nr 2/2014
PIOSENKA
rocznik kulturalny
www.muzeumpiosenki.pl/piosenka

Życie to jest teatr, mówisz ciągle, opowiadasz
Maski coraz inne, coraz nowe się nakłada!
Wszystko to zabawa, wszystko to jest jedna gra
Przy otwartych i zamkniętych drzwiach!
– To jest gra!

Życie to nie teatr ja ci na to odpowiadam
Życie to nie tylko żadna barwna maskarada!
Życie jest otaczające: piękniejsze jeszcze jest!
Wszystko przy nim blednie, blednie nawet sama śmierć!
Ty i ja – teatry to są dwa!
– Albo tyle

Ty – ty prawdziwej nie uronisz łzy!
Ty najwyżej w górę wzniesiesz brwi!
Nawet kiedy ci jest źle, to nie jest źle!
– Bo ty grasz!

Ja – dusza na ramieniu ciągle mam!
Cały jestem zbudowany z ran!
Lecz kalekę nie
ja jestem, tylko ty!
– Ty, nie ja!

ciąg dalszy

PIOSENKA

ROCZNIK 2014 NR 2

ISSN 2353-4761
www.muzeumpiosenki.pl/piosenka

REDAKCJA
Teresa Drozda
Jan Kondrak
Anita Koszałkowska
Jan Poprawa (redaktor naczelny)
Tadeusz Skoczek
Jarosław Wasik

WSPÓŁPRACOWNICY
Kamil Dźwinel
Maria Folwarska
Sławomir Kuśmierz
Piotr Kajetan Matczuk
Andrzej Pacuła
Barbara Radziszewska
Bartolomeo Sala
Edith Wilk
Leszek Żuliński

KOREKTA
Renata Żemojcin

PROJEKT GRAFICZNY, ILUSTRACJE,
SKŁAD, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU
Bartosz Posacki
Paulina Ptaszyńska

ADRES REDAKCJI
31-465 Kraków, ul. Żwirki i Wigury 18/10
miglioramento@op.pl

WYDAWCA
Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu
45-040 Opole, pl. Kopernika 1
www.muzeumpiosenki.pl

MUZEUM
POLSKIEJ
PIOSENKI
W OPOLU

nakład: 400 egz.
© Copyright by Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, Opole 2014

Na okładce fragment listu Edwarda Stachury do kompozytora Jerzego Satanowskiego z rękopisem wiersza „Życie to nie teatr", przekazany w darze Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu.

SPIS TREŚCI

Od redaktora 6

SZKICE

CHRZANOWSKA – O gatunkowości piosenki 11
MATCZUK – Zrozumieć piosenkę 21
GAWŁOWSKA – Ile jest poezji w piosence 36
DŹWINEL – Z piosenki tego szalonego wieku na pewno... Garczarek 41
LISECKA – Analiza tekstu piosenki Jacka Kaczmarskiego *Marcin Luter* 45
DŹWINEL – Małgorzaty Jaromíra Nohavicy 50
ZIMNA – Włodzimierz Wysocki. Poeta? Piosenkarz? Pieśniarz? Czyli spór o gatunek 54
GOLACIK – Biały Koń 67
WILK – Źródła i formy piosenki francuskiej 71
ZARYCKI & PACUŁA – Muzyka stroni od podziałów 89
STOKŁOSA & LISOWIEC – Nie lubię być modny 107
ŁAPIŃSKI & WALENTYNOWICZ – Biografia na dwie albo na cztery ręce 114
LERSKI – Rola radia, filmu i fonografii... 122
PACUŁA – Piwnica pod Baranami – piosenki humorystyczne i satyryczne 139
KORNECKA – Mój Camelot 157
SŁOŃSKI – Polska piosenka w komiksowych kadrach 162
SKOCZEK – Z pastorałką przez wieki 166

POECI PIOSENKI

POPRAWA – Poeci piosenki 175
POPRAWA – Robert Kasprzycki 176
KASPRZYCKI – Wiersze 177
CICHA – Do ludożerców – czyli jak „pisała się" muzyka do tekstów Różewicza 180
CIECIERĘGA – Muzyczne aspekty twórczości Ernesta Brylla 182
LOEBL & ŻULIŃSKI – Było czy jest? 184
DŹWINEL – Krzysztof Maria Sieniawski – człowiek piosenki 188
GINTROWSKI & DŹWINEL – Poszedłem w drugą stronę... 190
GROCHOWICZ – Wiersze 193
BLOKESZ – Wiersze 196
OSYTEK – Wiersze 200
WAWRZYNIAK – Wiersze 202
CIACH – Wiersze 206
WASICKI – Wiersze 210
WASICKI & DROZDA – Dobre rzeczy się zdarzają 212
WÓJCICKI – Wiersze 216

UCZYĆ

ROGALSKI – What a wonderful word 223
SZWAJGIER & GREINERT – Rozmowa 228
FUDALEJ – Piosenka aktorska 238
TELEŚNICKI – Na przykład w Pęzinie 245
MEŁNICKI – Trzydzieści cztery lata Opolskiego Studia Piosenki 249
BEDNAREK – Impresja 252
DIDUCH – Skąd przychodzimy? Oto jest pytanie 255
HLUBEK – „Atlantyda" w Raciborzu 260
MAŁECKA – W życiu trzeba mieć jakieś pasje! 263
POLISZCZUK – Z muzyką od zawsze 271
TURKOWSKI – Moi podopieczni 274
WAWRZYNIAK – Moje piosenkowe ścieżki 275
URBAN – Marcin Urban, mecenas 278
PELKA – Muzyka uratuje poezję 280
SERWATKA – Formy istnienia piosenki literackiej na lekcjach literatury 289
ROGALSKI – W obronie piosenki 305

FESTIWALE

XIV Ogólnopolski Konkurs Poezji Śpiewanej „Poetycka Stajnia" 2013 311
5. Festiwal im. Piotra Skrzyneckiego w Mińsku Mazowieckim 311
XXXV Ogólnopolski Przegląd Piosenki Turystycznej i Poetyckiej „Piostur Gorol Song" 312
7. Festiwal Ogólnopolski Piosenki Artystycznej FOPA 2014 313
18. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej OFPA w Rybniku 314
Zimowa Giełda Piosenki w Opolu 315
18. Ogólnopolski Festiwal Sztuki Słowa „Czy to jest kochanie…" 316
35. Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu 317
III Lubelski Festiwal Piosenki Autorskiej i Poetyckiej „Metamorfozy Sentymentalne" 318
III Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej „Wschody" 2014 319
15. Ogólnopolski Festiwal Interpretacji Piosenki Aktorskiej FIPA 320
20. Poetycko-Muzyczna Bitwa pod Gorlicami 321
5. Ogólnopolski Festiwal Poezji Śpiewanej i Piosenki Autorskiej FORMA 322
21. Ogólnopolski Turniej Śpiewających Poezję „Łaźnia" 323
51. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu 324
23. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Poetyckiej „Kwiaty na kamieniach" 328
11. Festiwal Piosenki Poetyckiej im. Jacka Kaczmarskiego „Nadzieja" 329
5. Festiwal Piosenki i Ballady Filmowej 330
22. Festiwal Kultury Ekologicznej 331
Lato Parkowe 2014 332
19. Ogólnopolskie Spotkania z Piosenką Autorską „Oranżeria" 332

26. Biłgorajskie Spotkania z Poezją Śpiewaną i Piosenką Autorską 333
15. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Aktorskiej „Śpiewanko” 334
II Festiwal Twórczości Wojciecha Młynarskiego 335
50. Studencki Festiwal Piosenki 337

LUDZIE I MIEJSCA

POPRAWA – Objaśnienie 345
GAJDA – Dekada obecności 346
KUCZNIERZ – Lubelska Federacja Bardów 2014 352
RADZISZEWSKA – Piosenki nieco starszych kolegów 357
FOLWARSKA – Raz się żyje.....360
POPRAWA – Leopold Kozłowski superstar 362
FOLWARSKA – Andrzej, ach to ty! 364
WASIK – Dźwięk w gablocie 366
KOSZAŁKOWSKA – „Nastroje, nas troje. Epilog” 374
RZEPKA – Spichlerz polskiego rocka 377
WINNICKA – Muzeum Włodzimierza Wysockiego w Koszalinie 382
POPRAWA – Tadeusz Chyła (1933–2014) 385
MATCZUK – Krzysztof Gozdowski (1955–2014) 388
POPRAWA – Jan Jarczyk (1947–2014) 391
NOWICKI – Janusz Kondratowicz (1940–2014) 393

WYDAWNICTWA I POWIADOMIENIA

Nowości płytowe 2014 w bibliotece Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu 498
Nowe płyty w płytotece Teresy Drozdy 408
Nowości biblioteki Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu 410
Nowe książki w bibliotece Jana Poprawy 421





Jan Poprawa

OD REDAKTORA

Oddajemy w ręce P.T. Czytelników drugi numer rocznika kulturalnego „Piosenka". Przed rokiem, gdy pojawiała się pierwsza edycja tego wydawnictwa – w imieniu Redakcji wyjaśniłem jego niedługą, ale pełną tyleż naiwnego entuzjazmu co niejakich powodów do dumy historię. Z nadzieją, że „Piosenka" w nowej formie, realizowana pod opiekuńczym skrzydłem Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, stanie się czymś trwalszym, stateczniejszym i bardziej przewidywalnym od poprzedzającego ją kwartalnika o tym samym tytule.

Po roku nadzieję tę raz jeszcze wyrażam. Upoważnia mnie wielce życzliwa reakcja na tom „Piosenki" Anno Domini 2013. Nowe wydawnictwo ocenione zostało dobrze. Zauważono życzliwie, że w jego postaci pojawił się w Polsce nieobecny do niedawna sposób opisywania i komentowania nie tyle samej piosenki, co raczej pewnej dziedziny współczesnej kultury. Kultury popularnej, przypominającej niekiedy jakieś Dzikie Pola, na których w cieniu samotnych wielkich artystów hulają czeredy szalbierzy, gdzie wyrostki porykują w kibolskim chórze, a wiatry z zachodu nawiewają fetor zjełczałej cudzoziemszczyzny, w rytm której przytupuje wiejska dyskoteka. Zamierzeniem naszym było rzeczywiście przywrócenie rangi słowu „piosenka". Słowu sponiewieranemu, dziedzinie nie do końca określonej, a już na pewno nie opisanej.

Staramy się mówić o wszystkim, co składa się na piosenkę rozumianą jako zjawisko artystyczne. Ale wiemy też, że w piosence jako gatunku – słowo jest narzędziem, którym da się zmierzyć tylko cząstkę większej, synkretycznej całości. Opisanie muzyki jest znacznie trudniejsze niż odniesienie się do śpiewanej literatury. Podobnie jest z estradowym aktorstwem, poddanym strasznej presji mód i wzorców. Kto je potrafi opisać? Obiektywne są tylko fakty, gusta – nie. Dlatego zawartość drugiego rocznika „Piosenki" z pewnością nie zaspokaja jeszcze naszych marzeń.

Ale na zawołanie sprzed roku odezwało się echo. Do drugiego numeru zgłosili prace, uwagi czy komentarze liczni „ludzie piosenki". Odezwało się więc wielu przedstawicieli środowiska artystycznego. Niektórzy z nich, młodzi artyści – podejmują bardzo poważne prace badawcze nad zjawiskiem. Nazwiska Piotra Kajetana Matczuka, Moniki Chrzanowskiej (*de domo* Parczyńskiej), Sylwii Gawłowskiej,

Marcina Skrzypczaka, Justyny Matkowskiej, Edith Wilk, Mirosława Bogonia, Karoliny Cichej, Martyny Ciecieręgi, Dominika Rogalskiego, Oli Borak, Magdaleny Kucharskiej czy samego dyrektora MPP Jarosława Wasika – to świadectwo żywego i mądrego zainteresowania piosenką ze strony praktyków. Być może wyrośnie z nich w niedalekiej przyszłości nowa kadra Mistrzów. Jakże ich brakuje po odejściu lub ograniczeniu publicznej aktywność wielu seniorów…

Pierwszy numer rocznika „Piosenka" pobudził też zainteresowanie środowisk uniwersyteckich. Na szczególne wyróżnienie zasługuje tu środowisko związane z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu i Uniwersytetem Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, także z Uniwersytetem Jagiellońskim, Uniwersytetem Adama Mickiewicza w Poznaniu i Uniwersytetem Opolskim. Również pracownicy naukowi uczelni artystycznych (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie) złożyli do nowej „Piosenki" bardzo interesujące teksty. Wśród autorów drugiej „Piosenki" jest też wielu samodzielnych badaczy gatunku (żeby wspomnieć dr dr Tadeusza Skoczka, Krzysztofa Gajdę, Tomasza Lerskiego, Marlenę Zimną, Agnieszkę Greinert, Beatę Fudalej i innych). Zawartość „Piosenki" 2014 to zarówno eseje, szkice i felietony (rozdział 1), jak i dobrze przyjęta przed rokiem prezentacja „poetów piosenki", tak starych, jak i młodych (rozdział 2). *Novum* tematycznym jest tym razem wyodrębnienie tematu edukacji artystycznej w zakresie sztuki estradowej. To temat ważny, nie tylko wobec wciąż dominującego amatorstwa kadr polskiej estrady, ale może przede wszystkim wobec hucpy licznych telewizyjnych „fabryk gwiazd", najrozmaitszych *talent-shows*, zmieniających często uzdolnionych amatorów w papugi, naśladujące importowane (wraz z telewizyjnymi „formatami") gwiazdki. Oddaliśmy tu głos kilku wytrwałym pedagogom z polskiej prowincji, stanowczo niedocenianym.

