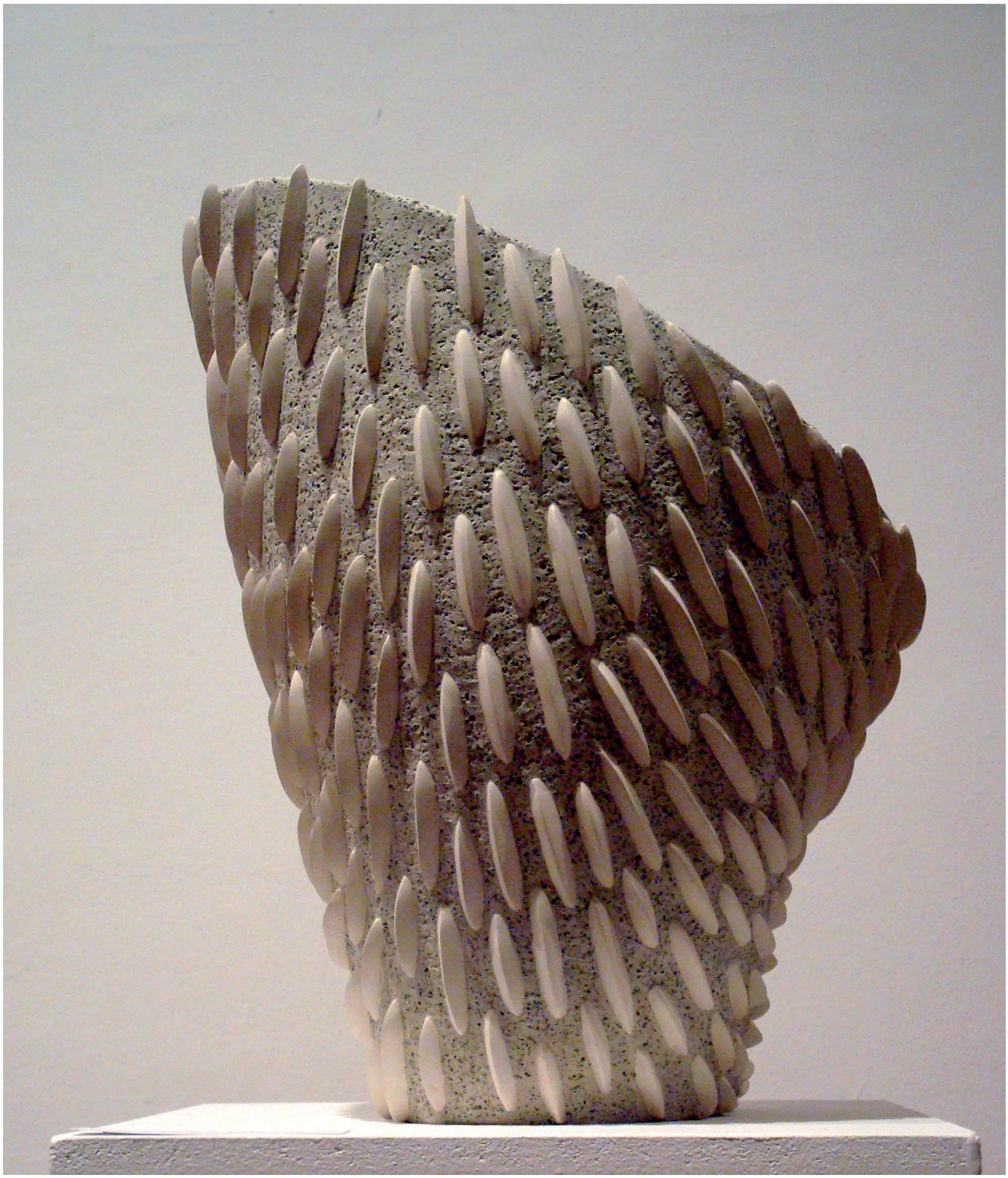
▲ **Łukasz Kliś**, „annan färja, en annan svart… kaffe” – z cyklu „Dziennik Gotlandzki”, druk cyfrowy, 2015

▲ **Katarzyna Paruzel**, „Crucifiction – homage to Hermann Nitsch”, druk cyfrowy, 2015



▲ **Krzysztof Pasztuła**, „Pętla”, akryl na płótnie, 2015

▲ **Ryszard Pielesz**, plakat „Deportacja Górnoślązaków do ZSRR w 1945”, druk cyfrowy, 2015

