

Ewelina Grygier

Instytut Sztuki PAN

## Muzyka miasta czy muzyka w mieście?

Folklor i muzyka etniczna  
na ulicach Wrocławia i Poznania

### 1. Wstęp

Z uwagi na zróżnicowane brzmienie poszczególnych miast<sup>1</sup> Murray Schafer postulował, by grupa badawcza, którą założył – World Soundscape Project funkcjonująca przy Simon Fraser University – zajmowała się nagrywaniem i archiwizowaniem „dźwięków z różnych stron świata. Zebrany materiał miał stać się między innymi podstawą porównawczej analizy pejzaży dźwiękowych oraz badań na temat społecznych i symbolicznych wymiarów dźwięku [...]; owocem dokumentacji była obszerna fonoteka [...]”<sup>2</sup>. Tego typu nagrania pejzaży dźwiękowych, umożliwiające badania porównawcze, prowadzone są obecnie w różnych miejscach na świecie i prezentowane w formie dźwiękowych map. Jako przykłady można podać m.in. projekt „Dźwiękowa Mapa Wrocławia”<sup>3</sup> oraz działalność Marcina Dymitera (pseudonim *Emiter*) – kompozytora młodego pokolenia, który zajmuje się także dokumentacją pejzaży dźwiękowych w formie audio i audiowizualnej. Jego dotychczas zrealizowane prace dotyczyły obszaru wybrzeża Bałtyku<sup>4</sup>, zielonych przestrzeni Katowic<sup>5</sup> oraz Pragi<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Miejskie pejzaże dźwiękowe są zróżnicowane. Inaczej brzmi Szczecin, inaczej Los Angeles. Czynniki odpowiedzialnymi za tę dyferencjację są m.in.: klimat, wielkość miasta, liczba ludności, jej język i wyznanie, obecność stref wolnych od ruchu kołowego i stref „tempo 30”, ilość zieleni, rodzaj komunikacji miejskiej.

<sup>2</sup> E. Schreiber, *Muzyka i metafora, koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa 2012, s. 278.

<sup>3</sup> *Dźwiękowa Mapa Wrocławia*, dostęp online: <http://dzwiekowamapa.pl/> [26.03.2014].

<sup>4</sup> M. Dymiter, *Pejzaż dźwiękowy Północy*, <http://emiter.org/pejzaz-dzwiekowy-polnocy> [dostęp: 26.03.2014].

<sup>5</sup> Idem, *Mapa dźwiękowa zielonych terenów Katowic*, dostęp online: <http://mapadzwiekowa.medialabkatowice.eu/> [26.03.2014].

<sup>6</sup> Idem, *Pocztówki dźwiękowe: Praga*, dostęp online: [http://emiter.org/praha\\_pl](http://emiter.org/praha_pl) [26.03.2014].

Obecnie można także mówić o *soundscape composition* – komponowaniu za pomocą nagranych uprzednio fragmentów pejzaży dźwiękowych. Jak podkreśla Ewa Schreiber: „w utworach z tego nurtu nagrane dźwięki ulegają przetworzeniu w różnym stopniu, jednak za każdym razem pozostają rozpoznawalne i prowokują kontekstowe, symboliczne skojarzenia słuchacza”<sup>7</sup>. W tym kontekście ciekawą produkcją jest czteropłytowy album „Pory Roku” Krzysztofa Knittla (wyd. Sonosfera 2008)<sup>8</sup>.

### 1.1. Metodyka badań i cel pracy

Analiza folkloru miejskiego stanowi jeden z wielu tematów podejmowanych przez muzykologów i językoznawców, m.in. przez Bronisława Wieczorkiewicza czy Zofię Kurzową i Jerzego Habelę. Badacze ci skupili się na konkretnych ośrodkach miejskich, odpowiednio: Warszawie i Lwowie. Niestety, pozostałe polskie (dawniej lub współcześnie) miasta nie posiadają szczegółowych opracowań naukowych dotyczących folkloru miejskiego. Niemożliwym zatem było szersze skorzystanie ze źródeł odnoszących się np. do poznańskiego folkloru międzywojennego i wyśledzenie ewentualnych reminiscencji w repertuarze współczesnych muzyków ulicy występujących w stolicy Wielkopolski. Z uwagi na niedobory w literaturze przedmiotu temat muzyki ulicy i folkloru miejskiego w niektórych przypadkach wymusza na badaczu konieczność wytworzenia źródeł, które następnie poddawane są analizie i refleksji naukowej. Dlatego też w niniejszej pracy uznałam za konieczne posiłkowanie się różnymi typami materiałów.

W artykule oparłam się na literaturze dotyczącej tradycji, kultury i historii Poznania oraz Wrocławia, a także wykorzystałam źródła internetowe, w tym artykuły prasowe o tematyce związanej z muzykowaniem ulicznym. W celu uzyskania koniecznych informacji posłużyłam się także metodami badań terenowych. W projektach badawczych realizowanych w ramach etnomuzykologii miasta, szeroko czerpiących z metodologii badań etnograficznych czy – rzadziej – socjologicznych, posługiwanie się przez badaczy tzw. źródłami wytworzonymi (wywołanymi) ma długą tradycję. Najczęściej stosowanymi praktykami badawczymi są: obserwacja, wywiad oraz rejestracja audio i audiowizualna. Metody te są wewnętrznie zróżnicowane, stąd na przykład wyróżnić można kilka różnych typów wywiadów (np. swobodny, narracyjny, kwestionariuszowy, rozmowa<sup>9</sup>, etc.) stosowanych w badaniach terenowych w zależności od ustalonego celu i sposobu pracy.

<sup>7</sup> E. Schreiber, op. cit., s. 279.

<sup>8</sup> Każda z płyt poświęcona jest jednej porze roku: wiosna została nagrana na Wyspie Rodos, lato w Cimochowiznie na Suwalszczyźnie, brzmienie Warszawy uchwycono jesienią, natomiast w Krynicy Górskiej i austriackiej Dolinie Tux nagrania odbyły się w porze zimowej.

<sup>9</sup> Zob. K. Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, Warszawa 2000.

Niniejszy tekst, będący efektem prac badawczych prowadzonych w ramach przygotowywania dysertacji doktorskiej, powstał na podstawie danych zgromadzonych metodą obserwacji i obserwacji uczestniczącej<sup>10</sup>, rozmów oraz swobodnych wywiadów ukierunkowanych<sup>11</sup>. W szczególności wyzyskane zostały materiały zebrane podczas badań w Poznaniu (jesień, zima 2009 r.) oraz we Wrocławiu (wiosna 2014 r.). Dodatkowo skorzystałam z materiałów zgromadzonych podczas badań w Warszawie (badania ciągłe od 2009 roku) oraz w Wiedniu (lato 2013 roku). Zaprezentowanie obrazu folkloru miejskiego w Warszawie i Wiedniu, a także we Lwowie (na podstawie literatury), ma za zadanie skonfrontowanie repertuaru poznańskich i wrocławskich muzyków ulicy z muzykami występującymi w innych ośrodkach. Takie ujęcie tematu pozwala na zaobserwowanie różnic i podobieństw, umożliwiając uzyskanie szerszej perspektywy i tym samym ukazanie typowości badanego zjawiska na tle innych miast.

## 1.2. Charakterystyka grupy badawczej

Wśród przebadanych muzyków z Poznania i Wrocławia dominowały osoby młode w wieku od ok. 18 do 30 lat. Istotną grupę stanowili także muzycy w przedziale wiekowym 40–50 lat. W obu wypadkach przeważali mężczyźni. W przestrzeni miejskiej Wrocławia spotkałam też kilkoro romskich dzieci w wieku ok. 8–10 lat. Poza muzykami narodowości polskiej, których było najwięcej, napotkałam także muzyków z Ukrainy, Rumunii oraz Anglii. Tylko raz, w Poznaniu, zarejestrowałam obecność muzyków z Ameryki Południowej. Muzycy ci zostali zaproszeni przez Centrum Kultury Zamek<sup>12</sup> do wystąpienia na skrzyżowaniu ulic Święty Marcin i Gwarnej podczas obchodów święta ulicy

<sup>10</sup> Zastosowano obserwację muzyków ulicy, a także obserwację uczestniczącą polegającą na samodzielnym wykonywaniu muzyki w przestrzeni publicznej w celach poznawczych.

<sup>11</sup> Krzysztof Konecki dokonuje rozróżnienia pomiędzy rozmową a wywiadem, tę pierwszą formę kontaktu traktując jako komunikację dwóch równoprawnych podmiotów. Podczas wywiadu z kolei zarysowuje się asymetria: to badacz zadaje pytania, a respondent wyłącznie odpowiada (K. Konecki, op. cit., s. 178–179). W mojej praktyce badawczej w niektórych przypadkach rozmowa poprzedzała wywiad (była to najczęstsza sytuacja); w innych poprzedzała na samej rozmowie (jeśli uznałam, że wywiad z respondentem nie przyniesie oczekiwanych rezultatów), a w kilku sytuacjach, po krótkim przedstawieniu własnej osoby i zasygnalizowaniu potrzeby przeprowadzenia wywiadu (wraz z zaznaczeniem jego celu), od razu przystępowałam do zrealizowania zadania. Uznałam, że najodpowiedniejszym dla moich badań typem wywiadu jest wywiad swobodny ukierunkowany. Taka forma przeprowadzania indagacji umożliwia poruszenie kwestii interesujących badacza, jednocześnie pozwalając zarówno respondentowi, jak i pytającemu na dużą swobodę w zakresie kolejności podejmowanych wątków (K. Konecki, op. cit., s. 170).