Liczba tekstów, jakie napłynęły do „Piosenki", była tym razem tak wielka, że część z nich nie zmieściła się w ograniczonych ramach drukowanego rocznika. Podejmujemy starania, by teksty te udostępnić, – bądź w formie suplementu, bądź w wersji elektronicznej.

Zapraszam do lektury. A także do rozmowy na łamach kolejnej „Piosenki".


część I
SZKICE


Jazz
ROCK
POP



Monika Chrzanowska

O GATUNKOWOŚCI PIOSENKI

UWAGI WSTĘPNE

Piosenkę opisywano dotąd na wiele sposobów – mówiono przede wszystkim o poszczególnych utworach lub autorach. Zwracano uwagę na ekfrazę u Jacka Kaczmarskiego, na grę z nowomową u Agnieszki Osieckiej, na komizm u Przybory, na topikę wolności w piosenkach rozrywkowych. Prace zajmujące się w sposób analityczny piosenkami powstają coraz częściej, co oczywiście cieszy. W obliczu tak dużej popularności tematyki „piosenkowej" można byłoby się spodziewać, że to gatunek na wskroś już zbadany i opisany w każdym aspekcie. Jednak, mimo że na ten temat pisze się dużo i chętnie, niewielu badaczy podjęło temat zasadniczy – niewielu próbowało odpowiedzieć sobie na pytanie, czym jest piosenka.

Polska bibliografia piosenki, jeśli pomyślimy o niej genologicznie, teoretycznoliteracko, jest dość wąska. Do tej pory powstało tylko kilka artykułów, które podejmują tę problematykę. Co gorsza, mimo że jest ich niewiele, równie niewielu czytelników czy słuchaczy ma świadomość istnienia tego rodzaju tekstów. Warto więc przyjrzeć się zagadnieniom podejmowanym dotąd przez literaturoznawców. Nawet jeśli nie wystarczają one do stworzenia pełnej i integralnej definicji, są ku temu pierwszym koniecznym krokiem.

*

Piosenka jako gatunek i jako forma nastręcza dużych problemów definicyjnych. Świadczy o tym choćby fakt, że termin ten nie pojawia się (jak należałoby oczekiwać) w wielu słownikach genologicznych, natomiast tam, gdzie występuje – jest opisany w sposób bardzo niejednoznaczny, niedokładny lub ubogi. Należy więc wprowadzić i możliwie precyzyjnie rozgraniczyć pojęcia, które nawet w literaturze naukowej mieszają się ze sobą lub są mylone. Dalsze rozważania wymagają ustalenia punktu wyjścia, który określają dotychczasowe prace związane z podejmowanym przeze mnie tematem.

Jak już wspomniałam, w słownikach i leksykonach związanych zarówno z literaturą, jak i muzyką, definicje zjawiska kulturowego, jakim jest piosenka, są najczęściej bardzo krótkie i ogólnikowe. Przedstawię teraz obok siebie kilka spośród tych definicji. Pozwoli to zauważyć tendencje, które występują w myśleniu o gatunku, umożliwi również

przeprowadzenie wspólnej analizy całego zbioru. Piosenka jest więc definiowana jako: „krótki, prosty utwór muzyczny z tekstem słownym do śpiewu, składający się zazwyczaj ze stałych melodycznie, ale różnych tekstowo zwrotek oraz z powtarzającego się refrenu; rzadziej: sama melodia albo same słowa tego utworu”[1]; „utwór wokalno-instrumentalny o niewielkich rozmiarach, podstawowa forma muzyki tzw. popularnej. Najczęściej jest to piosenka zwrotkowa o konstrukcji zbudowanej na powtarzającym się elemencie – refrenie i zmieniającej słowa, lecz niezmiennej melodycznie zwrotce”[2]; „krótka odmiana formy pieśni, najczęściej stosowana w muzyce rozrywkowej i ludowej. Najpopularniejszą formą piosenki jest tzw. zwrotkowa (w ang. «ballad»), zbudowana ze stałych melodycznie zwrotek (zwanych też «canto») oraz z powtarzającego się refrenu (każdy refren posiada tę samą melodię i ten sam tekst). Istnieją także tzw. piosenki kupletowe (o tej samej melodii zwrotek z różnymi tekstami; bez refrenu) stosowane często w muzyce ludowej i programach kabaretowych oraz piosenki oparte na schemacie bluesowym”[3]; „utwór słowno-muzyczny, najczęściej krótki i w dużym stopniu skonwencjonalizowany, wykonywany solo, zbiorowo, z towarzyszeniem jednego instrumentu bądź przy akompaniamencie zespołu muzycznego. […] piosenka wykorzystuje prawie zawsze tradycyjne elementy melodyki i harmonii, jej język muzyczny pozostaje w ramach systemu tonalnego dur-moll, operuje przy tym budową okresową (melodia dzielona jest na symetryczne odcinki)”[4]; „utwór słowno-muzyczny, przeznaczony do wykonywania przez śpiewaka solistę lub zespół. […] Dużą rolę w kształtowaniu charakteru piosenki i jej odmian odgrywają wykonawcy, lansujący własne style muzyczne i interpretacyjne”[5]; „jeden z głównych gatunków współczesnej muzyki popularnej, obejmujący krótkie utwory słowno-muzyczne komponowane z przeznaczeniem do wykonania solowego lub zespołowego, przeżywający swój rozkwit szczególnie w 2. poł. XX w., co wiązało się z upowszechnieniem środków masowego przekazu, takich jak radio, telewizja, płyty gramofonowe i kompaktowe, kasety magnetofonowe oraz kasety wideo, a ostatnio także nośniki multimedialne”[6]; „funkcję pieśni radosnych, pogodnych wywodzących się z anakreontyków przejęła piosenka, która zaczęła pojawiać się w poetyckiej twórczości R. Wojaczka, M. Wawrzkiewicza, P. Sommera. Pieśni w znaczeniu utworu słowno-muzycznego, w której tekst współistnieje z melodią, można podzielić na wysokoartystyczne, religijne, ludowe i popularne (przeznaczone dla masowego, amatorskiego wykonania). Pieśni popularne stanowią największą grupę i mają bogatą tradycję”[7]; „piosenka to gatunek kultury oralnej będący przekazem wielokodowym, artykułowanym głośno przez kogoś, towarzyszącym człowiekowi – jako pierwotna (być może najprostsza) artystyczna ekspresja uczuć – we wszystkich podstawowych dziedzinach życia: pracy, zabawie, walce, rytuale religijnym bądź obrzędowym”[8].

Nawet pobieżne przeczytanie kilku przedstawionych definicji piosenki ukazuje ich ogólnikowość (większość badaczy pozostaje

[1] A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 176.
[2] Z. Indyk, *Piosenka* [hasło], (w:) *Słownik muzyki*, red. W. Marchwica, Kraków 2006, s. 219.
[3] W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 262–263.
[4] Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka* [hasło], (w:) *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, A. Brodzka, M. Puchalska, Wrocław 1992, s. 787–790.
[5] T. Kostkiewiczowa, *Piosenka* [hasło], (w:) *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2010, s. 388.
[6] M. Bernacki, M. Pawlus, *Piosenka* [hasło], (w:) Słownik *gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 577.
[7] Pieśń [hasło], [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 532.
[8] A. Niewiara, *Piosenka – gatunek ewoluujący?*, (w:) *Gatunki mowy i ich ewolucja. Tekst a gatunek*, t. 2, red. Danuta Ostaszewska, Katowice 2004, s. 203.

zresztą przy przedstawionych tutaj zdaniach). Analiza porównawcza powyższych fragmentów pozwala na wyodrębnienie najczęściej wymienianych cech gatunku. Są to: dwukodowość (słowno-muzyczność) komunikatu, stosunkowo małe rozmiary, prostota formalna i konwencjonalność budowy (powtarzalność elementów, symetria). Niektórzy wskazują również na: przynależność piosenki do kręgu kultury popularnej, jej związek z rozwojem mass mediów, strukturę zwrotkowo-refreniczną, a także znaczącą rolę elementu wykonawczego. Warto zwrócić uwagę, że poszczególne rozumienia piosenki różnią się między sobą również pod względem hierarchii cech, które ją (piosenkę) określają. Choć pierwszą z wymienianych jest zwykle dwoistość kodu (aspekt językowy i muzyczny), dalsza charakterystyka za każdym razem skupia się na innym aspekcie gatunku. Powyższy zestaw cech nie stanowi jednak, rzecz jasna, kompletnego opisu piosenki (o ile taki jest w ogóle możliwy). Pomimo ogromnego zróżnicowania materiału piosenkowego należy jednak postarać się o wyciągnięcie bardziej precyzyjnych wniosków, czy to na podstawie prymarnych (najbardziej podstawowych) cech gatunku, czy to poprzez zauważenie prawidłowości i powtarzalności występujących w konkretnych utworach.

Żadna z przedstawionych powyżej definicji nie opisuje formy w sposób wyczerpujący, a nawet wystarczający[9]. Literatura przedmiotu, choć niezbyt rozległa, zdążyła już bowiem dokonać pogłębionej analizy większości z powtarzających się tu cech. Te, które wymieniane są najczęściej, są również konstytutywne dla gatunku. Przeprowadzenie w kolejnych podrozdziałach rozszerzonej charakterystyki tych cech pozwoli jednocześnie na dokonanie przeglądu literatury przedmiotu. Jej omówienie będzie dość dokładne, zarówno ze względu na to, że liczba opracowań jest niewielka, jak i przez to, że publikacje te ustanawiają absolutne podstawy teoretyczne i terminologiczne dla omawianego tematu.

PIOSENKA JAKO GATUNEK SŁOWNO-MUZYCZNY

W pracy *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*[10] Anna Barańczak za punkt wyjścia dla swoich rozważań przyjmuje stwierdzenie, że piosenka jest gatunkiem co najmniej dwukodowym. Teza ta podzielana jest zresztą przez wszystkich bez wyjątku badaczy zajmujących się problematyką piosenki. Należy podkreślić, że dwukodowość nie sprowadza się do prostej sumy znaczeń niesionych przez warstwę dźwiękową i warstwę językową. Jest to każdorazowo punkt wspólny obu warstw, znaczenie buduje się właśnie w miejscu ich zetknięcia. Choć jednoczesne zaistnienie dwóch kodów to niezbędne minimum, które pozwala nam określać daną formę jako formę piosenkową, niejednokrotnie przekaz jest poszerzony o dodatkowe, fakultatywnie występujące warstwy znaczące – choćby o kod gestyczny, mimikę. Można sobie wyobrazić również takie przykłady piosenek, w których istotną rolę będzie odgrywał kontekst wykonania (określone miejsce, festiwal, osoba wykonawcy, jego ubiór itp.). Zaprojektowana przez A. Barańczak co najmniej dwukodowość zakłada więc, po pierwsze, że przyporządkowanie konkretnego utworu do zbioru piosenek opiera się (na najbardziej podstawowym poziomie) na współistnieniu muzyki i słowa. Po drugie zaś, że inne systemy znakowe, jak choćby system gestyczny, mają potencjał współtworzenia znaczeń niesionych przez piosenkę, ale ich pojawienie się nie jest obligatoryjne.