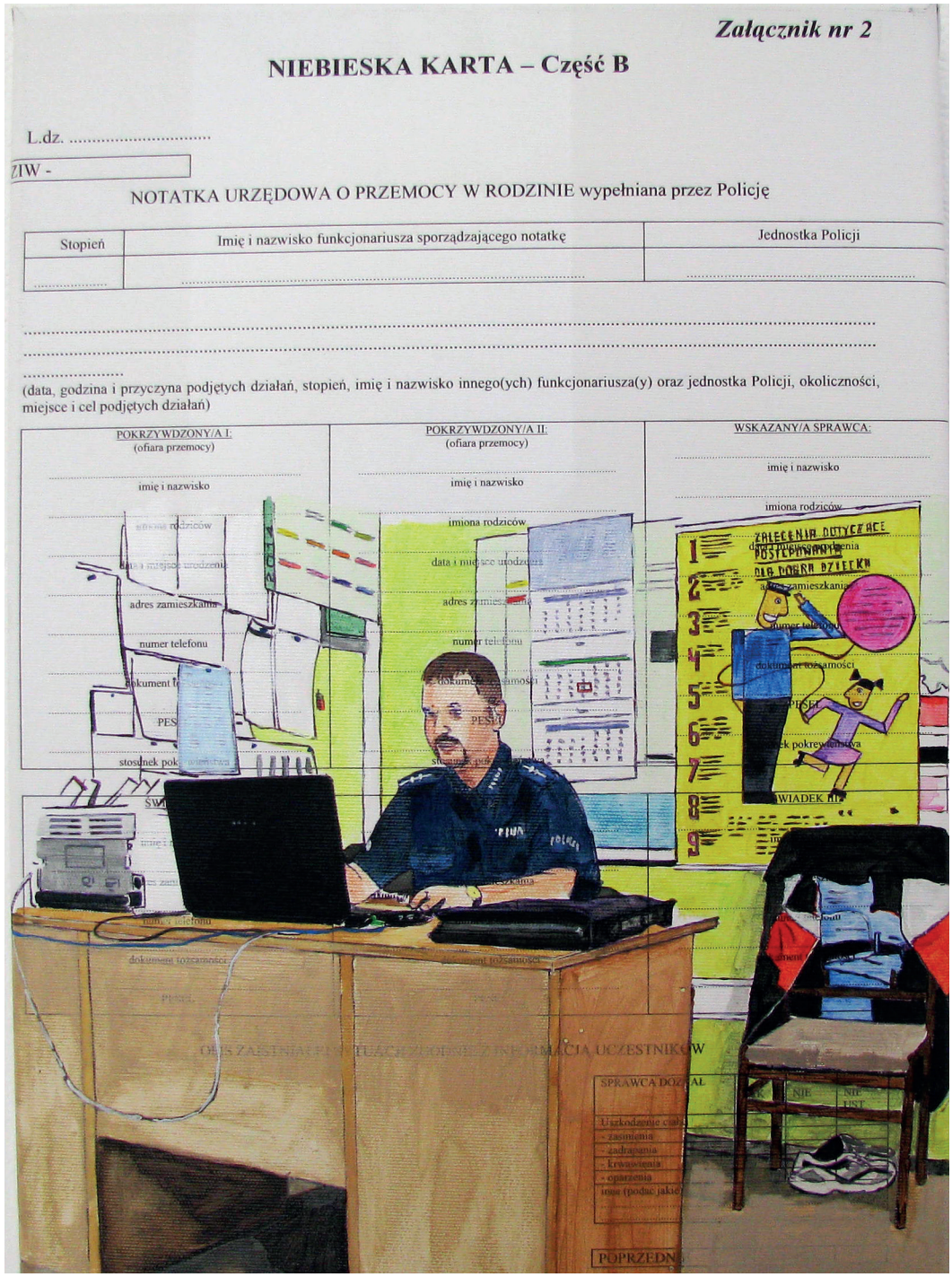


▲ **Małgorzata Skałuba-Krentowicz**, „Krawędź oceanu” z cyklu „Rzeźba Ziemi”, ceramika, 2014