<sup>12</sup> Badania własne; informacja uzyskana drogą prywatnej korespondencji z Andrzejem Maszewskim – kierownikiem działu promocji i imprez w CKZ, 21.01.2014.

Święty Marcin w dniu 11 listopada 2011 roku. Należy zauważyć, że obecnie twórcy południowoamerykańscy są rzadkością w fonosferze dużych polskich miast, mimo że pod koniec lat 90. XX wieku w ich przestrzeni niezwykle często rozbrzmiewała muzyka wykonywana na quenie czy fletni pana przy akompaniamencie odtwarzanym z głośnika (półplayback)<sup>13</sup>.

Dla dalszych rozważań istotny jest fakt, że wśród wrocławskich muzyków ulicy spotkałam jedną osobę, która urodziła się na ziemiach utraconych przez Polskę po 1945 roku. Muzykiem tym był blisko 80-letni akordeonista pochodzący z Wilna osiadły najpierw w Krakowie, a od 1967 roku mieszkający we Wrocławiu. Repertuar akordeonisty zawierał wyłącznie popularne utwory, takie jak *Orzeł Biały*, *Bella, bella donna*, *Hej, sokoły*, tango *Przy kominku*, *To ostatnia niedziela*, a także *Valurile Dunari*. Ten ostatni to znana rumuńska kompozycja Iosefa Ivanoviciego, którą ma w swoim repertuarze praktycznie każdy akordeonista romski, niezależnie od poziomu gry, jaki reprezentuje.

### 1.3. Współczesna muzyka ulicy: lokalny folklor miejski czy repertuar zunifikowany?

Dzięki swobodzie przemieszczania się w granicach Unii Europejskiej czy Strefy Schengen muzycy ulicy, podobnie jak biznesmeni i turyści, mogą podróżować bez ograniczeń, a tym samym – koncertować nie tylko na lokalnych scenach ulicznych, ale także za granicą. Dlatego w wielu miastach nietrudno spotkać znaczną liczbę muzykujących na ulicy obcokrajowców, a niektóre utwory, takie jak np. *Besame Mucho*, są w żelaznym (choć formalnie przecież w żaden sposób nieskodyfikowanym) repertuarze europejskich muzyków ulicy. W tym kontekście niezwykle interesujące wydaje się pytanie, czy w dzisiejszym zglobalizowanym i zunifikowanym świecie muzyka ulicy w poszczególnych miastach posiada lokalny charakter. Czy na scenach ulicznych Poznania i Wrocławia rozbrzmiewa miejscowy folklor? Sytuacja Wrocławia jest kulturowo i historycznie dość skomplikowana, dlatego szczególnie ważne wydaje się tu zapytanie, jakiego rodzaju folkloru miejskiego oczekiwać powinien wrocławski słuchacz-przechodzień. Uznałam, że zgromadzony podczas badań materiał poddać należy analizie w celu wykrycia ewentualnych lokalnych rysów (np. gwarowych) we współcześnie wykonywanej muzyce ulicy.

<sup>13</sup> Jak wynika z badań przeprowadzonych przeze mnie w lipcu i sierpniu b.r. na Wschodnim Wybrzeżu Bałtyku (Hel, Jastarnia, Jurata Władysławowo, Puck) oraz w miejscowościach: Świnoujście i Międzyzdroje po stronie polskiej oraz Ahlbeck, Bansin i Heringsdorf w Niemczech, obecnie zespoły Indian Południowoamerykańskich szczególnie chętnie występują w kurortach nadmorskich. Niektórzy muzycy, niezamieszkujący na stałe na morzem, przenoszą się wraz z całymi rodzinami na trzy miesiące do nadmorskich miejscowości wypoczynkowych, by tam zarabiać graniem na ulicy.

Pytania o obecność folkloru miejskiego w Poznaniu i Wrocławiu ogniskują się wokół podziału muzyki miejskiej zaproponowanego przez Roberta Losiaka. Wyróżnił on *muzykę w mieście*, pozbawioną „bezpośredniego odniesienia do jego kulturowej czy fonicznej tradycji”, i *muzykę miasta* – „muzykę dla miasta swoistą, czyli taką, która jest kulturowo (historycznie, etnicznie) z miastem związana i stanowić może o jego tożsamości. Jako przykłady wskazać można m.in. hejnał miasta, muzykę kościelnych dzwonów, kurantów czy muzyczny folklor miejski”<sup>14</sup>. Zgodnie z przyjętymi założeniami badawczymi w niniejszym tekście analizowany będzie tylko jeden z aspektów muzyki miasta – obecność i charakter folkloru miejskiego. W tym celu należy jednak zaprezentować ogólną charakterystykę omawianej twórczości wykonywanej w Poznaniu oraz Wrocławiu.

## 2. Poznań i Wrocław – tło kulturowo-historyczne

Wiele z czynników różnicujących poszczególne miejscowości przedstawia się podobnie w opisywanych miastach. Poznań i Wrocław są ośrodkami o zbliżonej wielkości (262 km<sup>2</sup> i 293 km<sup>2</sup>) oraz liczbie ludności (ponad 550 tys. i ponad 630 tys.). Należą też do grupy dziesięciu największych polskich miast (Wrocław jest piąty co do wielkości i czwarty pod względem liczby ludności, Poznań – odpowiednio – siódmy i piąty)<sup>15</sup>. Obydwa są również ośrodkami akademickimi i handlowymi i mają zbliżony potencjał turystyczny. Największe różnice występują w koegzystencji z rzeką, jej zagospodarowaniu, funkcjonowaniu i znaczeniem dla miasta oraz mieszkańców, a także w potencjale historyczno-kulturowym, tak znacząco odmiennym w przypadku obu miast.

### 2.1. Od Breslau do Wrocławia

Pomimo tego, że zarówno Wrocław, jak i Poznań posiadają w swojej historii wiele kart zapisanych językiem niemieckim, charakter tych historycznych i kulturowych pamiątek przeszłości jest w każdym z nich odmienny. Najważniejszym czynnikiem różnicującym oba miasta i silnie charakteryzującym stolicę Dolnego Śląska jest zerwanie z niemiecką historią i kulturą Breslau oraz późniejsza budowa i kreacja polskiego Wrocławia. Obecnie Wrocław wraca do

<sup>14</sup> R. Losiak, *Muzyka w przestrzeni publicznej miasta. Z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych. Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, t. 11, Lublin 2008, s. 255.

<sup>15</sup> *Powierzchnia i ludność w przekroju terytorialnym w 2013 r.*, dostęp online: [http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/l\\_powierzchnia\\_i\\_ludnosc\\_przekroj\\_terytorialny\\_2013.pdf](http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/l_powierzchnia_i_ludnosc_przekroj_terytorialny_2013.pdf), s. 18 i 27 [23.03.2014].

swych wielokulturowych korzeni, jednakże silne piętno na wizerunku miasta oraz tożsamości jego mieszkańców odcisnęły wydarzenia związane z wysiedlaniem ludności niemieckiej po drugiej wojnie światowej i jednoczesnym osiedlaniem ludności polskiej. Wbrew powielanym popularnym sądom o znacznej przewadze mieszkańców dawnych Kresów Wschodnich (głównie Lwowa, ale także Drohobycza i innych miast) wśród ludności zamieszkałej w stolicy Dolnego Śląska po 1945 roku z Kresów wywodziło się tylko około 20% ogółu przybyszów. Z kolei blisko 80% miało pochodzenie wiejskie lub małomiasteczkowe, co wpłynęło na powojenny proces rustykalizacji miasta<sup>16</sup>.

Świadomościowe ciężenie ku Kresom i waga Lwowa jako symbolu<sup>17</sup> były zdecydowanie widoczne, szczególnie w pierwszym powojennym okresie miasta, i „ani Poznań, ani Łódź, chociaż to stamtąd przybyła spora część pierwszych osiedleńców, nie stały się znaczącymi mentalnościowymi punktami odniesienia w procesie tworzenia nowej tożsamości miasta i jego mieszkańców”<sup>18</sup>. Porównując Poznań i Wrocław, możemy też wspomnieć o nieco zapomnianym fakcie: również mieszkańcy dawnego województwa poznańskiego zostali przesiedleni do Wrocławia i w 1947 roku stanowili dość dużą, bo blisko piętnastoprocentową, część ludności miasta<sup>19</sup>.

Niezależnie jednak od tego, z jakiej części Polski i z jakich ośrodków (miejskich czy wiejskich) pochodziła ludność napływowa, stanęła ona „w obliczu kulturowej konfrontacji i to dwojakiego rodzaju. Z jednej strony było to zderzenie z obcością zastanego, jednoznacznie postrzeganego jako niemieckie, miejscowego dziedzictwa. Z drugiej – szczególnie w przypadku społeczności wiejskich – oznaczało raptowne zetknięcie się ze sobą lokalnych i etnicznych wspólnot, które swoją tożsamość budowały poprzez wyraźne zakreślenie granic”<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> M. Goliński, T. Kulak, *Ludność*, [w:] *Encyklopedia Wrocławia*, Wrocław 2001, s. 465. Przeszacowywanie ilości Kresowiaków wśród mieszkańców powojennego Wrocławia wiązało się z faktem, że w niektórych zawodach i grupach społecznych można było dostrzec przewagę lwowian, np. wśród rodziców licealistów od 22,3 do 27,5% wywodziło się z Kresów, w przypadku studentów było to już prawie 36%, natomiast kadra uniwersytecka w 60% składała się z dawnych lwowian (G. Thum, *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, Wrocław 2008, s. 136).