Zdefiniowanie piosenki jako utworu dwukodowego niesie ze sobą konieczność prze-

[9] Za najdokładniejszą można uznać definicję zaproponowaną w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* (zob. Z. Kloch, A. Rysiewicz, dz. cyt.).
[10] Barańczak, *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, (w:) *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973.

prowadzenia rozróżnień pomiędzy nią samą a innymi gatunkami słowno-muzycznymi. Czym zatem różni się piosenka od arii czy pieśni – gatunków przynależących do kręgu muzyki klasycznej? Barańczak we wspomnianym już szkicu stawia dobrze uargumentowaną tezę, że podstawowa różnica pomiędzy tymi spokrewnionymi ze sobą gatunkami polega na odmiennej sytuacji wykonawczej i odmiennych środkach zapisu. Kanoniczna forma pieśni czy arii opiera się na zapisie nutowym, który stanowi podstawę wielu potencjalnych, ale podobnych do siebie odtworzeń. Pociąga to za sobą konsekwencje. Kolejne wykonania pieśni, nawet te o walorach wirtuozowskich, są zawsze podrzędne wobec utrwalonego w nutach prototypu, a nawet wykonanie amatorskie (zgodne z tekstem zawartym w nutach) nie będzie zagrażało tożsamości dzieła. W przypadku piosenki, której głównym nośnikiem jest konkretne wykonanie – usłyszane bezpośrednio lub też za pośrednictwem nagrań – kanoniczną wersją utworu jest jego wersja brzmieniowa, związana z konkretnym wykonawcą, głosem, akompaniamentem. Jednocześnie jednak piosenka jest bardziej otwarta na kolejne, różne od siebie interpretacje, gdyż nie ma ona tak wielu zapisanych i ostatecznie zdefiniowanych składników (w zapisie nutowym mamy najczęściej do czynienia ze skodyfikowanym akompaniamentem, tempem, rytmem, z dokładnie zaprojektowaną melodią i dynamiką). Liczba elementów, które nie powinny ulegać zmianie w kolejnych wykonaniach, jest w przypadku piosenki niewielka. W wersji minimalnej jest to zapis melodii ze słowami, gdyż nawet rytm może tu ulegać przesunięciom. Piosenka, w przeciwieństwie do pieśni czy arii, ma więc strukturę podatną na uzupełnianie, otwartą na daleko posuniętą wariantywność kolejnych wystąpień. Koniec końców, w przypadku tego gatunku w świadomości słuchaczy utrwala się jednak konkretne wykonanie, w przypadku zaś gatunków klasycznych – abstrakcyjny model utworu. Powtórzmy za referowaną tu pracą: „pieśń jest utworem o strukturze potencjalnej wprawdzie (bo domagającej się konkretyzacji poprzez wykonanie), ale na tyle zwartej, że poszczególne wykonania są bardziej podobne niż różne; zbyt podobne i zbyt mało różne, aby jedno z nich mogło stać się «ważniejsze» i utrwalić się w zbiorowej świadomości słuchaczy jako wyraźnie rozpoznawalne wykonanie «kanoniczne». Piosenka natomiast jest strukturą na tyle otwartą na rozmaitość interpretacji, że w obiegu społecznym może funkcjonować tylko jako konkretne wykonanie”[11].

Ostatnią z linii rozgraniczających gatunki wyrosłe na gruncie muzyki klasycznej i piosenkę jako podstawowy gatunek muzyki popularnej jest typ odbioru, zarówno ten realnie występujący, jak i ten zaprojektowany w samej strukturze formy. W obu wypadkach pieśń i aria wiążą się z odbiorem czynnym, piosenka natomiast – z odbiorem biernym. Na poziomie socjologicznym – odbiór czynny pieśni związany jest z już wspominaną tu prawidłowością: słuchacz pieśni jest jednocześnie jej potencjalnym wykonawcą właśnie dlatego, że wierna realizacja zapisanego modelu gwarantuje zachowanie tożsamości utworu. Na tym poziomie piosenka warunkuje odbiór bierny. Każde wykonanie będzie bowiem niepełne w tym sensie, że będzie porównywane z wykonaniem kanonicznym. Nawet profesjonalista, wykonując dany utwór, nie gwarantuje sobie akceptacji słuchaczy, bardzo niewielki odsetek tzw. coverów (a więc utworów zaczerpniętych z repertuaru innego artysty i wykonywanych na nowy, własny sposób) zyskuje popularność, jeszcze mniejsza ich część jest w stanie zapewnić sobie byt oddzielny od pierwowzoru. W płaszczyźnie abstrakcyjnej, zaprogramowanej przez wewnętrzne cechy komunikatu, odbiór pieśni jest czynny

[11] Tamże, s. 177.

przez to, że tekst nutowy ma charakter „potencjalny" – umożliwia więc interpretację zapisanego wzorca (choć pole to jest bardzo ograniczone, o konieczności czynnego odbioru decyduje przede wszystkim owa potencjalność zapisu nutowego). W tym kontekście odbiór piosenki jest bierny. Konkretna realizacja wzorca staje się wiążąca, wykonanie stanowi gotową wersję utworu, która nie wymaga od odbiorcy interpretowania i wyboru.

W powyższym kontekście warto zaobserwować jeszcze jedną prawidłowość – niektóre z definicji przytoczonych na początku wspominają o piosence przy okazji hasła: pieśń. Definiują ją więc nie jako gatunek osobny, lecz jako podgatunek, zjawisko podrzędne wobec pieśni. Wydaje się, że w kontekście choćby wspominanego tutaj artykułu pomimo oczywistych pokrewieństw genetycznych wszystkich form słowno-muzycznych należałoby jednak oddzielać oba zjawiska – nie tylko ze względu na ich przynależność do odrębnych rejestrów kultury, lecz także ze względu na odmienny sposób funkcjonowania oraz różnice stylistyczne. Argument, że piosenka jest gatunkiem, który powstał na jednej z dwu zasadniczych linii rozwojowych pieśni, jest również mało przekonujący wobec odczuwanych dziś powszechnie różnic pomiędzy opisywanymi zjawiskami. Wystarczy tu wspomnieć choćby o wpływie form muzyki ludowej, o znaczącej emancypacji piosenki, która zyskuje własne, bardzo odrębne cechy, o jej osobnym miejscu we współczesnej świadomości odbiorców. Każe to rozpatrywać piosenkę jako gatunek osobny, posiadający własne i typowe tylko dla siebie cechy.

PIOSENKA JAKO FORMA KONWENCJONALNA

W dalszej części przywoływanego tu artykułu Barańczakowa wyprowadza szereg konsekwencji, które wypływają z nadrzędnych cech piosenki, a mianowicie z jej przynależności do grupy gatunków słowno-muzycznych oraz z odrębnej sytuacji wykonawczej i sposobu zapisu. Co ważne, konsekwencje te dotyczą również charakterystyki gatunku i uzasadniają kolejną jego cechę – konwencjonalność. Tego rodzaju zabieg pozwala na uzyskanie spójnej wewnętrznie definicji piosenki, na hierarchizację kolejnych grup cech oraz na logiczne ich wyjaśnienie. Omawiany szkic jest jedyną polskojęzyczną pracą, która przeprowadza tak dokładną i uzasadnioną klasyfikację konwencji rządzących formą piosenki, dlatego i tutaj stanie się podstawą opisu.

Konwencjonalność przestaje być pustym hasłem, jej różne rodzaje można bowiem sklasyfikować i wyprowadzić z bardziej ogólnych zasad rządzących piosenką. Podstawowym założeniem szkicu *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny* jest stwierdzenie, że powtarzalne w piosenkach zabiegi formalne są wynikiem dwóch konieczności: po pierwsze, konieczności dopasowania do siebie kodu dźwiękowego i kodu językowego, po drugie – konieczności dopasowania formy piosenki do specyficznej sytuacji wykonawczej i biernej formy odbioru zaprojektowanej we wnętrzu samego gatunku. Oczywiście przedstawiona tu charakterystyka nie może stosować się do wszystkich bez wyjątku piosenek – w założeniu jest to uogólniony opis piosenki estradowej, która rozumiana jest jako najbardziej podatna na wszelkie zabiegi konwencjonalizujące i uproszczenia. Nawet jednak w obrębie piosenki estradowej można sobie wyobrazić utwory niewpisujące się w niektóre z podanych tendencji. Opisany wzór jest więc wyidealizowany i nie musi być w każdym przypadku realizowany w całości.

Lista powtarzalnych zabiegów formalnych uzależnionych od dwukodowości komunikatu jest w zasadzie wspólna dla piosenki i innych gatunków tego rodzaju. Wynika ona z konieczności dopasowania do siebie obu

kodów w celu uzyskania równowagi pomiędzy nimi oraz w celu uzyskania przejrzystego przekazu. Kompozytor piosenki jest zmuszony do operowania materiałem, który będzie możliwy do wykonania dla wokalisty. Musi więc unikać zbyt dużych interwałów, szybkiego tempa i zbyt małych wartości rytmicznych. Wykonawca, który jednocześnie odtwarza słowa i śpiewa dźwięki, przy wykonaniu zbyt skomplikowanych formuł melodycznych i rytmicznych mógłby mieć trudność z dokładnym odtworzeniem tekstu, czasem mogłoby to nawet być niemożliwe. Z drugiej strony, autor tekstu musi unikać zbyt skomplikowanych artykulacyjnie ciągów głosek, jak choćby grup spółgłoskowych czy głosek szczelinowych, których użycie również mogłoby doprowadzić do niewyraźnej artykulacji i zatarcia znaczeń niesionych przez słowa.

Współistnienie słowa i dźwięku ma również konsekwencje na poziomie struktury formy. Jako że w muzyce istnieje bardzo silna tendencja do rytmizacji, ukształtowań symetrycznych i powtarzalnych, wymaga ona odpowiedniego ukształtowania warstwy językowej. Na najbardziej podstawowym poziomie jest to postulat zbieżności akcentów muzycznych i językowych. W rezultacie frazy muzyczne, które bardzo często kończą się na mocnej, a więc akcentowanej części taktu, wymuszają pojawienie się w klauzuli wersu rymu męskiego. Jest to poważnym ograniczeniem zwłaszcza dla polskojęzycznego twórcy tekstu, gdyż w polszczyźnie zasób słów jednosylabowych jest bardzo niewielki. Konieczność wypełnienia zamkniętych formuł melodyczno-rytmicznych tekstem powoduje również inne, typowe dla piosenki, zjawisko. Pojawiają się tu bowiem liczne określenia redundantne, a także wyrazy bez znaczenia, których użycie służy tylko wypełnieniu określonej liczby sylab lub zbudowaniu brzmiącego, ale niekoniecznie znaczącego rymu. W najszerszym znaczeniu struktura warstwy muzycznej wymusza również odpowiedniość poetyckiej strofy do muzycznej zwrotki, kształtowanej zazwyczaj według wzorca poprzednik–następnik, a więc w pewien sposób komplementarnej. Stroficzność tekstu piosenki wiąże się więc z powtarzalnością tego samego zdania muzycznego (bądź układu zdań). Trzecią i ostatnią grupą zjawisk, których występowanie podyktowane jest współistnieniem dwu kodów, jest zgodność semantycznego wymiaru warstwy językowej i muzycznej. To zagadnienie wymaga jednak dokładniejszego wyjaśnienia, omówię je więc w osobnej części pracy.

Odrębną, drugą grupą konwencji formalnych, które występują w piosence, jest grupa dotycząca już wyłącznie omawianego gatunku. Obecność zjawisk, które wymienię, jest skutkiem zaprojektowanego w strukturze piosenki odbioru biernego oraz specyficznej sytuacji nadawczej, które wymagają stworzenia formy stosunkowo prostej. Ma być ona zrozumiała podczas odbioru słuchowego, nie może też nieść ze sobą zbędnego zaskoczenia, które taki odbiór mogłoby zakłócić. Oczywiście w tym miejscu po raz kolejny zostawiam z boku przypadki przełamujące ogólne reguły.