Gettoizowanie ludzi dotkniętych biedą z góry skazuje ich na bliskość wszelkich odmian patologii, co najgorsze efekt poddajemy naturalizacji, czyli twierdzimy, że ci ludzie są tacy od urodzenia, że są leniwi, piją, sięgają po przemoc etc. Szczególny tego wyraz odnalazłam podczas realizacji artystycznego projektu w Lublinie, gdzie przeprowadzałam dwanaście rozmów z osobami żyjącymi od lat na kontenerowym osiedlu. Podczas tych spotkań wielokrotnie wybrzmiewała nieskuteczność instytucji w walce z przemocą, stąd łatwość w jej pomnażaniu się w różnych odmianach. Nie tylko Lublin dostarczał mi powodów do przyjrzenia się temu, co dzieje się na granicy rodzina – państwo w kontekście „prawa silniejszego". Zaczęłam więc tropić miejsca nieskuteczności wspierania ofiar przemocy domowej. Szybko okazało się, że urzędnicy mają odpowiedź „Niebieska Karta" (procedura, której celem jest zwalczanie problemu przemocy w rodzinie). I chociaż „założenie Niebieskiej Karty nie jest równoznaczne ze złożeniem zawiadomienia o popełnieniu przestępstwa. Nie stanowi podstawy do wszczęcia postępowania karnego, ale w przypadku gdy ofiara zdecyduje się złożyć zawiadomienie o możliwości popełnienia przestępstwa, może ona zostać wykorzystana jako dowód procesowy", to instytucje sięgając po nią na tym też poprzestają. Efektem jest najczęściej utrwalanie pozycji ofiary i oprawcy i „czyste sumienie" urzędników. Moje działania polegają na ujawnianiu procedury, jej nieskuteczności i tego, co dzieje się z wszystkimi jej uczestnikami. Rozmawiam z ofiarami, oprawcami, policjantami, pracownikami pomocy społecznej, świadkami, opiekunami, psychologami. Formularz ma 28 stron. Tyle obrazów planuję.

Sztuka sama w sobie nie jest skuteczna, zależy mi też na jej autonomii, bycia poza oczekiwaniem skutku (który jest tak bardzo sparametryzowany na uczelniach artystycznych), ale to nie odbiera mi możliwości wyostrzenia wątpliwości, pokazywania zagrożeń, ujawniania wykluczeń czy demaskowania pozorów. Nie wyprę się również spojrzenia socjologicznego, które traktuję jak zastosowanie praw optyki przez impresjonistów czy perspektywy przez Massacio albo Vermeera, i jak paru współczesnych artystów zaangażowanych – wiedzy z zakresu antropologii czy socjologii. Nie wyprę się również swojego warsztatu społecznego, bo to dzięki niemu mogę uskuteczniać to, co przynoszę do galerii jako zestaw widoków i pytań.

Malowanie na formularzach, pismach, dokumentach pozwala mi zderzyć świat rzeczywisty, twardy, organizujący nam za pomocą instytucji codzienne życie, ze światem bezpiecznym, bo zamieszczonym na płótnie (będącym reprezentacją li tylko). Umieszczenie ich w jednym obrazie tworzy kolejny pokład kodów symbolicznych, ale też na tyle używanych w życiu potocznym, że nawet ci, którzy nie dysponują wysokim kapitałem kulturowym, będą zdolni do jego odczytania.



◀ ▲ **Joanna Wowrzeczka**, „Dobry Policjant” z cyklu „Niebieska Karta”, akryl na płótnie, 2015