<sup>17</sup> Na uwagę zasługuje także fakt, że po II wojnie światowej Lwów w podobnym stopniu, co Wrocław poddany został wymianie ludności. Do 1946 z miasta wyjechała zdecydowana większość polskich mieszkańców. Ponadto do Wrocławia częściowo przeniesione zostały zbiory Ossolineum, *Panorama Raclawicka* czy lwowski pomnik Aleksandra Fredry. W mieście osiedliło się także wielu profesorów Uniwersytetu Jana Kazimierza czy Politechniki Lwowskiej. Zob. M. Lewicka, *Dwa miasta – dwa mikrokosmosy. Wrocław i Lwów w pamięci swoich mieszkańców*, [w:] *My Wrocławianie. Społeczna przestrzeń miasta*, red. P. Żuk, J. Pluta, Wrocław 2006, s. 103–104.

<sup>18</sup> E. K. Dzikowska, *Tożsamość Wrocławia(n), czyli o możliwościach życia ponad podziałami*, [w:] *My Wrocławianie...*, s. 168.

<sup>19</sup> G. Thum, op. cit., s. 137.

<sup>20</sup> I. Topp-Wójtowicz, *Folklor dolnośląski – mit czy rzeczywistość?*, [w:] *Trudne dziedzictwo. Tradycje dawnych i obecnych mieszkańców Dolnego Śląska*, red. J. Nowosielska-Sobel, G. Strachold, Wrocław 2006, s.156.

Zróznicowania gwarowe we Wrocławiu sięga czasów powojennych. Maria Lewicka zauważa, że „przez długie lata na ulicach Wrocławia słycać było śpiewny akcent lwowski<sup>21</sup>, a przecież także mowa ma swoją „duszę dźwiękową”, jak określiłby to Schafer<sup>22</sup>, stąd akcent lwowski zapewne znacząco wzbogacał pejzaż dźwiękowy powojennego Wrocławia. Jednakże dziś „polszczyzna kresowa” nie jest już rozpoznawalna w codziennym języku mieszkańców miasta. Jak podkreśla Artur Tworek, współczesna polszczyzna wrocławian ma wręcz aregionalny charakter, w tym sensie, że „z istniejących alternatywnych możliwości wymowy nie przejmuje w całości żadnej z nich”<sup>23</sup>, co po raz kolejny świadczy o wielokulturowości miasta.

Od czasu zakończenia drugiej wojny światowej minęło już 70 lat. „Nowi wrocławianie” dawno już stali się „tutejszymi”, urodziły się kolejne pokolenia mieszkańców miasta. Dla rozważań o współczesnej muzyce ulicy interesujące wydaje się pytanie, czy jakieś elementy z kultur i folkloru dawnych „nowych wrocławian” są obecnie widoczne i słyszalne w postaci muzyki ulicy.

## 2.2. Poznań

Zmiana składu narodowościowego odbyła się w Poznaniu znacznie wcześniej niż na Dolnym Śląsku i nie przyjęła aż tak wielkich rozmiarów. Po pierwszej wojnie światowej większość Niemców opuściła miasto. W 1931 roku już ponad 96% mieszkańców miasta było narodowości polskiej. W okresie międzywojennym miała miejsce wzmożona imigracja do Poznania, jednak większość ludności napływowej pochodziła z mniejszych miast i wsi z terenów Wielkopolski<sup>24</sup>. Obecnie w Poznaniu odsetek rodzimych mieszkańców jest bardzo wysoki, nawet pomimo licznej rzeszy pochodzących z różnych miast Polski absolwentów poznańskich uczelni, którzy po zakończeniu nauki postanowili osiedlić się w mieście. Charakterystyczną rozpoznawalną grupę stanowią Bambrzy poznańscy. Ci potomkowie XVIII-wiecznych osadników z Frankonii, w dużej mierze pochodzących z miasta Bamberg, są już obecnie całkowicie zasymilowani<sup>25</sup>, porozumiewają się polsku, a jedyną pozostałością języka niemieckiego

<sup>21</sup> M. Lewicka, op. cit., s. 104.

<sup>22</sup> E. Schreiber, op. cit., s. 240.

<sup>23</sup> A. Tworek, *O sytuacji językowej Wrocławia dawniej i dziś*, [w:] *My Wrocławianie...*, s. 190.

<sup>24</sup> Więcej na temat zjawiska imigracji w Poznaniu po I wojnie światowej – zob. dostęp online: <http://www.poznan.pl/mim/s8a/czy-wiesz-ze,doc,576/czy-wiesz-ze,11410.html> [6.04.2014].

<sup>25</sup> Według *Słownika gwary poznańskiej* Waldemara Wierzyby wyraz „bamber” oznaczał chłopca (W. Wierzyba, *Słownik gwary poznańskiej. Z naszego na polski, z polskiego na nasze*, Poznań–Mierzyn, 2009, s. 8). Jednakże należy zauważyć, że wyraz ten ma współcześnie zabarwienie pejoratywne i w powszechnym użyciu są wyrażenia o jednoznacznie negatywnych konotacjach, takie jak „ty bambrze”, „ale z ciebie bamber”, a o różnych rzeczach mówi się, iż są „bamberskie” – czyli kiczowate, nieładne, nieodpowiednie.

wydają się ich nazwiska<sup>26</sup>. Do przeszłości grupa ta nawiązuje przede wszystkim podczas różnych, często religijnych, uroczystości. Bamberki przywdziewają tradycyjne stroje z charakterystycznymi wysokimi i bujnie udekorowanymi kolorowymi kwiatami, kornetami bamberskimi<sup>27</sup>. Współcześnie w Poznaniu nadal bardzo silna jest gwara ze specyficznym akcentem i słownictwem. Elementy gwarowe żywe są także w języku ludzi młodych, czego najjaskrawszym przykładem jest utwór „Wuchta Wiary Tej” poznańskiego rapera AIFAMa, w którym poza tytułowym wyrażeniem pojawiają się także inne tego rodzaju określenia<sup>28</sup>. W ostatnich latach zaobserwować można też wzmożoną ilość publikacji poświęconych lokalnej gwarze<sup>29</sup>.

### 3. Muzyka ulicy we Wrocławiu i w Poznaniu

W związku z powyższymi cechami upodobniającymi i różnicującymi omawiane w artykule ośrodki miejskie ciekawe wydaje się pytanie, na ile – z konieczności omówione jedynie w wąskim zakresie – odmienne pochodzenie ludności i ich regionalna tożsamość ma odzwierciedlenie w charakterze muzyki ulicy wykonywanej w Rynku we Wrocławiu i na Starym Rynku w Poznaniu. Czy wśród poznańskich muzyków ulicy znajdują się zespoły śpiewające językiem *Starego Marycha*?<sup>30</sup> Czy Wrocław, nawiązujący do lwowskich korzeni części swej ludności, ma swoich *świrków*?<sup>31</sup> Na ile można prześledzić współcześnie obecność

<sup>26</sup> Bambrzy zasymilowali się dość szybko z różnych względów (m.in. dzięki tej samej religii – katolicyzmowi), a podczas drugiej wojny światowej wielu z nich odmówiło podpisania Volkslisty. Zob. A. Szczepaniak-Kroll, *Tożsamość poznańskich rodzin pochodzenia niemieckiego. Losy Bajerleinów i Dittrichów (XVIII-XX w.)*, Poznań 2010, s. 145.

<sup>27</sup> Ibid., s. 166-167.

<sup>28</sup> Na przykład zamiast „dać w mordę” pojawia się „w sznupe”, zamiast „gonitwy za pieniędzmi”, „gonitwa za bejmami” itp. Zob. dostęp online: <https://www.youtube.com/watch?v=tJla2dk-GsMw> [26.03.2014].

<sup>29</sup> Zob. np. J. Kubel, *Blubry Heli przy niedzieli*, Poznań 2007; W. Wierzba: *W rytmie poznańskiej gwary, czyli o śpiach, gierach, sznupie... oraz innych rzeczy kupie*, Poznań 2006; *Ale Szportt, tej!... Żarty gwarą*, Poznań 2005; *Słownik gwary poznańskiej. Z naszego na polski, z polskiego na nasze*, Poznań 2009 i in.

<sup>30</sup> Postać Starego Marycha jest symbolem poznańskiej gwary. Została stworzona przez Juliusza Kubla, który pisał dla niej felietony radiowe w audycji „Blubry Starego Marycha”, przez ponad 15 lat emitowane na antenie Polskiego Radia. W fikcyjną postać wcielał się Marian Pogasz. Po jego śmierci Kubel zainicjował kolejny cykl audycji mówionych gwarą – „Blubry Heli przy niedzieli”. W 2001 roku na Pl. Wiosny Ludów odsłonięto Pomnik Starego Marycha, którego twarz ma rysy Mariana Pogasza.

<sup>31</sup> W dość szerokim znaczeniowo wyrażeniu „świrk” mieści się także charakterystyka osoby muzykującej na ulicy. Z bogatej plejady lwowskich świrków-muzykantów znani byli: niewidomy i upośledzony skrzypek Ignasz, grywający na ulicach Kurkowej i Czarneckiego, śpiewak Ben-Hur vel Buwaj, który występował w tramwajach albo przy kawiarni Wiedeńskiej, a także ociemniała Mańcia – „małomowna, zamknięta w sobie, w ciemnych okularach izolowała



w muzyce ulicy historyczno-kulturowych losów obydwu ośrodków? Czy Wrocław i Poznań są na tle pozostałych miast Polski wyjątkowe, czy wręcz przeciwnie? Na powyższe pytania pozwoli odpowiedzieć przedstawiona w kolejnych podrozdziałach charakterystyka poznańskiej i wrocławskiej muzyki ulicy. Zarysowanie szerszego tła krajowego i międzynarodowego oraz zaprezentowanie zarówno lokalnych odrębności, jak i ponadregionalnych podobieństw łączących Poznań i Wrocław z innymi miastami będzie zaś możliwe dzięki przywołaniu krótkich charakterystyk innych ośrodków – Warszawy oraz Wiednia.