Ze specyfiki piosenki jako gatunku wynikają trzy zasadnicze tendencje, są to: tendencja do korzystania z zasobu znaków znanych odbiorcy, tendencja do jednorodności znaków oraz tendencja do maksymalnej jednoznaczności przekazu. Pierwsza z nich zmusza twórców do rezygnacji z rozwiązań awangardowych, nietypowych, na rzecz ukształtowań utrwalonych w powszechnej świadomości użytkowników języka i słuchaczy muzyki. Celem pozostaje oczywiście nadal maksymalne uproszczenie komunikatu, uczynienie go zrozumiałym dla jak największej grupy potencjalnych odbiorców. Barańczak uważa, że w warstwie językowej jako najbardziej naturalna i najlepiej przyswojona przez przeciętnego odbiorcę

funkcjonuje stylistyka wypracowana przez grupę Skamander. Żaden z badaczy nawiązujących do przywoływanej pracy nie polemizuje z tą tezą, również ja uważam, że prostota skamandryckich wierszy, ich rytmiczność, symetryczność i ukierunkowanie na przeciętnego czytelnika spotykają się z wymaganiami odbiorców piosenki. Jeśli chodzi o warstwę muzyczną, badaczka wskazuje na utrwalenie się w świadomości odbiorców ogólnych praw rządzących muzyką XIX w.: symetryczność frazy, harmonika dur-moll z wyraźnymi centrami napięć i rozluźnień tonalnych, wyrazista melodyka znajdują swoje zastosowanie w najbardziej typowych piosenkach współczesnych. Dodatkowym argumentem przemawiającym za tą tezą jest fakt, że choć muzyka poważna od początku XX w. przeszła już przez bardzo nowoczesne, awangardowe sposoby kształtowania harmonii czy melodii (jak choćby przez dodekafonię czy aleatoryzm, pozostając nadal pod silnym wpływem muzyki atonalnej), twórczość popularna bardzo mocno trzyma się tradycyjnych, powstałych już w XVII w., wzorców harmoniki funkcyjnej. Oczywiście posługujemy się tu bardzo ogólnikowymi kategoriami, jednak jako wskazanie kierunku oddziaływania tendencji powinny one w tym miejscu wystarczyć.

Tendencja do jednorodności znaków opiera się na dążeniu do uzyskania maksymalnej spójności przekazu oraz na dominacji w utworze jednej, wybranej na początku konwencji. W streszczanym szkicu przykładem realizacji tej tendencji jest wybór powtarzającego się wzoru zwrotkowo-refrenicznego, który pozwala odbiorcy na automatyczną identyfikację formy i zbudowanie szeregu konwencjonalnych oczekiwań względem niej. Innym przykładem funkcjonowania tej tendencji jest wybór określonego sposobu śpiewu (np. emisji jazzowej czy emisji operowej) lub określonego akompaniującego składu instrumentalnego (np. jazzbandu, zespołu rockowego, jednego akompaniatora) – wybór ten również pozwala słuchaczowi przyporządkować utwór do konkretnego stylu, nurtu.

Ostatnią już tendencją, którą wyróżnia Barańczak, jest tendencja do osiągania maksymalnej jednoznaczności utworu. Badaczka rozumie ją jako unikanie wszelkiego rodzaju zabiegów zwracających uwagę na sam sposób przekazu, a więc na ukształtowanie form językowych oraz muzycznych. W tym momencie zaprzeczona zostaje formalistyczna zasada dotycząca udziwnienia języka poetyckiego. W świetle tej teorii tekst piosenki pozbawiony formuł nietypowych, zwracających na siebie uwagę, niecodziennych, nie byłby już dziełem poetyckim. Dążenie do uproszczenia języka ma być tu podyktowane koniecznością uniknięcia dodatkowych, nadmiarowych znaczeń, które z pewnością powstałyby przy każdej próbie zastosowania bardziej zaawansowanych środków poetyckich czy muzycznych. Istnienie tej tendencji wydaje mi się jednak najbardziej wątpliwe. Pomimo znacznego uproszczenia przekazu zachowuje on według mnie pewne walory nietypowości, odkrywczości. Jest to realizacja oczekiwań odbiorcy, który poszukuje w piosence ciekawego, oryginalnego sposobu na ubranie w słowa jego własnych przeżyć i spostrzeżeń.

Powyższe akapity, oparte w głównej mierze na jednym ze szkiców Barańczak, miały na celu przedstawienie wypracowanego przez badaczkę sposobu opisu piosenki jako gatunku. Ponieważ praca ta jest jedynym polskojęzycznym opracowaniem tematu, które próbuje zbudować zhierarchizowaną i spójną systematykę cech gatunku, pozwoliłam sobie na względnie dokładne streszczenie jej podstawowych założeń. Dużym osiągnięciem Barańczakowej jest spójność przedstawionych założeń, która pozwala na znaczące uzupełnienia braków definicyjnych obserwowanych w hasłach słownikowych dotyczących piosenki.

Edward Balcerzan w jednej ze swych prac stwierdza, że „literatura popularna jako obiekt badań naukowych wymaga współdziałania dwóch dyscyplin, socjologii i poetyki. Najprościej rzecz ujmując: «literackość» tego zjawiska jest sprawą poetyki, «popularność» – sprawą socjologii"[12]. Jednocześnie jednak zauważa, że „powszechność odbioru jest stałą, choć potencjalną tylko właściwością literatury w ogóle"[13] – niezależnie od intencji autora; popularność jest więc w pewnym sensie również sprawą poetyki. Jest założona w strukturze dzieła, jest potencjalna, choć w praktyce nie zawsze może się zrealizować. W związku z tymi uwagami badanie piosenki jako gatunku funkcjonującego w obiegu popularnym staje się tym bardziej jeszcze sprawą poetyki.

Najlepiej tego rodzaju podejście motywuje teoria Balcerzana: „struktura dzieła poetyckiego zawierać w sobie może pewien zespół dyspozycji partykularnych, który określilibyśmy jako gotowość do przyjęcia muzyki, swego rodzaju «nastawienie na synkretyzm». W utworze poetyckim funkcjonuje niekiedy model piosenkowy; jego obecność zdradzają zarówno wspomniane sygnały konotacji intensywności, a także inne operacje stylistyczne, bliskie librettom piosenkowym, np. powtórzenia. […] Stopione z muzyką słowo poezji uzyskuje nowe funkcje. Przestaje być słowem poetyckim *sensu stricto*. Piosenka, jak zły przekład, okazuje się w tych wypadkach zaledwie informacją na temat pierwowzoru"[14].

Piosenkowość jest zatem wpisana w utwór, zaprogramowana zawczasu. Skoro więc brane tu pod uwagę teksty są w intencji autorów piosenkami, mamy prawo pojmować je właśnie jako utwory, które mają w swą strukturę wpisany potencjał przyjęcia warstwy muzycznej, w których na muzykę pozostawiono miejsce. Oczywiście musi to wpływać na kształt językowy tekstu. Odnalezienie sposobu, który pozwolił autorom na osiągnięcie takiego efektu, jest jednym z celów analizowania tekstów piosenek.

Uzasadniając wykorzystanie narzędzi teoretycznoliterackich do badania cech piosenki, należy jeszcze wyjaśnić wątpliwości dotyczące różnicy rejestrów oraz różnicy poziomu zaawansowania środków artystycznych używanych w obu sztukach: poezji i piosence. Czemu stosować podobne środki opisu do tak różnych zjawisk? Z pomocą przychodzi po raz kolejny Balcerzan: „Potocznie odczuwana dziś «łatwość» piosenki, jej «komunikatywność» i «banalność» – cechy przeciwstawne «trudnej», «niekomunikatywnej», poznawczo «odkrywczej» sztuce słowa są obiektywnie nieprawdziwe, sprawdzają się bowiem tylko w odniesieniu do danego momentu w historii obydwu sztuk; cały ten system może ulec odwróceniu. Z pewnego punktu widzenia, co jest także zaledwie półprawdą, poezja może być interpretowana jako «łatwiejsza» od piosenki. Pierwsza bowiem apeluje do doświadczeń językowych, które ma każdy człowiek umiejący mówić. Druga zakłada u odbiorcy minimum wrażliwości i pamięci muzycznej, które już nie są dobrem tak powszechnym, jak mowa; nawet dziś, w dobie kryzysu odbioru poezji, więcej ludzi napisało w życiu bodaj jeden wiersz niż skomponowało bodaj jedną poprawną frazę muzyczną"[15].

Problemem okazuje się więc nie różnica pomiędzy stopniem zaawansowania obu sztuk, nie rozbieżność pomiędzy poziomem artystycznym tychże. Wspomniane różnice są bowiem, jak widać, zależne od obieranej przez nas perspektywy badawczej i mogą zostać łatwo odwrócone. Problematyczne jest

[12] E. Balcerzan, *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 253.
[13] Tamże, s. 254.
[14] E. Balcerzan, *Popularność literatury a „literatura popularna"*, (w:) *Problemy socjologii literatury*, red J. Sławiński, Kraków 1971, s. 245–246.
[15] Tamże, s. 226.

zatem nie przyrównanie do siebie obu sztuk, lecz (być może paradoksalnie) ich odróżnienie. Używanie tych samych środków poetyckich, podobnie ukształtowana forma, wreszcie samo pojawienie się piosenek w tomach wierszy – wszystko to może powodować trudności z przeprowadzeniem wyrazistych rozróżnień. Można tu więc postawić kolejną tezę: różnica pomiędzy tekstem piosenki a wierszem nie wynika z odmiennego stopnia zaawansowania ani z użycia różnych środków poetyckich. Różnica ta opiera się na innej funkcji, w jakiej te środki poetyckie są używane, oraz na podporządkowaniu wewnętrznej struktury utworu innemu typowi odbioru.

Powyżej przedstawione teorie to oczywiście dopiero punkt wyjścia do rozważań nad piosenką – gatunkiem. Wbrew pozorom – punkt wyjścia nie zawsze brany pod uwagę, tym bardziej należy więc o nim pisać, mówiąc o zestawie cech charakterystycznych dla opisywanej formy. Trzeba jednak podkreślić, że stan badań to nie wszystko, a pole, które należy zbadać, pozostaje nadal ogromne. W jego obręb wchodzą chociażby zagadnienia aforystyczności języka piosenki, zwięzłości jako cechy gatunkowej, tak niezwykle częstej dialogiczności, formularności. Lista zagadnień pozostaje otwarta, zanim zajmiemy się jednak badaniami, wiele dowiemy się z prac A. Barańczakowej i E. Balcerzana.

BIBLIOGRAFIA:

A Balcerzan E., *Popularność literatury a „literatura popularna"*, (w:) *Problemy socjologii literatury*, red J. Sławiński, Kraków 1971.
Balcerzan E., *Przez znaki*, Poznań 1972.
Barańczak A., *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, (w:) *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973.
Bernacki M., Pawlus M., *Piosenka* [hasło], (w:) *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999.
Indyk Z., *Piosenka* [hasło], (w:) *Słownik muzyki*, red. W. Marchwica, Kraków 2006.
Kloch Z., Rysiewicz A., *Piosenka* [hasło], (w:) *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, A. Brodzka, M. Puchalska, Wrocław 1992.
Kostkiewiczowa T., *Piosenka* [hasło], (w:) *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 2010.
Niewiara A., *Piosenka – gatunek ewoluujący?*, (w:) *Gatunki mowy i ich ewolucja. Tekst a gatunek*, t. 2, red. Danuta Ostaszewska, Katowice 2004.
Panek W., *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.
Pieśń [hasło], [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.





Piotr Kajetan Matczuk

ZROZUMIEĆ PIOSENKĘ

Nie sformułowano dotychczas jednoznacznej definicji piosenki literackiej. W opracowaniach naukowych, zarówno z teorii muzyki, jak i z teorii literatury, temat ten jest wciąż marginalizowany. A warto przypomnieć, że geneza gatunku, za jaki niewątpliwie uznać trzeba piosenkę literacką, ma swoje początki w drugiej połowie XX w. w kręgach kultury słowiańskiej – przede wszystkim w Rosji i w Polsce. O Galiczu, Okudżawie czy Wysockim nikt nie powie inaczej niż „bardowie", podobnie o Kaczmarskim, Czyżykiewiczu czy Garczarku. Przynależność kulturowa oraz położenie polityczne – w bloku sowieckim – determinowały określony rodzaj wykonawstwa i estetyki muzycznej. W tym samym czasie za oceanem Paula McCartneya czy Johna Lennona nikt nie nazywał bardami, chociaż dość często poza składami rockowymi czy rockandrollowymi występowali solowo, w bardzo podobnych konwencjach jak koledzy zza żelaznej kurtyny.

Współcześnie piosenka literacka oscyluje na granicy wielu różnych gatunków muzycznych. Przede wszystkim dostęp do nowoczesnych rozwiązań technologicznych determinuje nową jakość. W PRL-u instrumentarium było bardzo ograniczone. Najczęściej używano gitar klasycznych marki Defil (polska produkcja – Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych Defil w Lubinie); były to gitary twarde i niewygodne, z grubym gryfem, trudno je było dobrze nastroić. Czasami można było spotkać też dużo droższe, elektroakustyczne Jolany (produkcja czechosłowacka), a jeśli był też fortepian lub pianino – można było mówić o solidnym zestawie brzmieniowym. Z czasem rozrosło się to wszystko do bardzo bogatych zestawów instrumentalnych, nadając gatunkowi nowy ryt muzyczny i nową historię.