STUDIA ARTYSTYCZNE

Sztuka i kultura ludowa w badaniach i twórczości artystycznej
Nr 3, 2015

Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach nr 3389

Recenzenci
Elżbieta Szubertowska
Anna Żukowska

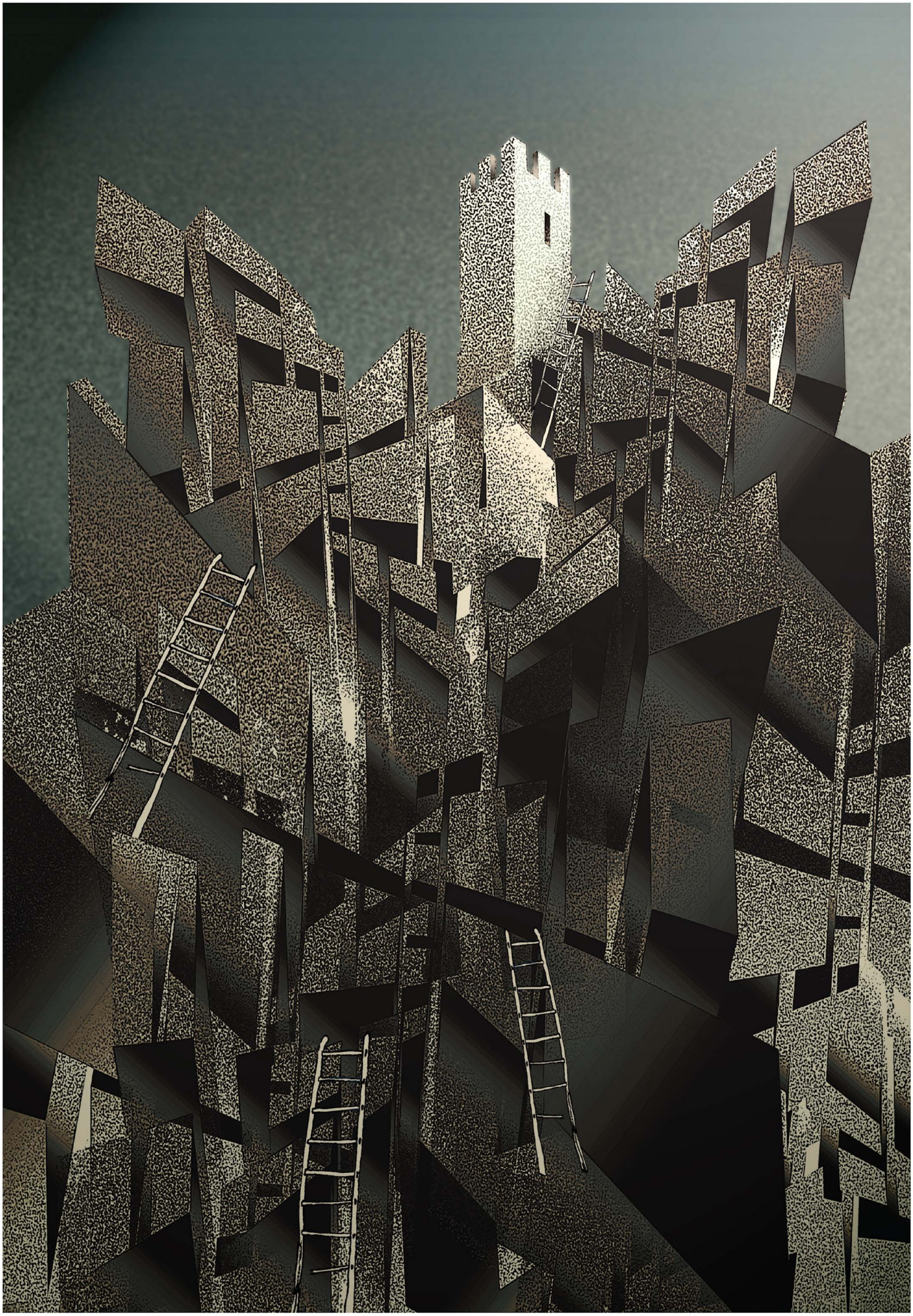
Redakcja
Redaktor: Barbara Jagoda
Layout: Łukasz Kliś
Łamanie: Beata Klyta

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISSN 2391-9965
(wersja drukowana)
ISSN 2449-6847
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 120 + 50 egz. Ark. druk. 23,0.
Ark. wyd. 22,5. Papier Munken Lynx Cena 30 zł (+ VAT)
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



▲ **Leszek Zbijowski**, „Twierdza 2”, grafika komputerowa, 2015

Zespół Redakcyjny
Jadwiga Uchyła-Zroski (redaktor naczelna)
Aleksandra Giełdoń-Paszek
Ryszard Solik

Sekretarz Redakcji
Magdalena Szyndler
Zenon Mojżysz

Rada Naukowo-Artystyczna
Małgorzata Łuszczak (przewodnicząca)
Wiesław Cienciała
Eugeniusz Delekta
Aleksandra Giełdoń-Paszek
Wolfgang Hochstein
Witold Jacyków
Zbynek Janáček
Karol D. Kadłubiec
Łukasz Kliś
Michał Korzistka
Anna Kowalczyk-Klus
Jan Kudlička
Elżbieta Kuraj
Aleksander Lasoń
Roman Maciuszkiewicz
Irena Medňanská
Bogumiła Mika
Ryszard Solik
Tomasz Spaliński
Alojzy Suchanek
Jolanta Szulakowska-Kulawik
Urszula Szuścik
Krystyna Turek
Jadwiga Uchyła-Zroski

STUDIA ARTYSTYCZNE