### 3.1. Spoty buskerskie<sup>32</sup>

Miejscami, w których najczęściej muzykuje się w Poznaniu są: Stary Rynek, ul. Półwiejska, przejście podziemne pod Rondem Kaponiera, rzadziej zaś Pl. Wolności czy dworzec. We Wrocławiu natomiast gra się przede wszystkim w obrębie Rynku, a także na ulicy Świdnickiej (w części od Rynku do przejścia podziemnego oraz pod arkadami), na ulicy Oławskiej, w przejściach podziemnych pod ul. Świdnicką, na Pl. Jana Pawła II i Pl. Grunwaldzkim. Ostrów Tumski, zwłaszcza na wysokości ulicy Katedralnej, równie często wybierany bywa przez muzyków ulicy jako idealne miejsce do muzykowania. Ilość miejsc, w których można spotkać muzyków ulicy, jest zdecydowanie większa we Wrocławiu niż w Poznaniu.

### 3.2. Poznań Główny, Wrocław Główny – muzyka na terenie dworców kolejowych

Krajobraz obydwu miast, a co się z tym wiąże, także rozmieszczenie spotów buskerskich zmieniły się znaczenie w ostatnich latach. Zarówno Poznań, jak i Wrocław to ośrodki, w których rozgrywane były mecze piłkarskie podczas Mistrzostw Europy w piłce nożnej „Euro 2012”. W związku z przygotowaniem się do turnieju oba miasta poczyniły różne inwestycje budowlane i/lub remontowe<sup>33</sup>. W okresie przed Euro w obu miastach rozpoczęto także proces istotnych

---

się od świata. Siadywała na małym składanym stołeczku na Wałach Hetmańskich pod pomnikiem Sobieskiego i przygrywając na harmonii, śpiewała ówczesne szlagiery, np. *Śliczny gwuździki [sic!], piękny tulipany*”. Z. Kurzowa, J. Habela, *Lwowskie piosenki uliczne, kabareto-we i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1989, s. 26, zob. także J. Wasylkowski, *Lwowskie misztygałki*, Warszawa 2007, s. 207, W. Szolginia, *Tamten Lwów. T. 4. My, Lwowianie*, Wrocław 1993, s. 141–147.

<sup>32</sup> Ang. *busker spot* – miejsce muzykowania ulicznych grajków. W formie spolszczonej muzycy używają formy „spot, spoty buskerskie”.

<sup>33</sup> Jak zauważa Anna Giza-Poleszczuk: „inwestycje związane z Euro 2012 tworzyły szanse na rewitalizację zaniedbanych dzielnic: szczególnie podkreślano to w Gdańsku i we Wrocławiu”

zmian w infrastrukturze dworców kolejowych (Wrocław Główny oraz Poznań Główny). Wrocławski Dworzec Główny wzniesiony w połowie XIX wieku według pomysłu Wilhelma Grapowa został odrestaurowany. Z kolei poznańską modernistyczną bryłę Dworca Głównego zastąpiono nowym przeszklonym budynkiem połączonym z galerią handlową Poznań City Center. Przed tymi zmianami na terenie obydwu dworców kolejowych bardzo często można było usłyszeć muzyków ulicy. W obu przypadkach muzykowano przede wszystkim w tunelach prowadzących od hali głównej do wejść na perony. W Poznaniu dość często występował tam „człowiek orkiestra” – Tadeusz Lis, muzyk grający równocześnie na gitarze, harmonijce ustnej i tamburynie (w który uderza, stosując mechanizm identyczny jak w perkusyjnej „stopie”). We Wrocławiu z kolei spotkać można było muzyków nawet o trzeciej nad ranem<sup>34</sup>. Obecnie dworzec wrocławski nie jest już sceną, na której występują muzycy ulicy. Przyczynę tego stanu rzeczy stanowi najprawdopodobniej modernizacja dworca, w wyniku której obecnie służby porządkowe starają się utrzymać nienaganny porządek; stąd baczna uwagę kierują na wszystkie osoby przebywające na dworcu bez biletu podróźnego<sup>35</sup>. Na Dworcu Głównym w Poznaniu muzycy także występują rzadziej niż kiedyś. Istotny może okazać się fakt, że nowy dworzec podzielił perony na te ściśle z nim związane, na które można zejść wprost z nowo powstałego holu dworca (perony 1–3), oraz na oddalone od budynku (perony 4–7) – dostaniemy się na nie przez perony 1–3 lub od strony Dworca Zachodniego<sup>36</sup>. Nowy budynek dworca przestał być punktem centralnym, z którego pasażerowie rozchodzili się tunelem w celu udania się na odpowiedni peron. Przy takim układzie architektonicznym jedynie część osób przemierza całą długość wzmiankowanego tunelu. Być może fakt ten spowodował rzadkie

---

(A. Giza-Poleszczuk, *UEFA EURO 2012 POLSKA – UKRAINA. Obsesja infrastruktury i nieobecność „społeczeństwa”*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 2, s. 96).

<sup>34</sup> Pierwsze moje spotkanie z wrocławskimi muzykami ulicy miało miejsce wczesną wiosną 2009 roku na dworcu Wrocław Główny. Wracalam właśnie z Wiednia, gdzie podczas stypendium „Erasmus” realizowanym na tamtejszym Uniwersytecie miałam możliwość uczestniczenia w seminarium „*Straßenmusik in europäischen Städten*” prowadzonym przez prof. Reginę Allgeyer-Kaufman i dr Augusta Schmidthofera. Pierwszą rzeczą, jaka powitała mnie w tamtą noc na wrocławskim dworcu, były dźwięki fletu prostego. To mimo wszystko dość niecodzienne i nieprzewidziane spotkanie i rozmowa z pięćdziesięcioletnim mężczyzną muzykującym ok. godziny trzeciej nad ranem w holu dworca zaważyło w pewnym sensie na decyzji o podjęciu się zbadania zjawiska muzyki ulicy w Polsce.

<sup>35</sup> A. Grzeźlińska, *Bez biletu wyrzucą cię z poczekalni Dworca Głównego PKP. Po co nam w ogóle dworzec?*, dostęp online: <http://www.gazetawroclawska.pl/artykul/3369459,bez-biletu-wyrzucacie-z-poczekalni-dworca-glownego-pkp-po-co-nam-w-ogole-dworzec,1,id,t,sa.html> [24.03.2014].

<sup>36</sup> W miejscu Dworca Głównego w Poznaniu znajdują się – przynajmniej teoretycznie – trzy różne dworce: Dworzec Główny, Dworzec Zachodni (będący w rzeczywistości wejściem zachodnim Dworca Głównego) oraz historyczny Dworzec Letni zwany też Cesarskim (obecnie peron 4b).

już występowanie muzyków ulicy na terenie poznańskiego dworca. Zarem jednak nastąpiło scalenie komunikacji miejskiej z infrastrukturą dworca (Poznański Szybki Tramwaj wjeżdża obecnie na Dworzec Główny na specjalnie zbudowany w tym celu nowy peron). W związku z tym zwiększony przepływ liczby pasażerów w rejonie zachodnim Dworca może w efekcie doprowadzić do koncentrowania się muzyków ulicy w tej przestrzeni. Jak na razie jednak takie zjawisko nie zostało zauważone.

Podkreślić należy, że *Regulamin korzystania z Dworca Kolejowego*, mający zastosowanie do wszystkich polskich dworców, nie odnosi się w sposób jednoznaczny do muzyki ulicy. Jednakże zawiera on trzy punkty, które można zinterpretować w taki sposób, że będą tyczyły się muzykowania ulicznego w obrębie dworca; są to punkty 11, 12c i 14 paragrafu 2 zabraniające m.in.: żebrania<sup>37</sup>, przeprowadzania bez odpowiedniego zezwolenia akcji artystycznych oraz zakłócania porządku, w tym: poprzez hałas<sup>38</sup>. Od decyzji lokalnych zarządców terenów dworcowych zależy użycie tych przepisów w odniesieniu do muzyków ulicy. Jeszcze kilka lat temu w Poznaniu nie wyganiano artystów z dworca:

przechodziła policja parę razy, ale tak się spojrzała tylko, ale nie zwróciła uwagi [...]; straż, ochrona kolei to tak mi zwróciła uwagę, żebym właśnie tu, w tym, właśnie w tym miejscu, nie wiem dlaczego, ale żebym lepiej tutaj grał.

W ten sposób relacjonował swoje kontakty z ochroniarzami poznańskiego dworca gitarzysta Paweł<sup>39</sup>.

### 3.3. Nadrzeczne spoty buskerskie

W przypadku charakterystyki porównawczej obu miast szczególne znaczenie ma kwestia zdecydowanie większej symbiozy Wrocławia z Odrą niżli Poznania z Wartą. Poznań jest miastem odsuniętym od rzeki, w związku z tym muzykowanie na nadbrzeżach czy bulwarach spacerowych raczej nie ma miejsca. Jeżeli w okolicach Warty w ogóle słyhać muzykę, jest to najczęściej dźwięk

<sup>37</sup> Konotacje muzyki ulicy z żebractwem są częste, m.in. dlatego, że oba typy działalności funkcjonują w tej samej przestrzeni publicznej, wynagrodzenie jest zbierane w podobny sposób i stosuje się zbliżone techniki nawiązywania relacji z przechodniem. Więcej na ten temat zob. E. Grygier, *Muzyk(a) ulicy. Pomiedzy sztuką, a żebractwem*, dostęp online: [http://www.pia.org.pl/sites/default/files/Ewelina\\_Grygier\\_Muzyk%28a%29\\_ulicy.%20Pomiedzy\\_sztuk-%C4%85%2C%20a\\_zebractwem.pdf](http://www.pia.org.pl/sites/default/files/Ewelina_Grygier_Muzyk%28a%29_ulicy.%20Pomiedzy_sztuk-%C4%85%2C%20a_zebractwem.pdf) [24.03.2014] oraz M. Dembińska, *Artyści czy żebracy? Wizerunek ulicznych muzyków w Berlinie*, praca mgr (IEiAK UW 2007).