Wspominał Stefan Kisielewski: „Idą czasy straszne […]. Dzięki bowiem kolejnym wynalazkom […] powstało oto miliardowe, światowe, ponadkontynentalne audytorium muzyczne, a w perspektywie takich wymiarów zmienia się nie tylko ilość, lecz przede wszystkim jakość. Gdzież w tym świecie uniwersalnej techniki miejsce na drogie sercu polne kwiaty narodowych kultur…"[1]

Patrząc z perspektywy czasu, wydaje się wręcz niemożliwe, że w latach 60. czy 70. udawało się polskim twórcom grać, śpiewać i nagrywać w tak dobrej jakości. Pomijam kwestie cenzury, która wymazywała z kart historii bardzo ciekawe, wartościowe teksty i uprzykrzała życie ich twórcom, ale gdyby sobie wyobrazić tamten okres, to przecież nie było aż tylu profesjonalnych scen, cyfrowo sterowanego oświetlenia, nagłośnienia o odpowiedniej

[9] S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, Kraków 1974, s. 9.

mocy, nie było monitorów odsłuchowych, procesorów efektów, kompresorów, limiterów i innych rzeczy dla współczesnego muzyka niezbędnych do zagrania nawet najmniejszego recitalu. Studia nagraniowe istniały zazwyczaj przy rozgłośniach radiowych i ośrodkach telewizyjnych. Dostęp do nich był bardzo trudny, a emitowane przez nie nawet najmniejsze produkcje były dokładnie sprawdzane i kontrolowane przez urzędników państwowych. Do zestawów perkusyjnych nie było dobrych naciągów. A mimo to wszystko się udawało. Piosenki te – co ważne – przetrwały próbę lat.

Związki muzyki i literatury w PRL-u były czymś oczywistym. Piosenka musiała mieć dobry tekst, dlatego sięgano do klasyki polskiej poezji lub dopisywano do komponowanych melodii naprawdę warte uwagi słowa. Od zasady, że nie pisze się piosenek pozbawionych sensu, raczej nie odstępowano. Było to zjawisko tak powszechne, że mało kto zwracał na nie uwagę. Świadomie pomijali je badacze, muzykolodzy, literaturoznawcy – jako temat, zapewne, niespecjalnie ciekawy.

Współcześnie karmieni jesteśmy papką medialną i intelektualną – brakuje pozycji mądrych *de facto* w każdej dziedzinie twórczości artystycznej. Piosenka literacka nabiera nowego znaczenia jako jeden z gatunków przenoszących dobrą jakość w przyszłość. Z pomijanego dotąd tematu staje się obiektem zainteresowania coraz młodszego pokolenia.

„Piosenka, piosenka jak ta prostytutka – udaje wesołą, a naprawdę smutna" – to zdanie z *Przypowieści o jeżach* Jana Krzysztofa Kelusa[2], zdawałoby się, najtrafniej charakteryzuje piosenkę literacką PRL-u. Rzeczywistość była trudna, utwory musiały się w nią wpasować; wydaje się, że śpiewano tylko o tym, co spotyka prostego człowieka w konfrontacji z reżimem. Społeczna recepcja tego gatunku wiąże się z takim właśnie postrzeganiem – bunt, opozycja jednostki, walka o wolność. Nie można jednak prowadzić badań nad piosenką literacką w sposób jednorodny. W PRL-u stworzono także mnóstwo utworów niepolitycznych, niemających nic wspólnego z komunistami. Trzeba pamiętać, że wtedy właśnie powoli rozpoczynała się era jazzu, jazz-rocka i big beatu, które to odcisnęły swoje piętno na każdym rodzaju muzyki.

Czym jest piosenka literacka? Warto rozpocząć od znalezienia odpowiedzi na to podstawowe pytanie.

PROBLEMATYKA DEFINICJI

Granica pomiędzy piosenką literacką a piosenką rozrywkową rozmywa się przy próbie hierarchizacji elementów składowych obu tych gatunków:

a) Jeżeli przyjmiemy założenie, że tekst w piosence literackiej jest zdecydowanie najważniejszy i pełni rolę nadrzędną w stosunku do muzyki, będzie to błąd polegający na braku zachowania odpowiednich proporcji i zarazem deprecjacja obszernego zbioru piosenek z rozbudowaną harmonią instrumentalną.

Nadrzędność tekstu wobec muzyki przylgnęła do zjawiska piosenki literackiej w sposób bardzo stereotypowy i współcześnie dość trudno te stereotypy zniwelować. Początków należy upatrywać w tzw. piosence zaangażowanej – jej wykonawca, czyli wspomniany bard, pieśniarz, niekoniecznie musiał umieć grać czy śpiewać, natomiast bardzo istotny był komunikat, treść, i jego sceniczny przekaz, często bardzo charyzmatyczny i emocjonalny. Stanowiło to epicentrum zwyczajowego występu takiego barda, w wielu przypadkach nawet

[2] Jan Krzysztof Kelus, ur. 1942, polski działacz opozycyjny, autor i wykonawca piosenek powielanych w drugoobiegowych wydawnictwach. Szerzej zob. K. Gajda, *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus*, Poznań 1998.

całych recitali. Doskonałym tego przykładem jest postać wspomnianego już Jana Krzysztofa Kelusa – jego umiejętności muzyczne były znikome, natomiast istota, pointy, charakter śpiewanych przez niego tekstów potrafiły przykuwać uwagę polskich słuchaczy na długie godziny. Proces ten obrazują również tzw. drugoobiegowe wydawnictwa, np. kasety wielokrotnie powielane, przegrywane na starych, trzeszczących magnetofonach (PRL-owskie unitry nie dawały wysokiej jakości dźwięku[3]), z których nagrań słuchało się mimo to z ogromnym zaangażowaniem i należną im atencją.

Sens i przekaz tekstu ukonstytuowały zjawisko śpiewającego barda – gdy ktoś taki pojawiał się na scenie, zazwyczaj miał coś mądrego i wartościowego do powiedzenia (co w przypadku innych gatunków muzycznych nie zdarzało się aż tak często). Przez to też ukształtowała się szczególna grupa świadomych odbiorców tego rodzaju muzyki. Piosenka literacka nie zawęża się jednak tylko do recepcji tekstu; jest gatunkiem o wiele szerszym. Z pewnością można mówić o niej jako o gatunku synkretycznym – łączącym w sobie wiele innych. Zawiera często rozbudowane partie wokalne i instrumentalne, a także przeróżnego typu teksty i wykonawstwo. Między innymi z tego powodu nadrzędność warstwy słownej nad muzyczną nie może być warunkiem jej definicji, ale też odwrotnie – muzyka nie może wieść prymu nad pozostałymi elementami składowymi. Dokładna charakterystyka tego gatunku pozwoli dopiero odkryć ich odpowiednie proporcje, by można było mówić o pełnej i względnie poprawnej definicji.

b) Jeżeli przyjmiemy, że piosenka literacka jest gatunkiem, w którym muzyka została stworzona do wcześniej napisanego tekstu poetyckiego (często funkcjonuje w takim przypadku alternatywna nazwa: poezja śpiewana), to czy tak znakomitych pieśniarzy jak Marek Grechuta, Ewa Demarczyk, Czesław Niemen *etc.* – których w kanonie literatury polskiej nie ma, a którzy często pisali własne teksty do muzyki – będzie można dalej uznawać za jego czołowych przedstawicieli?

Problem ten, wbrew pozorom dosyć istotny, narodził się już dawno i nawet daje o sobie znać w formule zgłaszania utworów pod ochronę Stowarzyszenia Autorów ZAIKS[4], gdzie przed zgłoszeniem utworu trzeba zaznaczyć, czy tekst był już wcześniej opublikowany drukiem. Poezja śpiewana – a zatem, rozkładając na czynniki pierwsze: *śpiewamy poezję*, czyli: wcześniej komponujemy do tekstów poetów. Rodzi się pytanie, kto jest poetą, a kto nim nie jest; czy każdy rymowany tekst uważa się za poezję, czy też przyjmiemy kryterium, że chodzi tylko o poetów wpisanych do kanonu i historii literatury polskiej.

Jeśli takiego założenia nie poczynimy, może dojść do kolejnego umniejszenia wartości gatunku, bo śpiewany tekst poetycki Adama Mickiewicza zrówna się ze śpiewanym grafomańskim tekstem statystycznego Jana Kowalskiego. Jednak przyjęcie tego założenia także nie rozwiązuje problemu. M. Grechuta poetą nie był, tylko tzw. śpiewającym autorem, bo często pisał własne teksty do muzyki, niemniej zarówno społeczeństwo, jak też większość krytyków muzycznych zalicza jego twórczość do poezji śpiewanej. Przykład: *Dni, których nie znamy*, utwór według katalogu ZAIKS-u zarejestrowany pod numerem 12631, ISWC: T-905.966.769-5, to tekst Grechuty, muzycznie współkompozycja M. Grechuty i Jana Kantego

[3] Powszechne były wówczas kasetowe grundigi połączone z radioodbiornikami (na niemieckiej licencji) produkowane właśnie przez Unitrę. Wysoką jakość dźwięku dawały natomiast adaptery na płyty winylowe, np. Diora czy bardzo nowoczesna Elizabeth, niemniej były zdecydowanie trudniej dostępne.

[4] Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych, organizacja zrzeszająca polskich twórców założona w 1918 roku przez Juliana Tuwima, zajmująca się ochroną praw autorskich w Polsce i zarządzaniem nimi.

Pawluśkiewicza – piosenka autorska z lekkim odcieniem pojawiającego się wówczas w Polsce jazzu. Z przepytanych przeze mnie na ulicy losowo dziesięciu wybranych osób o gatunek tego, skądinąd bardzo znanego, utworu 100% odpowiedziało: „poezja śpiewana".

Czy zatem poezja śpiewana może być tożsama z piosenką autorską i – nawiązując do głównego tematu – z piosenką literacką? Gdzie przebiega granica tejże literackości? Czy jest to ten sam gatunek pod różnymi nazwami?

W potocznym rozumieniu bardzo często myli się poezję śpiewaną, piosenkę autorską i piosenkę literacką. Mylą się niestety także badacze. *De facto* nie jest to aż tak poważny błąd, znalazłoby się bowiem wiele cech wspólnych, łączących te gatunki, dowodzących ich stylistycznego podobieństwa. Warto jednak świadomie używać ich nazw i wiedzieć, co do czego przynależy. Piosenka autorska nigdy nie będzie tożsama z poezją śpiewaną z oczywistych względów: jest to taki utwór, który został w całości stworzony jako piosenka i funkcjonuje wyłącznie na zasadzie współistnienia obu elementów składowych – tekstu i muzyki. Poezja śpiewana natomiast zawiera kompozycje do tekstów już wcześniej opublikowanych drukiem i funkcjonujących autonomicznie (w zamyśle autor nie przeznaczył ich do śpiewu). Przez to często w nurcie poezji śpiewanej spotkać się można z różnymi kompozycjami do tych samych tekstów. Piosenka literacka jest z kolei gatunkiem zdecydowanie najszerszym, łączącym i zawierającym w sobie wszystkie inne, jej pochodne: poezję śpiewaną, piosenkę autorską, aktorską, bardowską, zaangażowaną *etc*.

We wstępie do antologii ze Spotkań Zamkowych „Śpiewamy Poezję" 1974–2003 autorstwa Magdaleny i Andrzeja Śleszyńskich można znaleźć takie stwierdzenia: „Określenie «poezja śpiewana» […] stosowane jest często do tych obszarów utworu, w których większego znaczenia nabiera tekst. Już w samym sformułowaniu: poezja śpiewana […] na pierwszym miejscu znajduje się poezja, a więc winniśmy przyjąć założenie, że słowo musi być przekazane w sposób najbardziej komunikatywny. Muzyka podana w zbyt bogatej szacie instrumentalnej może osłabić wymowę słowa, przesunąć tekst na plan dalszy, czy wręcz utrudnić jego percepcję. Mamy wtedy do czynienia tylko z pięknym utworem wokalnym […]. Muzyka daje wierszom emocjonalny podtekst, podsyca melodię poezji. Najważniejszy jednak jest zawsze tekst. I dlatego śpiewanie wierszy powinno wyglądać tak, jak czyniłby to sam poeta. Przecież każdy wiersz sam proponuje formę odczytywania go"[5].

Są to stwierdzenia błędne. To, że w połączeniu wyrazowym „poezja śpiewana" poezja jest na pierwszym miejscu, nie świadczy absolutnie o jakiejkolwiek hierarchii, o tym, że tekst musi być wyeksponowany nad muzyką. Jest to po prostu zwyczajne wskazanie na fakt, że przedmiotem umuzycznienia stał się wiersz, tekst poetycki, poezja – i to jest naturalna, logiczna interpretacja tej nazwy. (Aby było tak, jak chcą autorzy antologii, nazwa gatunku powinna brzmieć raczej „tekst śpiewany", a nie „poezja śpiewana"). Wielu chciałoby z zupełnie niewiadomych przyczyn umniejszyć rangę muzyki w piosence, czyniąc ją tylko dodatkiem. Trzeba jasno zaznaczyć, że w takim wypadku komponowanie jest czynnością całkowicie pozbawioną sensu. Jeśli tekst ma być przesadnie wyraźny, zdecydowanie lepiej byłoby go przeczytać niż zaśpiewać. Przy recytacji żadne elementy zbędne nie rozpraszają słuchaczy. Ponadto bogata szata instrumentalna absolutnie nie osłabia wymowy słowa. Powodować to może tylko zły aranż i nieodpowiedni dobór instrumentów. Nie jest istotna przecież ilość, tylko gęstość faktury dźwięku. Jeśli wszy-

[5] M., A. Śleszyńscy, *Wstęp*, (w:) *A jednak po nas coś zostanie. Spotkania Zamkowe „Śpiewamy Poezję" Olsztyn 1974–2003*, Olsztyn 2004, s. 4.

scy grają jednocześnie te same nuty lub ich pochodne harmoniczne, to trudno dokleić do tego jakikolwiek wokal. Warto szukać różnych częstotliwości brzmienia instrumentu przy dokonywaniu aranży, wtedy zupełnie dowolna ilość muzyki nie będzie w stanie zagłuszyć wokalisty. Znane są przypadki wykonań orkiestrowych (nawet na kilkadziesiąt instrumentów) czy jazzowo-rockowych (*vide*: M. Grechuta[6]), które absolutnie nie osłabiają wagi tekstu, a wręcz go eksponują.

Ponadto: „śpiewanie tekstów powinno wyglądać tak, jak czyniłby to sam poeta" – to kolejny błąd logiczny. Nie da się śpiewać z intencją autora – musiałby to robić wyłącznie autor. Śpiewanie zawsze nacechowane jest elementami interpretacji. Jeśli dany autor nie był wcześniej wykonawcą swoich tekstów, nie da się po ich lekturze rozpoznać intencji interpretacyjnej. Można próbować naśladownictwa tylko w przypadku, jeśli ów autor wcześniej śpiewał kompozycje do swoich wierszy, ale jak pokazuje historia polskiej piosenki – nie jest to dobry kierunek wykonawstwa. Nie było w historii muzyki dwóch identycznie śpiewających wokalistów – każdy był oryginalnym interpretatorem wykonywanych przez siebie utworów. Piosenki nie zaśpiewa dwa razy tak samo nawet pojedynczy wykonawca – choćby ze względu na tembr głosu, oddech czy wibracje krtani – zawsze będą minimalne różnice. Jeśli mimo wszystko za intencję autorską uznamy naśladownictwo, to trzeba pamiętać, że np. Edward Stachura śpiewał swoje teksty. Zachowały się nagrania. Każdy dobrze wie, że śpiewać nie potrafił, brzmiał – nie ukrywajmy – fatalnie i próba pójścia w jego styl wykonań powodować może najwyżej śmieszność. Dla przeciwwagi – J. Kaczmarski był wokalistą dobrym, ale śpiewał w sposób bardzo emocjonalny, często rozedrgany. Próby naśladowania jego ekspresji przez młodych fanów można podziwiać w serwisie Youtube. W większości są bardzo komiczne i nadają się bardziej do kabaretu niż na estradę.

W śpiewaniu piosenki zawsze trzeba poszukiwać siebie – trzeba nadawać piosenkom indywidualny charakter. Jeśli wykonawca nie chce samodzielnie interpretować piosenki i woli podążać za definicją, jaką zaprezentowali w swojej publikacji państwo Śleszyńscy – po co w ogóle śpiewać poezję? To kolejne zwrócenie uwagi na fakt, że ramy tekstowe i muzyczne w piosence literackiej wymagają bardzo dokładnej charakterystyki.

c) Istotnym problemem definicji będzie więc ustalenie ram oprawy muzycznej piosenki literackiej. Są one zakorzenione w stereotypach odbioru, wpływają na wykonawstwo – pamiętać należy, że piosenka staje się piosenką nie wtedy, gdy zostanie skomponowana, ale dopiero wówczas, gdy wykona się ją publicznie po raz pierwszy[7]. Dla przykładu: Cz. Niemen śpiewał *Bema pamięci żałobny rapsod*, poetycki tekst Cypriana Kamila Norwida, z rockowym, elektronicznym instrumentarium. Czy takie wykonanie stylistycznie mieści się w ramach piosenki literackiej? W tej sytuacji synkretyczność gatunku wykroczyłaby przecież poza wszelkie możliwe ramy dotychczas konstruowanej definicji.

Pisał Jan Poprawa: „Poddając się tzw. muzyce dyskotekowej przeciętny słuchacz współczesny zasadniczo nie odróżnia treści semantycznych, nie odróżnia melodyki i harmonii. Torem skojarzeniowym jest tu jednostajny, typowy rytm. I czasem sfera sonorystyczna, zindywidualizowane brzmienie. W innej konwencji stylistycznej znów – istotne jest podporządkowanie się konsonansowej melodyjności, wspartej prostą

[6] Zob. W. Majewski, *Marek Grechuta. Portret artysty*, Kraków 2006.
[7] Jest to także jedna z reguł ZAIKS-u dotycząca rejestracji utworów. Utwór może zostać objęty ochroną dopiero wówczas, gdy odnotowane zostanie jego pierwsze wykonanie.

pulsacją (jak np. w muzyce country). Gdzie indziej jeszcze – idzie o zamkniętą, powtarzającą się z wdziękiem katarynki frazę. I tak dalej, i tak dalej…"[8]

Stylistyka muzyczna w piosence literackiej jest bardzo istotna, dlatego absolutnie nie wolno traktować jej jako elementu drugorzędnego lub też w jakikolwiek sposób pomijać, chociaż jest to tendencja odbiorców tego gatunku. Słucha się tego, o czym jest piosenka, pomijając zasadniczy fakt – jak się ją wykonuje. Wbrew pozorom jest to ogromnie ważne, co poświadczy jeszcze bardziej obrazowy i nawet trochę obrazoburczy przykład: wyobraźmy sobie poezję Zbigniewa Herberta w konwencji disco. Z pewnością byłoby to z jednej strony ciekawe, z drugiej – dla wielu słuchaczy żenujące. Jestem przekonany, że wielu z nich nie rozpoznałoby w takim połączeniu Herberta.

Problem z precyzyjnym określeniem stylistyki muzycznej w definicji piosenki literackiej wiąże się też z periodyzacją i fazami rozwoju tego gatunku. Co ciekawe – gwałtowne zmiany w sposobach i rodzajach akompaniamentu obserwować można dopiero po roku 2000, kiedy to bardowie coraz częściej i chętniej zaczęli stosować elektronikę w warstwie brzmieniowej. Wcześniej było to niepopularne, wręcz niespotykane. Wprawdzie Przemysław Gintrowski już w latach 80. używał sekcji syntezatorowej, ale przede wszystkim dzięki temu, że tworzył muzykę filmową i miał dostęp do bardziej nowoczesnych rozwiązań technologicznych niż inni.

Pod koniec lat 70. w Polsce zdobył popularność francuski prekursor muzyki elektronicznej, Jean Michel Jarre. Jego *Oxygene* było jednak na tyle nowatorskie pod względem brzmienia i techniki, że wielu polskich muzyków zrezygnowało ze stosowania tego typu rozwiązań, uznając je za niedościgniony wzór. Brzmienie piosenki PRL-u było bardzo „surowe" – mam na myśli stosowane podczas nagrań efekty. Obecnie jednak coraz częściej powraca się do tego typu realizacji – uznając je za pewien wyznacznik jakości. Pod względem technicznym – używano analogowego sprzętu, rejestratorów taśmowych (szpulowych). Muzycy grali perfekcyjnie, gdyż nie było możliwości naniesienia jakichkolwiek poprawek na raz nagrany materiał. Możliwości montażu były ograniczone; dziś wystarczy dwukrotnie kliknąć myszką i gotowe, kiedyś trzeba było nożycami przeciąć taśmę w odpowiednim miejscu, następnie połączyć, sklejając ją bardzo precyzyjnie przy użyciu specjalnego rodzaju kleju i drugiego odcinka taśmy. Piszę o tym nie tylko w formie ciekawostki, ale też w celu zwrócenia uwagi na ogromną perfekcję i poziom wykonawczy muzyków tamtych lat. Na stylistykę piosenki wpływają także bezpośrednio same teksty. Ich treść w pewnym sensie wymusza na kompozytorze tworzenie określonego rodzaju muzyki. Nie układa się do słów dramatycznych wesołych czy skocznych aranży, podobnie jak do tekstów „lekkich" nie powinno się dopisywać patetycznej czy tragicznej harmonii. Problem w tym, że w piosence literackiej przeważają teksty poważne – wymuszało to na bardach specyficzny rodzaj wykonawstwa. Piosenka literacka powszechnie uważana jest za gatunek smutny.

ZAŁOŻENIA

Piosenka literacka musi mieć swoje ramy muzyczne, stylistyczne, jasno określone klasyfikacje i opis na tyle charakterystyczny, by słuchacze nie popełniali błędów przy dokonywaniu wewnątrzgatunkowych rozróżnień i typologii. Niniejsza rozprawa wymaga zatem ostatecznego przyjęcia założeń nie tylko determinowanych przez współczesne trendy muzyczne, ale także uwzględniających wszel-

[8] J. Poprawa, *Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu 1976–2003*, Wrocław 2004, s. 8–9.

kie stereotypy funkcjonujące w społecznym przeświadczeniu od wielu lat – zapoczątkowane przez kulturę studencką PRL-u:

• Piosenka literacka jako gatunek w niniejszej rozprawie będzie połączeniem tekstu i muzyki na równej płaszczyźnie, ale o określonym charakterze i konwencji tegoż połączenia. Tekst w piosence literackiej – już poprzez samą nazwę gatunku – musi mieć określoną wartość literacką, tzn. musi mieć walory pozwalające sklasyfikować go bliżej literatury wysokiej, ambitnej. Nie może to być tekst, w którym badacz, literaturoznawca, a nawet przeciętny czytelnik-słuchacz dopatrzyłby się znamion grafomanii. Oczywiście dotyczy to tekstów powstających bezpośrednio do stworzonej muzyki; samodzielne teksty poetyckie, które weszły do kanonu polskiej literatury, z oczywistych względów kryterium to spełniają. Pomijam też wszelkie definicje słów „grafomania", „literatura wysoka", „tekst ambitny" – wielu badaczy poświęciło temu swoje rozprawy[9]. Jeśli ktokolwiek będzie miał trudność z teoretycznoliteracką charakterystyką tego zjawiska i odróżnieniem grafomanii od tekstu ambitnego, pozostaje jeszcze głos wewnętrzny, minimum gustu i dobrego smaku, które badacz literatury winien posiadać.

Nie oznacza to, że teksty piosenek mają być patetyczne, natchnione, mówiące o wzlotach i upadkach narodu czy o wielkich miłościach. Literatura ambitna zakłada kunszt konstrukcji, maestrię doboru słów. Nawet o temacie błahym czy humorystycznym można opowiedzieć w sposób interesujący. Przykład tekstu bardzo popularnej piosenki harcerskiej, który nie spełnia powyższyc kryteriów:

Tytuł: *Granatowy (sznur*[10]*)*, autor słów: nieznany

Dostałeś dziś sznur granatowy,
Tak bardzo chciałeś sznur ten mieć
Stałeś się druhem drużynowym
Masz w swoich dłoniach miecz

Powiedz nam druhu drużynowy
Dlaczego dzisiaj pada deszcz,
Dlaczego każdy dzień jest nowy
Przecież Ty wszystko wiesz

W tym przypadku nawet orkiestrowy aranż nie zdoła nadać sensu temu tekstowi. Jest to przykład całkowitej grafomanii. Mniejsza o konstrukcję – niedokładność i miałkość rymów, ale najgorsza jest naiwność tego przekazu. Pytania: „dlaczego dzisiaj pada deszcz" czy „dlaczego każdy dzień jest nowy", postawione w tym kontekście, nie należą do najbardziej udanych, przypominają raczej rozterki małych dzieci. Niestety większość piosenek tego nurtu ma podobną poetykę. Wyłania się ogólny wniosek, że piosenka turystyczna, górska, wędrowna, harcerska, obozowa, ogniskowa, morska – szanty i wszelkie im podobne nie mieszczą się w ramach i normach piosenki literackiej. Są to gatunki bliższe muzyce rozrywkowej.