<sup>38</sup> Regulamin korzystania z Dworca Kolejowego, dostęp online: [https://pkpsa.pl/download/regulamin\\_dworce.pdf](https://pkpsa.pl/download/regulamin_dworce.pdf) [24.03.2014].

<sup>39</sup> Wywiad z gitarzystą Pawłem przeprowadzony dn. 23.12.09, ok. godz. 16:00 na Dworcu Głównym w Poznaniu.

towarzyszący nadwarciańskim spotkaniom młodzieżowym zogniskowanym na wspólnej zabawie podczas spożywania alkoholu<sup>40</sup>. Muzyka ulicy tym różni się od innego rodzaju muzycznych wykonań w przestrzeni publicznej, że w założeniu nastawiona jest na spotkanie z zewnętrznym odbiorcą – słuchaczem (przechodniem), niezależnie od tego, czy odwdzięczy się on muzykowi za grę gotówką, czy tylko go wysłucha (choćby w biegu), czy być może w ogóle go nie zauważy. Znaczenie ma przede wszystkim idea grania dla zewnętrznego odbiorcy. Muzykowanie podczas różnego rodzaju imprez prywatnych jest z kolei nastawione na wspólną zabawę i uciechę zamkniętego audytorium, stąd wydaje się, że nie ma nadwarciańskiej muzyki ulicy w Poznaniu. W wiekach poprzednich sytuacja wyglądała nieco inaczej, a Warta była bardziej zrośnięta z miastem i pełniła też większą rolę w aspekcie kulturalno-rekreacyjnym. Jednakże w trakcie rozwoju związek miasta z rzeką malał, przy czym „największe przekształcenia środowiska wodnego zaszły na obszarze historycznego Starego Miasta, gdzie wręcz można mówić o likwidacji czynnika wodnego”<sup>41</sup>(!).

Zupełnie inaczej sytuacja przedstawia się we Wrocławiu, dla którego Odra jest częścią wewnętrznego systemu, organizmu miasta (w samym tylko Śródmieściu znajduje się ponad 60 mostów i kładek)<sup>42</sup>. W związku z tym wymienić można kilka najcharakterystyczniejszych nadodrzańskich spotów buskerskich: Bulwar Piotra Włostowica, Wyspę Słodową czy Ostrów Tumski (zwłaszcza ul. Katedralną i Most Tumski). W miejscach tych wielokrotnie spotykałam muzyków ulicy, m.in. dudziarza wykonującego marsze szkockie, saksofonistę grającego jazzowe przeboje i popularne standardy czy młodych gitarzystów odtworzących muzykę rockową<sup>43</sup>.

Należy zwrócić uwagę, że na wrocławskich wyspach odbywają się także zorganizowane wydarzenia muzyczne, np. Wyspa Słodowa często jest miejscem koncertów młodzieżowych grup muzycznych<sup>44</sup>. We Wrocławiu działa także Multimedialna Fontanna będąca połączeniem żywiołu wody z muzyką i sztukami wizualnymi<sup>45</sup>. Woda jest więc stale obecna w życiu miasta i w dostrzegalnym

<sup>40</sup> Jednakże nawet i w tym przypadku muzyka taka ma mały udział w fonosferze miasta, co związane jest z ogólnie słabym wykorzystaniem terenów nadwarciańskich. Jak podkreśla Alfred Kaniecki, „bardzo istotne staje się określenie dalszych losów wód powierzchniowych na obszarze Poznania. Czy będą one traktowane tak jak dotychczas, tzn. jako element przeszkadzający w «harmonijnej» rozbudowie miasta, czy też jako element uatrakcyjniający obszar miejski?” A. Kaniecki, *Woda w krajobrazie miasta*, [w:] *idem, Poznań. Dzieje miasta wodą pisane*, Poznań 2004, s. 678.

<sup>41</sup> A. Kaniecki, op. cit., s. 673.

<sup>42</sup> Zob. *Mosty i Kładki*, [w:] *Encyklopedia Wrocławia...*, s. 554.

<sup>43</sup> E. Grygier, *Muzyka ulicy we współczesnym Wrocławiu*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2013.

<sup>44</sup> B. Miszewska, *Wyspa Opatowicka, Wyspa Słodowa*, [w:] *Encyklopedia Wrocławia...*, s. 998.

<sup>45</sup> Wrocławska fontanna, dostęp online: <http://www.wroclaw.pl/wroclawska-fontanna> [26.03.2014].

sposób wiąże się ona także z wydarzeniami muzycznymi. W przypadku Poznania takiego związku z wodą nie widać. Warta dzieli miasto na pół<sup>46</sup>. Wyjątkiem są zorganizowane imprezy masowe, jak np. koncerty odbywające się nad sztucznie utworzonym Jeziolem Maltańskim<sup>47</sup>. Dość znamienny wydaje się fakt, że jedyne poznańskie wydarzenie muzyczne, które w swej nazwie odwołuje się do rzeki – Festiwal Ethno Port – odbyło się kilkakrotnie w starym, a więc suchym i nieczynnym, korycie Warty.

### 3.4. Zamiejscowe spoty buskerskie

Zarówno poznańscy, jak i wrocławscy twórcy muzykują także w innych miastach. Ukraiński altowiolista, obecnie student Akademii Muzycznej w Poznaniu, po kilku nieudanych próbach muzykowania w stolicy Wielkopolski, przyjeżdża do Warszawy, by pograć na ulicy. Z muzykowania w Poznaniu artysta zrezygnował z kilku powodów: czynnika finansowego, problemów z użytkownikami przestrzeni miejskiej (muzyk miał nieprzyjemne sytuacje z pijanymi mężczyznami, którzy wrzuciwszy mu pieniądze rozkazywali, co ma grać i w nieodpowiedni sposób odnosili się do niego) oraz ze względu na fakt, że ma w tym mieście znajomych, którzy mogliby go zobaczyć na ulicy:

Grałem kiedyś w Poznaniu i we Wrocławiu i tak się zniesmaczyłem [...]; moje doświadczenie jest takie, że Warszawa jest najlepsza pod tym względem. W Poznaniu też jakoś też tam się zarabia, ale wiesz, w Poznaniu chodzą moi znajomi, i nie chce mi się, żeby ktoś tam... bo to fajna praktyka, a z drugiej strony nie chcę, żeby tam ktoś powiedział: „A co tam, cześć, jak tam było dzisiaj na ulicy?”<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Poza Wartą w Poznaniu płynie także o wiele mniejsza rzeka – Cybina. Obydwie rzeki spotykają się w centrum miasta, okalając Ostrów Tumski, jednak ponieważ ten fragment miasta jest wyłącznie siedzibą władz kościelnych i Muzeum Archidiecezjalnego, nie stanowi głównego traktu pieszego mieszkańców miasta. Jego oddalenie od Rynku powoduje także, że nie wszyscy turyści tu docierają. Zapewne ma to wpływ na brak muzyki na ulicy w tym miejscu.

<sup>47</sup> Dość kontrowersyjnym pomysłem jest organizacja koncertów w dawnej Synagodze przy ulicy Wronieckiej, w której od czasów drugiej wojny światowej mieści się pływalnia. W 2007 roku w synagodze odbyło się kilka koncertów w ramach festiwalu Tzadik, zob. S. Wilczak, T. Janas, *Tzadik Poznań Festiwal w synagodze- pływalni*, dostęp online: <http://wyborcza.pl/1,76842,4375486.html> [26.03.2014].

Podczas tych koncertów woda oddziaływała na słuchaczy tylko poprzez swój zapach (silnie odczuwalna woń chloru), poza tym jest wyłącznie barierą oddzielającą audytorium od wykonawców. Przykład ten, zupełnie przypadkiem, dość dobrze obrazuje rolę wody w życiu miasta, w tym także muzyki miejskiej. Woda w Poznaniu jest elementem granicznym, barierą, którą się pokonuje, a nie wchłania, asymiluje i wykorzystuje, jak we Wrocławiu.

<sup>48</sup> Wywiad z ukraińskim altowiolistą, przeprowadzony dnia 18.06.2012 na Krakowskim Przedmieściu pod nr 17 w Warszawie.

Z kolei wrocławski muzyk grający na dudach szkockich wybiera muzykowanie w innych, głównie zagranicznych miastach, ponieważ jest to dla niego zdecydowanie bardziej opłacalne:

często jeżdżę do Pragi, do Berlina, do Paryża, do Dresden [...]; jeżdżę samochodem. Czasami na dużym plusie, fajnie jest<sup>49</sup>.

W obydwu miastach znaczną część muzyków ulicy stanowią Romowie. W odróżnieniu od pozostałych muzyków ulicy, grają oni w ruchu, przemieszczając się po terenie wokół Rynku<sup>50</sup>. Artyści zatrzymują się przed ogródkiem kawiarnianym i dla jego gości wykonują kilka utworów (zwykle 2–3). Po zakończeniu gry jeden z muzyków (tzw. *sęp*) przechadza się między stolikami z odwróconym do góry dnem tamburynem bądź pojemnikiem przeznaczonym na wynagrodzenie. W wielu przypadkach zdarza się też, że zbierający wynagrodzenie Romowie są nachalni w stosunku do klientów, którzy nie chcą ich wynagrodzić. W związku z tym muzycy często bywają wypraszani i przeganiani przez pracowników lokalu. Istotny jest też fakt, że Romowie grający na określonym terenie nie dbają o zachowanie odpowiednich odstępów pomiędzy sobą, stąd nierzadko dochodzi do kakofonicznych sytuacji, kiedy w tym samym czasie muzykuje trzech różnych romskich akordeonistów, a każdy z nich wykonuje inną melodie<sup>51</sup>.

#### 4. Brzmienie Wrocławia, brzmienie Poznania

Ważną kwestią jest zagadnienie treści, jakie przekazują muzycy ulicy. Co i w jaki sposób jest grywane na ulicach Poznania i Wrocławia? Czy wykonywany repertuar nosi znamiona lokalności? Czy na ulicach zobaczyć i usłyszeć można tradycyjne instrumenty?

<sup>49</sup> Wywiad z dudziarzem Łukaszem przeprowadzony dnia 27.05.2013 na wrocławskim Rynku.

<sup>50</sup> Dokładne trasy poruszania się muzykujących Romów we Wrocławiu zamieszczone zostały w: E. Grygier, *Muzyka ulicy we współczesnym Wrocławiu...*

<sup>51</sup> Sytuacja taka została zaobserwowana na poznańskim Starym Rynku w 2008 roku, a także na warszawskich Bielanych w 2014 roku, gdzie napotkano dwóch romskich akordeonistów grających dla mieszkańców bloków WSM „Piaski”. Każdy z muzyków ustawił się pod innym budynkiem. Ponieważ jednak rzeczony bloki oddalone są od siebie o ok. 20 metrów, dźwięk jednego akordeonu, dodatkowo wzmocniony odbiciem od budynku, mieszał się z melodią graną przez drugiego muzyka.

#### 4.1. Muzycy i muzyka ulicy: instrumentarium, społeczne role instrumentu i muzyka ulicznego, muzyczne „figury miasta”<sup>52</sup>

Zarówno w Poznaniu, jak i Wrocławiu prym pod względem powszechności występowania wiodą następujące instrumenty: gitara (najczęściej klasyczna bądź elektroakustyczna), akordeon, skrzypce oraz bębny (najczęściej *djembe*). Wynika to, po pierwsze, z dość dużej popularności tych instrumentów, a po drugie – z ich mobilnego charakteru. Specyfika niektórych z nich, np. akordeonu, na stałe kojarzona jest z muzykowaniem ulicznym: „w potocznym kontekście instrument ten uchodzi za – wymieńmy kilka określeń – ludowy, plebejski, prostacki, wiejski, jarmarczny, weselny, uliczny”<sup>53</sup>. Często jest on także nazywany slangowym określeniem „wstyd”, a „mit akordeonu jako instrumentu jarmarcznego, ulicznego i plebejskiego jest już w zasadzie nieusuwalny z naszej kultury”<sup>54</sup>. Chociaż warto mieć świadomość tego, że owe społeczne role instrumentów muzycznych konstruowane są często w zależności od kontekstu, w jakim dany instrument się prezentuje. Ulica natomiast nie jest miejscem, które konotowałoby pozytywne skojarzenia, dlatego niektórzy muzycy uliczni próbują się odcinać od wyraźnego zaznaczania ich związku z ulicą:

Bard poznański, artysta [wypowiedziane z emfazą – przyp. E.G.]. Możecie Państwo używać [określenia] grajek uliczny, ale przysięgam na Boga: jestem artystą i skończyłem zawód muzyka, skończyłem właśnie te kursy i dostałem uprawnienia zawodowe muzyka. Nazywajcie, jak chcecie, ja będę grać w miejskim szalecie, nie jestem grakiem ulicznym, jestem artystą!<sup>55</sup>

W taki sposób mówił o sobie Tadeusz Lis, kreując mit swojej osoby na potrzeby mediów zainteresowanych sprawą mandatu, jaki otrzymał za grę na poznańskim Rynku.

Niektórzy muzycy podchodzą do grania na ulicy w sposób mniej emocjonalny, a bardziej techniczny. Według akordeonisty spotkanego na wrocławskim Rynku różnica pomiędzy salą koncertową a sceną uliczną uwidacznia się przede wszystkim w złej akustyce tej drugiej, ponadto:

<sup>52</sup> Z. Kloch, *O przestrzeni miejskiej – kilka uwag z perspektywy teorii kultury*, [w:] *Percepcja współczesnej przestrzeni miejskiej*, red. M. Madurowicz, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych UW, Warszawa 2007, s. 505.

<sup>53</sup> A. Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Gdańsk 2013, s. 148.

<sup>54</sup> *Ibid.*, s. 157.

<sup>55</sup> Dokumentacja audio wypowiedzi Tadeusza Lisa udzielanych dziennikarzom przed rozpoczęciem postępowania sądowego o oddalenie mandatu karnego, Poznań 22.10.2012.

trochę człowiek takie złe nawyki nabiera, na przykład przy artykulacji, że coś zagra za głośno, a przy sali takiej koncertowej będzie zupełnie inaczej brzmiało [...]; jak ktoś chce takiej naprawdę dobrej muzyki posłuchać, to raczej filharmonia<sup>56</sup>

Zatrzymując się jeszcze na chwilę przy akordeonie, wspomnijmy, że przez wiele lat Poznań miał bardzo rozpoznawalnego muzyka ulicy, jakim był właśnie akordeonista, Roman Kamiński. Muzyk ten nie tylko grał na Starym Rynku, ale także w dość niecodzienny sposób używał pewnego elementu małej architektury. Kamiński często korzystał z pojemnika na śmieci, który odwrócony do góry dnem służył mu za siedzisko; używał go także w charakterze instrumentu. Muzyk, grając na akordeonie, stukał nogą w ściankę śmietnika tak, że dawało to efekt stopy perkusyjnej i było słyszalne w dużej odległości. Stał się on na tyle charakterystyczną i rozpoznawalną postacią, że jego wizerunek został nawet umieszczony na pocztówce. Widokówka ze zdjęciem autorstwa Zygmunta Gajewskiego przedstawia roześmianego akordeonistę siedzącego na odwróconym koszu na śmieci. Z tyłu widokówki znajduje się napis „ulica daje ogień»... Roman Kamiński – charyzmatyczny akordeonista Starego Miasta w Poznaniu”<sup>57</sup>. Dawniej muzyka tego można było uznać za ikonę poznańskiej muzyki ulicy<sup>58</sup>, obecnie, na fali zainteresowania medialnego, jest nią wspomniany już Tadeusz Lis.

Postać muzyka ulicznego, którego wizerunek związany był z Krakowem, również w dużej mierze została wykreowana poprzez media. Muzykiem tym jest Gienek Loska, Białorusin, który przez wiele lat mieszkał i muzykował w stolicy Małopolski (obecnie żyje i koncertuje na ulicach Warszawy). Jego osoba stała się sławna i rozpoznawalna, po tym jak muzyk z powodzeniem uczestniczył w popularnym show telewizyjnym X FACTOR, zdobywając w 2012 główną nagrodę<sup>59</sup>. Jednak już kilka lat wcześniej muzykował na krakowskim Rynku, nierzadko w bardzo złych warunkach pogodowych. Muzyk wraz ze swoim zespołem *Gienek Loska Band* ma na koncie dwie płyty: *Hazardzista* (2011) *Dom* (2013)<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> Wywiad z akordeonistą występującym na Rynku, Wrocław 27.05.2013.

<sup>57</sup> Być może przedstawień muzyków ulicy na pocztówkach było i jest znacznie więcej. Jednak wydaje się, że rację ma Janusz Wasylkowski, który twierdzi, iż jak dotąd nie opracowano tematu polskiej widokówki. J. Wasylkowski, op. cit., s. 120.

<sup>58</sup> Także inne miasta miały swoje rozpoznawalne postacie muzykujące w przestrzeni miejskiej. We Lwowie była nią Ślepa Mińcia, jak czytamy we wspomnieniach Witolda Szolginia: „Pamiętam Mińcię również ja sam, zresztą nie tylko sprzedającą pod pomnikiem Sobieskiego gazety licznym tutaj przechodniom, ale również przygrywającą im na harmonii, okropnie zresztą fałszywie, różne lwowski piosenki. Była tak wrośnięta w ten miejski krajobraz, że nikt nie mógł sobie nawet wyobrazić tego miejsca pod Sobieskim bez owej niewidomej kobiety z gazetami, harmonią i opartą o kolana laską.” W. Szolginia, op. cit., s. 142.

<sup>59</sup> *Co się dzieje z Gienkiem Loską?*, dostęp online: <http://xfactor.tvn.pl/aktualnosci,2102,n/co-sie-dzieje-z-gienkiem-loska,51556.html> [6.04.2014].

<sup>60</sup> Oficjalna strona zespołu Gienek dostęp online: Loska Band <http://www.gienekloskaband.art.pl/dyskografia/> [6.04.2014].



Znamienny jest fakt, że żaden z opisanych powyżej muzyków (R. Kamiński, T. Lis, G. Loska) nie specjalizuje się w wykonywaniu muzyki związanej z miastem, w którym gra. Zatem pomimo faktu, że owi artyści są w społecznym odbiorze – na zasadzie synekdochy (pars pro toto) – reprezentantami społeczności muzyków ulicy danego miasta, nie wykonują oni muzyki związanej z ośrodkiem, w którym występują; nie jest to zatem *muzyka miasta*, a *muzyka w mieście*.