O współistnieniu słów i muzyki w ramach piosenki tak pisał Edward Balcerzan: „Wiemy, że melodia potrafi zinterpretować sensy wiersza. [...] Interpretacja znaku jest możliwa tylko za pośrednictwem innego znaku. [...] Piosenka zatem to nie tylko rzecz muzyczna znacząca poprzez słowa tekstu. Piosenka to wypowiedź formułowana w dwóch różnych językach, w języku muzyki i języku poezji"[11]. Znaczenie piosenki literackiej jako przekazu, komunikatu wyłaniać się będzie ze współistnienia tekstu słownego i tekstu muzycznego. Ich wzajemna relacja nie może pozwolić na odbiór i interpretację tekstu słownego w ode-

[9] Zob. S. Lichański, *Literatura i krytyka*, Warszawa 1956; B. Myrdzik, M. Karwatowska, *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku, edukacji*, Lublin 2005. To przykładowe propozycje; omawiane zagadnienie jest w badaniach nad literaturą bardzo powszechne i często poruszane.
[10] Cyt. na podst. http://teksty.wywrota.pl/tekst-chwyty/39871-harcerskie-granatowy-sznur.html

rwaniu od muzycznego. Warstwa muzyczna w przypadku poezji śpiewanej może wpływać na zmianę interpretacji samodzielnie funkcjonujących tekstów poetyckich. Konwencja piosenki literackiej często bywała oparta na tzw. piosence studenckiej – wykonywanej przez studentów przy akompaniamencie gitary klasycznej lub innych instrumentów solowych, ale – co istotne – nie jest to żadna reguła. Piosenka literacka może nawiązywać do różnych gatunków muzycznych z zachowaniem odpowiednich proporcji elementów składowych: odpowiedniego akompaniamentu i literackiego waloru tekstów w niej wykorzystanych, nawet jeśli teksty te zostały stworzone tylko na użytek danej piosenki. Piosenka literacka będzie więc połączeniem w dopasowanych przez kompozytora proporcjach dwóch elementów składowych, tekstu i muzyki, mających wspólny sens, wyrażany w postaci brzmieniowej.

• Na płaszczyźnie muzycznej również powinno obowiązywać kryterium dzieła nawiązującego do ambitnych form stylistycznych. Melodie nie powinny zawierać elementów tandety i kiczu. (Piosenka literacka PRL-u ze względu na prostotę formy nie czerpała w żaden sposób z awangardy muzycznej. Nie stosowano kakofonii i dodekafonii jako głównych ram kompozycyjnych). W analizach niniejszej rozprawy muzyka stanowić będzie formę równorzędnego akompaniamentu z elementami solowymi, ale takiego, który nie utrudnia recepcji tekstu. Z reguły przyjęło się, że piosenka literacka nie wchodzi w interakcje z gatunkami muzyki rozrywkowej, takimi jak np. pop, pop-rock, rock czy nawet disco. Jeśli z nich czerpie, a może tak się zdarzać, to tylko na prawach cytatu, pastiszu czy kabaretu. Piosenka literacka sięga natomiast do korzeni muzyki – czyli do muzyki klasycznej, ludowej, folkowej i w nowoczesnym ujęciu – do jazzu. (Współcześnie odmienną formę stanowi natomiast hip-hop, który również zakłada emocjonalny przekaz tekstowy, niemniej forma muzyczna jest jasno określona przez charakterystyczne metrum i specyficznego rodzaju melorecytację).

• W piosence literackiej PRL-u używane były tylko akustyczne instrumenty: organów Hammonda czy syntezatorów Mooga w tym gatunku wówczas nie było, przynależały bardziej do muzyki rockowej, rzadziej – rozrywkowej. Ostre solówki gitary elektrycznej w piosence literackiej też były praktycznie niespotykane[12]. Zdarzały się wprawdzie różnego rodzaju zapożyczenia i odstępstwa – nawet SBB[13] śpiewało teksty Norwida – niemniej konwencja piosenki literackiej w dużych składach instrumentalnych ograniczała się do zestawów klasyczno-jazzowych. Przykładem typowego dla nurtu piosenki literackiej instrumentarium poszczycić się może założony w Krakowie pod koniec lat 60. zespół Anawa czy też podobne mu zespoły występujące w słynnej Piwnicy pod Baranami.

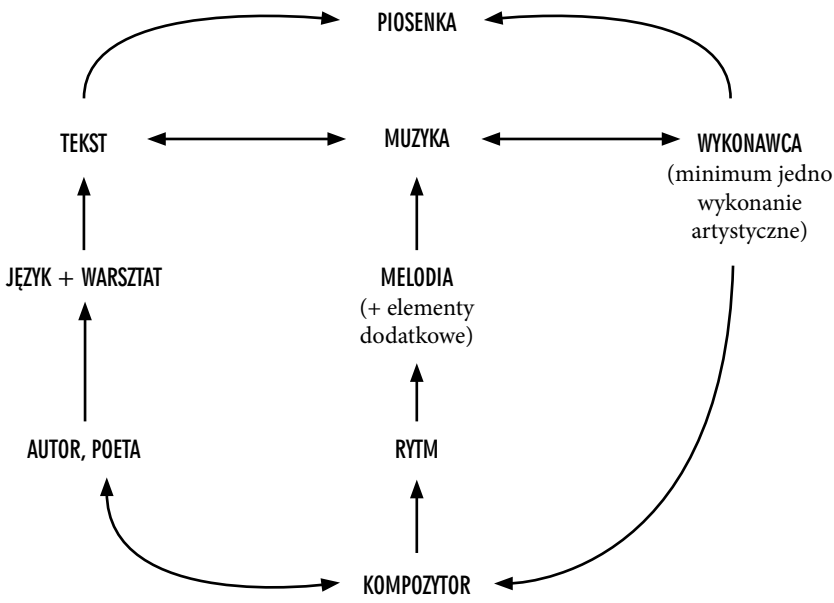
• Oceny przynależności gatunkowej utworów dokonywać można dwojako: przede wszystkim ze względu na rodzaj proporcji, harmonii i instrumentarium oraz wykonawstwa nacechowanego na przekaz tekstowy i emocjonalną interpretację. W takim wypadku ocenie podlegają pojedyncze utwory bez względu na ich wykonawczy kontekst. Drugą metodą, która jest metodą wspomagającą, jest ocena dorobku artystycznego wykonawcy. Jeśli wykonawca w zdecydowany sposób przy-

[11] E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 291.
[12] Współcześnie nie jest to absolutnie żadną regułą, konwencje i stylistyki – ze względu na nowoczesność i zupełnie inną dostępność instrumentów – uległy wymieszaniu.
[13] W Polsce głównymi przedstawicielami rockowego nurtu byli właśnie zespół SBB i Józef Skrzek, znany też ze współpracy z Czesławem Niemenem. Gdyby nie żelazna kurtyna, SBB z pewnością zrobiłoby międzynarodową karierę (niektórzy twierdzą, że nawet na miarę Led Zeppelin czy Jimmy'ego Hendrixa, do którego stylistycznie nawiązywali). Muzycy mieli propozycje wyjazdu, niestety zdecydowali się zostać w bloku komunistycznym.

należy twórczo do gatunku piosenki literackiej i większość jego kompozycji w tym przedziale się mieści, to drobne stylistyczne i kompozycyjne odstępstwa można traktować jako pastisz lub cytat muzyczny. Jeśli artysta/muzyk/kompozytor artystycznie funkcjonuje natomiast w wielu gatunkach muzycznych (np. wykonuje piosenkę literacką i rockową), jego repertuar winien być klasyfikowany i oceniany osobno, wedle przynależności gatunkowej.

BUDOWA PIOSENKI

Według przyjętych powyżej założeń by można było mówić o istnieniu piosenki i wszelkich zjawiskach artystycznych i kulturowych, które są jej naturalnym następstwem, muszą zostać spełnione następujące warunki: musi być tekst, muzyka, wykonawca i wykonanie. Bez któregokolwiek z nich nie da się stwierdzić, czy dany utwór (dzieło artystyczne, muzyczne) ma status finalny. Wspominał o tym Poprawa: „Piosenka (i dzieło, i produkt, nie upierajmy się przy słowach) jest synkretyczną sumą kilku elementów […]. Jest więc muzyka. Muzyka to piosenki ezoteryczne piękno. […] Jest też tekst. Zapis pewnej idei, twór literacki posiadający odmienne niż wiersz zasady konstrukcyjne […]. I jest jeszcze jeden ważny składnik piosenki: człowiek. Piosenka «staje się» na scenie lub estradzie, bez interpretatora jest zwykłą kartką papieru…”[14]. Wszystkie te czynniki stanowią filar konstrukcyjny piosenki. Ich funkcjonowanie determinują jednak pomniejsze elementy mające równie ważne znaczenie w całym procesie twórczym. Obrazuje to poniższy rysunek. Zarówno jeśli chodzi o warstwę tekstową, jak



i muzyczną, zawsze należne honory oddać trzeba twórcom. Bardzo często spotyka się przypadki, kiedy to autorzy czy kompozytorzy mają o wiele większą sławę i renomę niż wykonawcy ich dzieł. Autor opracowania słownego musi mieć warsztat (talent) niezbędny do literackiego posługiwania się językiem. Kompozytor ma taki warsztat z założenia – inaczej nie byłby kompozytorem (dla uściślenia – autorami tekstów bywają czasami ludzie bez warsztatu i talentu z racji tego, że umiejętność pisania posiadł każdy; umiejętność układania muzyki natomiast zarezerwowana jest tylko dla wąskiego grona osób – nie każdy potrafi grać, co więcej – nie każdy muzyk potrafi komponować).

Z połączenia umiejętności sprawnego posługiwania się językiem i talentu powstają wybitne teksty. Wielokrotnie teksty piosenek na tyle utrwaliły się w kulturze, że zapomina się o ich literackich walorach, ale też odwrotnie – muzyka może tak zmieniać obraz tekstu, że trudno dostrzec w nim autora. Ciekawym przykładem są mecze siatkarskie, podczas których dla pełniejszego dopingu i rozgrzania atmosfery na trybunach bardzo często odtwarza się piosenki Grechuty. Kibice potrafią z pełnym zaangażowaniem śpiewać np. *Niepewność*, powtarzając frazę: „Czy to jest przyjaźń, czy to jest kochanie?" – bez świadomości, że to tekst Mickiewicza.

Jednym z równie ważnych elementów powyższego wykresu jest też rytm – istotny zarówno jeśli chodzi o warstwę muzyczną, jak też i tekstową. Od jego wyznaczenia rozpoczyna się proces kompozycji i dopiero później dorabia się elementy dodatkowe – harmonię, melodię itp. Nawet jeśli kompozytor pozornie rozpoczyna od pisania melodii – to ona ma już sama w sobie określony rytm.

W terminologii muzycznej rytm określa czasową strukturę dzieła, realizowaną w pojedynczym takcie – czyli najmniejszym odcinku tekstu muzycznego. Taki odcinek służy jako określona, podstawowa oprawa ramowa dla faktycznej muzyki, w której co pewien czas pojawia się akcent. W muzykologii podstawową cechą rytmu jest zróżnicowanie dźwięków pod względem długości; dźwięki te mogą być w różny sposób akcentowane. Rytm jest zatem kombinacją długich lub krótkich tonów, jakie rozbrzmiewają przez cały utwór[15].

Rytm jest zjawiskiem powszechnym i przejawia się w niezliczonej różnorodności form. Temporalny charakter oraz zasada uporządkowania stały się jego wyznacznikami do współczesności. Bardziej obrazowo i zdecydowanie prościej niż głosi teoria muzyki definiować go można jako „uporządkowanie określone odcinkami czasowymi". Sformułował to w starożytności Arystoksenos z Tarentu. Termin pochodzi prawdopodobnie od słowa *rheo* – płynąć, falować; wiązano go z ruchem fal morskich. Rytm od początku porównywano do sekwencyjnego, powtarzalnego ruchu fali, wyznaczanego przypływem i odpływem[16].