## 4.2. Repertuar muzyków ulicy

Wśród repertuaru poznańskich muzyków ulicy w zdecydowanej mierze przeważa muzyka rockowa i popularna, a wśród nich takie utwory, jak przeboje zespołu Kult: *Celina*, *Dziewczyzna bez zęba na przedzie*, *Polska*, *Arahja*. Popularną piosenką jest też *Zegarmistrz światła* wykonywany często przez Tadeusza Lisa. We Wrocławiu najbardziej charakterystyczne wydaje się występowanie w przestrzeni miejskiej standardów jazzowych, np. *Hit the road* Jack Armstronga czy utworów z repertuaru Herbiego Hancocka: *Chameleon* i *Cantaloup Island*. Dość częste jest także wykonywanie piosenek popularnych piosenkarzy i zespołów: *Znów jesteś ze mną* De Mono, *Nie płacz* Ewka Perfektu, *Dni, których jeszcze nie znamy* Marka Grechuty, *Englishman in New York* Stinga, *All my loving* The Beatles, *Layla* Erica Claptona i in. W obydwu miastach znaczną część muzyki wykonywanej w przestrzeni publicznej stanowią współczesne muzyczne uniwersalia, do których zaliczyć można powszechnie znane fragmenty kompozycji muzyki poważnej, przeboje rockowe i muzyki filmowej oraz niektóre standardy jazzowe, czyli utwory, takie jak: *O sole mio* Eduardo di Caputy, *Aria* z II Suitu Orkiestrowej J.S. Bacha, *Tico-tico* Zequinha de Abreu, *Besame mucho* Consuelo Velázquez, *Stairway to heaven* Led Zeppelin czy *When all the saints go marching in* Luisa Armstronga. Rozbrzmiewają one nie tylko w Poznaniu i Wrocławiu, ale także Warszawie czy Wiedniu.

Bardzo charakterystyczne dla Wrocławia wydaje się wykonywanie przebojów o rodowodzie przedwojennym, takich jak tango *Przy kominku* Artura Golda czy *To ostatnia niedziela* z repertuaru Mieczysława Fogga. Podczas badań we Wrocławiu często napotykałam także muzykę odnoszącą się do tradycji muzycznych jakiejś grupy etnograficznej, etnicznej czy narodowej. W stolicy Dolnego Śląska spotkałam między innymi muzyków wykonujących repertuar szkocki (Łukasz grający na dudach szkockich), szeroko pojęty folklor bałkański (orkiestra dęta z Rumunii), podhalański, romski, węgierski i in. (Joanna i Józef Gruszkowie). Występowania muzyki etnicznej nie zaobserwowałam w Poznaniu; warto jednak wspomnieć o informacji zanotowanej przez Jadwigę Sobieską w protokole z nagrań terenowych. W tekście dotyczącym opisu znakomitej wielkopolskiej śpiewaczki Marianny Kulawiak Sobieska pisała: „mąż jej

– Michał Kulawiak – po sprowadzeniu się do Poznania był zawodowym muzykantem podwórkowym. Staruszek o wielkich siwych wąsach, zawsze czyściutki, schludny, pogodny – z instrumentem utrzymanym we wzorowej czystości i dokładności – szeroko był znany społeczeństwu poznańskiemu. Wielokrotnie popisywał się swą sztuką w Radio, a za granie po podwórzach zbierał sowite zarobki”<sup>61</sup>.

### 4.3. Konteksty: Warszawa, Lwów, Wiedeń

Wydaje się, że obecnie w Polsce wyłącznie Warszawę charakteryzuje ciągłość folkloru miejskiego i występowanie w niej charakterystycznej dla miasta muzyki, którą, zgodnie z przytoczonym we wstępie rozróżnieniem Losiaka, określić można jako *muzykę miasta*, związaną z nim m.in. poprzez język i treść wykonywanych utworów, a także szersze związki historyczno-kulturowe. Inne ośrodki bądź nie wytworzyły lokalnego charakteru muzyki ulicy, bądź z różnych przyczyn go utraciły. Zofia Kurzowa i Jerzy Habela podkreślają, że dawniej wyłącznie Warszawę i Lwów cechował charakterystyczny oryginalny folklor miejski obecny w przestrzeni publicznej<sup>62</sup>. Warto zwrócić uwagę na fakt, że autorzy ci jednak brali pod uwagę jedynie ówczesne polskie miasta, ponadto „terminy takie jak *lwowska piosenka uliczna* czy *warszawska ballada podwórzowa* posiadają szerokie znaczenie. Autorzy opracowań i antologii pieśni ulicznych (J. Habela i Z. Kurzowa, B. Wieczorkiewicz, J. Wasylkowski) z terminem piosenki ulicy utożsamiają cały miejski folklor muzyczny, niezależnie od tego, czy jest wykonywany na ulicy, w kawiarni, na kabaretowej scenie czy śpiewany w prywatnych domach”<sup>63</sup>. Wieczorkiewicz w *Warszawskich balladach podwórzowych* pisze m.in., że piosenki uliczne wykonywane były „na ulicach, podwórkach, na zabawach i potańcówkach, w wagonach pociągów podmiejskich przez śpiewaków-solistów, akompaniujących sobie na harmonii, skrzypcach, gitarze czy mandolinie, czy też przez tzw. orkiestry podwórzowe”<sup>64</sup>. Takie holistyczne ujęcie zagadnienia pieśni podwórzowych i ulicznych jest znaczącą przeszkodą w wyciąganiu z wyżej wymienionych publikacji szerszych wniosków dotyczących zagadnienia muzyki ulicy. Także porównanie dawnej fonosfery miejskiej wraz z obecnością w niej muzyki ulicy i folkloru miejskiego innych niż Warszawa i Lwów ośrodków wydaje się zadaniem dość trudnym. Wynika to przede

<sup>61</sup> J. Sobieska, *Protokół z badań terenowych*, 22.02.1946, Poznań, sygn. 25A. Protokół znajduje się w Archiwum Fonograficznym Instytutu Sztuki PAN.

<sup>62</sup> J. Habela, Z. Kurzowa, op. cit., s. 65.

<sup>63</sup> E. Grygier, *Gry uliczne. Studium muzyki ulicy na przykładzie wybranych polskich miast* (praca magisterska, maszynopis: IEiAK UAM 2011, Poznań, s. 29–30).

<sup>64</sup> B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, Warszawa 1971, s. 10.

wszystkim z braku danych; np. na podstawie analizy pamiętników pierwszych powojennych mieszkańców Wrocławia pod kątem opisów pejzaży dźwiękowych nie można niestety uzyskać zbyt zadowalających wyników<sup>65</sup>.

Pod kątem lokalnego wydźwięku muzyki ulicy należałoby szczegółowo zbadać stolicę Małopolski ze względu na fakt, że muzycy nawiązujący do folkloru krakowskiego bądź też występujący w tradycyjnych strojach mają w Krakowie zniżki na pozwolenia na muzykowanie<sup>66</sup>. Działanie takie wyraźnie podkreśla chęć miasta do – jeśli nie reaktywowania – to wytworzenia obecności folkloru miejskiego w przestrzeni fonicznej Krakowa.

Należy mieć na względzie, że bogata historia dotycząca obecności folkloru miejskiego w muzyce miasta nie oznacza oczywiście, iż musi on występować w przestrzeni publicznej także i dziś. Folklor Wiednia, wyrosły z tradycji występujących na ulicy harfiarzy, lirników i śpiewaków *Bänkelsängerów*, obecnie w ogóle nie jest wykonywany przez muzyków ulicy. Pomimo braku folkloru miejskiego na ulicach stolicy Austrii<sup>67</sup> stan obecności jego przejawów (*Wienerlied* i *Schrammelmusik*) w życiu miasta jest znaczny i dotyczy to nie tylko wieczorków organizowanych przez instytucje takie jak Wiener Volksliedwerk, ale także rynku fonograficznego oraz regularnych spotkań odbywających się w lokalnych *Heurigach*<sup>68</sup>. Sytuację przeniesienia folkloru ulicznego na inne dostępne platformy można było niegdyś zaobserwować także na przykładzie Lwowa. Mniej więcej od czasu zakończenia pierwszej wojny światowej, wraz z dokonującymi się przekształceniami społecznymi, „zmieniły się też upodobania lwowiaków. Podczas gdy starsze pokolenie jeszcze kultywowało dawne tradycje poplek, walców, sztajerów, to pokolenie młodsze interesowało się już nowymi tańcami i nowymi szlagierami [...] [wśród nich najbardziej powszechne były] takie nowomodne tańce, jak tango, foxtrot, slow-fox, walc angielski [...]. Do tej muzyki nowego typu, opartej na nieznanym dotychczas rytmach jazzowych, plebs lwowski nie potrafił tworzyć nowych, rodzimych piosenek”<sup>69</sup>. Dość istotny jest fakt, że folklor miejski nie zaginął i został przeniesiony na estrady kabaretowe i do rozgłośni radiowych. Jak pisze w osobistym wspomnieniowym dokumencie Witold Szolginia: „młodym, pełnym energii i zapału miłośnikom lwowskiego folkloru miejskiego udało się lwowską piosenkę uliczną zachować, podtrzymać jej tradycje i twórczo rozwinąć. Wielkie zasługi w tym względzie

<sup>65</sup> R. Tańczuk, *Audiosfera powojennego Wrocławia w relacjach autobiograficznych pierwszych jego mieszkańców*, [w:] *Audiosfera Miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012, s. 172.

<sup>66</sup> *Zarządzenie Prezydenta Miasta Krakowa nr 1348/2009*, dostęp online: [http://www.bip.krakow.pl/wladze/zarzadzenia/pliki/zp\\_1348\\_09.pdf](http://www.bip.krakow.pl/wladze/zarzadzenia/pliki/zp_1348_09.pdf) [6.04.2014].

<sup>67</sup> Na wiedeńskich ulicach najczęściej można usłyszeć muzykę klasyczną, ale także folklorystyczną (rumuńską, rosyjską, słowacką), dixielandową czy rozrywkową.

<sup>68</sup> Heuriger – w tzw. wienerisch Deutsch – wiedeńskim niemieckim oznacza lokal, knajpkę, restaurację, którą cechuje lokalny, wiedeński charakter.

<sup>69</sup> J. Habela, Z. Kurzowa, op. cit., s. 69.

miały [...] cotygodniowe audycje Lwowskiej Rozgłośni Polskiego Radia z cyklu «Na Wesołej Lwowskiej Fali». Właśnie dzięki owym ponad stu osiemdziesięciu audycjom [...] została odrodzona lwowska piosenka uliczna<sup>70</sup>.

Wyróżniki piosenek miejskich charakterystycznych dla danego ośrodka stanowiły: język lub gwara, opiewanie lokalnych postaci („w Krakowie opiewano «antków»: *Antek Feli nosił lody na Bielanych w słońca skrach*, we Lwowie «batiarów»: *Na Wysokim Zamku siedzi ułan z mamku*, w Warszawie «andrusów»: *Saska Kiempa zielenieje*”)<sup>71</sup>, występowanie nazw miejscowych i odniesień do topografii miasta. Tematyka tych utworów była różna, często traktowały o życiu ulicy. Nawet jeśli zdarzały się sytuacje, że te same melodie docierały z Warszawy do Lwowa, to nadawano im lokalny charakter poprzez dopasowanie słownictwa i nazw miejscowych<sup>72</sup>. Związane jest to z faktem, na który wraca uwagę Robert Losiak: „[M]uzyka miasta» sprzyja zachowaniu pewnej tradycji uwarunkowanej historycznie, etnicznie, religijnie, a także artystycznie; buduje tożsamość miejsca i ludzi. Zachowanie i utrwalanie «muzyki miasta» wydaje się zatem szczególnie ważne i wymagające troskliwej dbałości w kontekście następujących procesów unifikacji wielu zjawisk kulturowych<sup>73</sup>.

## 5. Zakończenie

Na postawione we wstępie do niniejszego artykułu pytania o lokalne tradycje muzyczne w muzyce ulicy Wrocławia i Poznania należy odpowiedzieć negatywnie. Żadne z miast nie posiada wyraźnego folkloru muzycznego obecnego w przestrzeni publicznej w postaci muzyki ulicy. Sytuacji tej nie można wytłumaczyć wyłącznie procesami globalizacyjnymi i ujednocnianiem się kultury. Współczesność to nie tylko globalizacja, ale także procesy glokalizacji i związane z tym coraz powszechniejsze poszukiwanie własnej lokalnej i regionalnej tożsamości<sup>74</sup>. Wydaje się, że Wrocław i wrocławianie mają w tym kontekście

<sup>70</sup> W. Szolginia, op. cit., s. 88–89.

<sup>71</sup> B. Wieczorkiewicz, op. cit., s.17.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> R. Losiak, op. cit., s. 262. Ciekawą próbą odtworzenia fragmentu *muzyki miasta* jest lubelski projekt mający na celu przybliżenie współczesnym mieszkańcom brzmienia dzwonów nieistniejącego już dziś kościoła św. Michała: „Pierwsze misterium rozpoczęło się od przeniesienia dzwonu, który wisiał w tej świątyni, z Wieży Trynitarzkiej na Plac po Farze i powieszeniu go na specjalnej konstrukcji w miejscu prezbiterium. Przez dwa dni każdy mieszkaniec mógł przyjść w to miejsce, uderzyć w dzwon i usłyszeć jego brzmienie tam, gdzie było słyszalne jeszcze na początku XIX wieku. Od tego czasu dźwięk dzwonu farnego można wzbudzić co roku na św. Michała w kolejnych «Misteriach Dzwonu» w Wieży Trynitarzkiej”. M. Skrzypek, *Kultura dźwięku w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie...*, s. 325.

<sup>74</sup> Zob. J. Pluta, *Tożsamość i lokalność. Uwagi o związku wrocławian z przestrzenią miasta*, [w:] *My Wrocławianie...*, s. 62.

utrudnione w stosunku do poznaniaków zadanie. We Wrocławiu budowa świadomości lokalnej trwa od wielu lat, czego przykładem jest chociażby dyskusja nad kształtem herbu miasta, która miała miejsce w roku 1989 po transformacji ustrojowej<sup>75</sup>. Dla rozważań o muzyce ulicy istotny jest także fakt, na który zwraca uwagę Renata Tańczuk: pomimo powstania znacznej liczby publikacji dotyczącej przemian świadomościowych i tworzenia się lokalnej tożsamości mieszkańców Wrocławia „śledzeniu tych przemian nie towarzyszy jednak zwrócenie uwagi na sferę dźwiękową”<sup>76</sup>.

Ponadto, ponieważ ludność Wrocławia ma tak zróżnicowane pochodzenie, nie wykształcił się specyficzny miejski folklor muzyczny (choćby na bazie syntezy folkloru poszczególnych grup mieszkańców). Sytuacja taka wydaje się dość charakterystyczna dla współczesnych miast. Jak zauważa Kacper Pobłocki: „życie miejskie jest fragmentaryczne: żaden z «tubylców» nie będzie w stanie przekazać w swojej narracji «całościowej» wizji miasta, w którym żyje. Co więcej, wiele wskazuje na to, że taka wizja jest niemożliwa do skonstruowania, jako że całość (miejska) to nie tylko suma fragmentów”<sup>77</sup>.

W kontekście lokalnego rysu współczesnej ulicy omawianych miast charakterystyczny jest fakt, że na ulicach Wrocławia chętnie grywa się utwór będący częścią folkloru miejskiego stolicy – *Bal na Gnojnej*. Jednak należy mieć na względzie, że mimo iż utwór ten nadal przynależy do folkloru warszawskiego od lat powojennych stał się on także znany szerszej, nie tylko publiczności w Warszawie<sup>78</sup>.

Należy zwrócić uwagę, że muzyków ulicy cechuje – tak dawniej, jak i dziś – mobilność i związany z tym przepływ repertuaru. Mobilność przejawia się nie tylko w tym, że muzycy przemieszczają się w obrębie jednego miasta, zmieniając spoty buskerskie, lub wręcz grają w ruchu: idąc. Mobilność ta odnosi się także do faktu jedno lub kilku razowego występu muzyka w obcym mieście. Proces ten znacząco wzmacnia przemieszczanie się i ujednolicanie repertuaru. W 1938 roku „Nowy Kurier” relacjonował spotkanie z niejakim Richterem, „człowiekiem-orkiestrą”: „podchodzimy do okna, by rzucić orkiestrze mały datek – relacjonował autor artykułu – spotyka nas jednak niespodzianka. Zamiast orkiestry na podwórku znajduje się tylko jeden człowiek, który w podziwu godny sposób gra na trzech instrumentach jednocześnie: na banjo, na ustnych organkach i basie od harmonii<sup>79</sup> [...] w ciągu dwunastu lat człowiek-orkiestra objechał już kilkakrotnie całą Polskę, grając we wszystkich niemal miastach

<sup>75</sup> D. Wolniczek, *Wrocławianie wobec materialnego dziedzictwa kulturowego miasta. Wokół odbudowy i renowacji historycznego centrum Wrocławia w latach 1984-2004*, Toruń 2012, s. 152.

<sup>76</sup> R. Tańczuk, op. cit., s. 172.

<sup>77</sup> K. Pobłocki, *Antropologia miasta – urbanizacja, przestrzeń i relacje społeczne*, „Lud”, tom 95, Poznań–Warszawa–Wrocław 2001, s. 71.

<sup>78</sup> J. Habela, Z. Kurzowa, op. cit., s. 64.

<sup>79</sup> Chodzi o basy od harmonii pedałowej, na których gra się, podobnie jak na organach, nogami.

i miasteczkach [...] Przed dwoma laty p. Richter ożenił się z młodą, 18 letnią niewiastą; dziś jest już szczęśliwym ojcem 8-miesięcznej córeczki, która zawsze bardzo się cieszy, gdy ojciec po kilkumiesięcznej nieobecności w Łodzi wraca do domu<sup>80</sup>. Z kolei historie przechowywane w pamięci rodzinnej zaświadczają, że muzycy zamieszkali w ówczesnym województwie poznańskim muzykowali nie tylko w samym Poznaniu, ale także wybierali się często do Łodzi, by tam występować<sup>81</sup>.

Współcześnie w Poznaniu nie zarejestrowałam przejawów lokalnego charakteru muzyki ulicy i obecności *muzyki miasta*. Odnotować trzeba natomiast interesujący przypadek *muzyki dla miasta*: w 1994 roku Poznań odwiedził kompozytor Lorenc Barber, który komponuje „utwory na miasto”. Na zaproszenie kompozytorki Teresy Nowak specjalnie dla Poznania hiszpański twórca skomponował utwór *Między niebem a ziemią*. Z kolei polski twórca – Zbigniew Kozub napisał utwór *Na dwa koziołki, setkę instrumentów i godzinę dwunastą*<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> Człowiek-orkiestra gra na trzech instrumentach, „Nowy Kurier”, 28.09.1939.

<sup>81</sup> Uwaga dotyczy orkiestry trębacza Stanisława Mięzała (1900–1955), która wedle słów Cecylii Heliasz miała przed II wojną światową jeździć muzykować na łódzkich ulicach. Informacja uzyskana od Cecylii Heliasz (ur. 1933).

<sup>82</sup> T. Nowak, *Usłyszeć miasto*, [w:] *Kronika Miasta Poznania. Muzyka*, Poznań 2012, s. 359–360.