Nie istnieje wszakże piosenka nieposiadająca rytmu. To właśnie rytm wyznacza i konstytuuje piosenkę. Jest jej głównym elementem. Pozwala zaakcentować miejsca ważne, wyeksponować poszczególne elementy: zwrotki, refreny czy pointę. W piosence literackiej rytm miał ogromne znaczenie głównie ze względu na używany wówczas najbardziej powszechny rodzaj instrumentu – gitarę. Bardowie nie pisali skomplikowanych melodii ani nie grali trudnych partii solowych. Podstawę ich piosenek stanowił natomiast rytm grany lub często wybijany właśnie na gitarze. Zresztą – rzadko kto potrafił zagrać melodię. Znało się kilka podstawowych,

[14] J. Poprawa, dz. cyt., s. 10.
[15] Zob. O. Stein, *Perkusja – kurs podstawowy*, tł. R. Rozynek, Ożarów Mazowiecki 2012.
[16] Zob. M.C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tł. I. Kania, Kraków 2001.

najprostszych chwytów (zazwyczaj: a-moll, d-moll, G-dur i E-dur), na których opierała się większość piosenek.

Z użyciem tych samych funkcji można było zagrać nawet kilkadziesiąt utworów. To, co je wyróżniało, to rytm, tekst i wokal. Rytm często pozwalał na rozpoznanie utworu. Nowatorem w tej kwestii był Kaczmarski, który wypracował sobie system grania na gitarze przypominający koński galop – w ten sposób rozpoczynała się jego słynna *Obława na wilki*.

Jeśli chodzi o budowę piosenki, to kwestia rytmu przekłada się bardzo wyraźnie także na śpiewane teksty, które oprócz tego, że są scenicznym przekazem, komunikatem do odbiorców, muszą też mieć odpowiednią, dającą się uchwycić muzycznie konstrukcję. Jak wiadomo nawet z doświadczenia czytelniczego – rytm to uchwytna w przebiegu tekstu regularność ukształtowanych prozodyjnie odcinków mowy. Pełnią one rolę równoważnych wobec siebie jednostek rytmicznych. W zależności od zasad ich budowy i powtarzalności rozróżnia się rytm prozy i rytm wiersza. Wiersze zazwyczaj charakteryzują się podziałem na wersy, zwrotki, zawierają rymy i rytm – rozumiany jako układ sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Istnieje specjalny rodzaj wiersza, nazywany wierszem melicznym, którego budowa oparta jest na organizacji muzycznej.

W wierszach rymowanych w naturalny sposób pojawia się regularność rytmiczna. Jeżeli w zakończeniu wersu zrymowane są ze sobą wyrazy wielosylabowe, to w każdej linijce przedostatnia sylaba będzie akcentowana. Jeżeli wiersz zawiera w linijce dziewięć lub więcej sylab, wówczas występuje w nim ponadto średniówka, czyli pauza śródwersowa. Umiejscowiona jest w połowie wersu. Jest to naturalne następstwo muzyki w poezji – ujawniające się poprzez jej śpiewność, zwłaszcza przy głośnym czytaniu czy recytacji.

Dążenia literatury i muzyki do osiągnięcia autonomiczności rodzajowej sprzyjały rozwijaniu się nowoczesnej koncepcji rytmu. Przestał on być podporządkowywany uwarunkowaniom metrycznym, melodycznym czy strukturom narracyjnym. Rozejście obu sztuk i ich przekształcenia doprowadziły do przełamania stabilności metrum i ukształtowania awangardowych propozycji rytmu swobodnego w muzyce i rytmu niemetrycznego w poezji[17]. Przełożyło się to w wyraźny sposób na piosenkę – jako formę połączenia tych dwóch dziedzin. Rytm stał się czynnikiem spajającym tekst z muzyką, tworzącym bazę piosenki oraz formułującym jej przekaz.

Najprostszy w kompozycji piosenki jest tekst sylabiczny, który daje możliwości łatwego podziału na symetryczne odcinki. Zazwyczaj tekst słowny synchronizuje się z tekstem muzycznym, aby miejsce akcentu słownego zgadzało się z miejscem akcentu muzycznego. Jednakże warstwa muzyczna często wywiera silną presję na tekst, co powoduje przemieszczenie naturalnego akcentu na miejsce wyznaczone rytmem melodii.

Warto przyjrzeć się jeszcze określonemu, istotnemu w procesie rozwoju piosenki literackiej typowi wykonawstwa. Wielu bardów, by uwypuklić wykonywany przez siebie tekst czy też wskazać na jego charakterystyczne fragmenty (pointę, refreny *etc.*), śpiewało w sposób bardzo emocjonalny, a momentami wręcz karykaturalny. Jednym wychodziło to znakomicie, inni kreowali się na artystów krzyczących, rozedrganych, mało muzycznych. Uformowało to kolejny stereotyp piosenki literackiej jako gatunku patetycznego, natchnionego, aż za bardzo ekspresyjnego. Poniekąd

[17] *Szerzej* zob. J. Dembińska-Pawelec, *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010.

jest w tym jakaś część prawdy – wiele było w PRL-u takich właśnie utworów, ale trzeba wyraźnie rozróżnić geniusz i mistrzostwo od karykatury. Wykonania wokalne Przemysława Gintrowskiego, Jacka Kaczmarskiego czy Mirosława Czyżykiewicza wymykały się wszelkim klasyfikacjom. Stworzyli oni swój własny, indywidualny ryt piosenki. Estetyka ich śpiewu i – co ważne – fantastyczna technika gry na instrumentach sprawiały, że piosenki przez nich tworzone odegrały ogromną rolę w historii. Niestety była też pokaźna grupa ich naśladowców – będących na fali wykonań chyba jeszcze nawet samego Wysockiego – którzy myśleli, że wystarczy krzyczeć, a nie śpiewać, by zrobić wrażenie na odbiorcach. Tego typu wykonawstwo w pewnym momencie zdominowało gatunek na tyle, że zaczął on tracić oryginalność, sprowadzać się do jednego, charakterystycznego sposobu śpiewu. Była to też dla wykonawców swoista wygoda – krzyknąć zawsze jest łatwiej niż zaśpiewać i do krzyku nie potrzeba talentu muzycznego. Co innego – dla kontrastu – naśladowcy delikatnego i subtelnego Okudżawy. Takich jednak było dużo mniej.

Bardzo znany w Polsce parodysta (kabareciarz) o pseudonimie CeZik (jego nagrania biją rekordy popularności w serwisie Youtube) naśladował w jednym ze swoich filmów różne style muzyczne, w tym – poezję śpiewaną. Założył poważnie wyglądające okulary, wziął gitarę i grając proste akordy, w bardzo ekspresyjny, patetyczny i krzykliwy sposób zaczął śpiewać dramatyczne wiersze. Tym samym CeZik obnażył pewien model ugruntowany przez społeczne postrzeganie gatunku, polegający na karykaturalizacji wykonawstwa. Pamiętać trzeba jednak, że każdy gatunek muzyczny ma swoje niedociągnięcia – w muzyce rozrywkowej wokaliści bardzo często fałszują lub śpiewają z playbacku, a mimo to nikt nie rezygnuje ze słuchania takich wykonań. Oceny jakości piosenki literackiej należy dokonywać świadomie.

Ostatni typ interpretatorów wiązał się bezpośrednio z nurtem piosenki aktorskiej. Piosenki śpiewane przez aktorów zawsze były najbardziej emocjonalne, ale też stanowiły zamknięte fabuły – ciekawe historie, z konkretnymi pointami. Aktorzy umieli za pomocą piosenki opowiadać je w sposób mistrzowski. W ich interpretacjach i wykonawstwie kluczową rolę odgrywała poza słowem także mowa ciała: ruchy, gesty, mimika, i dodatkowo scenografia. Aktorzy mieli tę przewagę nad zwykłymi bardami, że zawsze umieli śpiewać (jest to jeden z wymogów przyjęcia do szkół teatralnych), doskonale wiedzieli, które miejsca zaakcentować i co uwypuklić, by szczególnie trafić do odbiorcy. Piosenka aktorska zawsze stanowiła jedną z najbardziej wartościowych odmian piosenki literackiej. Wykonawstwo jako jeden z elementów budowy piosenki zespala tekst i muzykę, powołując je do współistnienia. Podobnie jak rytm czy język są nieodzowne w procesie konstrukcji, tak wykonawstwo jest procesem finalnym, kończącym etap powstawania dzieła słowno-muzycznego.

Pisał Andrzej Hejmej: „W zasadniczy problem wprowadzają proste pytania: jak literatura uwodzi muzykę? A jednocześnie – jak muzyka używa literatury? W jakim celu tekst muzyczny adaptuje tekst literacki? I jak wygląda ich współistnienie? Te pytania są pozornie tylko proste, bo przecież nie znajduje się na nie uniwersalnej odpowiedzi. Zagadnienie tekstu literackiego w przestrzeni muzyki jest tak rozległe i historycznie pokomplikowane, iż trudno je zamknąć w teoretycznym opracowaniu książkowym. W propozycjach schematycznie szkicujących zakres badań muzyczno-literackich istnieją wprawdzie dwie wytypowane kategorie: «literatura w muzyce» (dotyczy muzyki programowej) oraz «muzyka i literatura»

[18] A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 212.

(określa ogólnie muzykę wokalną), niemniej jednak wynikiem takiego generalizowania staje się zawsze zaledwie najogólniejsze wskazanie punktów wzajemnego odniesienia”[18].

Istnieje taki rodzaj muzyki, który bez warstwy tekstowej jest raczej mierny, podobnie – istnieją teksty, które bez muzyki nie mają sensu. To połączenie stworzone przez ludzkość staje się jednym z najbardziej genialnych wynalazków wszech czasów. Bez piosenki świat jest pusty. Człowiekowi potrzebne są wyższe doznania duchowe, artystyczne, które piosenka literacka jest w stanie zapewnić. Piosenka potrafiła dodać otuchy w sytuacjach kryzysowych, tragediach; podobnie jak literatura w romantyzmie czy pozytywizmie – tak w PRL-u piosenka leczyła rany narodu i podtrzymywała nadzieję, nawet jeśli nie miała kontekstów politycznych.

Współczesny aspekt piosenki literackiej sprowadza się do podobnych zjawisk – jako gatunek ambitny formuje i pokazuje kierunek tym bardziej wrażliwym, ale też nie sposób przecenić bardzo szerokiego społecznego kontekstu jego oddziaływania. Nawet ci, którzy uważają piosenkę literacką za twór nudny i bezwartościowy, z pewnością znają wszystkie jej największe przeboje – wrosłe na stałe w kulturę jako dobro narodowe.

POCZĄTKI PIOSENKI LITERACKIEJ W POLSCE

Współistnienie tekstu i muzyki w formie ambitniejszego przekazu doprowadziło do tego, że piosenka literacka stała się, w kręgu kultury słowiańskiej, narzędziem do wyrażania niezgody na określoną polityczną rzeczywistość, stała się formą manifestu i oporu wobec władzy. Do śmierci Stalina w 1953 r. taki opór był w zasadzie niemożliwy. Po odwilży najważniejszą i z pozoru najbardziej „bezpieczną” dla wykonawców formą wyrażania poglądów stał się początkowo kabaret.

Jeśli nie najstarszym, to na pewno jednym z najstarszych był tzw. Studencki Teatr Satyryków, założony w 1954 r. – amatorski polityczny kabaret, stawiający na piosenkę literacką i bardzo ją popularyzujący. Wielu poetów z nim współpracujących, jak np. Ziemowit Fedecki czy Andrzej Jarecki, z ogromnym zacięciem tłumaczyło coraz bardziej popularnego w Polsce Włodzimierza Wysockiego. Nieobce też były równie kąśliwe, choć w oprawie łagodniejsze teksty Bułata Okudżawy. Z STS-em współpracowali też wybitni śpiewający aktorzy, piosenkarze i muzycy, np.: Kalina Jędrusik, Zbigniew Zapasiewicz, Sława Przybylska, Elżbieta Czyżewska, Krystyna Sienkiewicz, Wojciech Siemion, Jarosław Abramow i inni. Polityka, sprzeciw wobec rządzących komunistów były nieodłącznym elementem programowym STS-u – z czasem bardzo nękanego przez cenzurę.

Kabaretów politycznych w PRL-u było mnóstwo – ot, warto choćby wspomnieć jeszcze słynne Kabaret pod Egidą i Jana Pietrzaka czy Kabaret Tey Bogdana Smolenia i Zenona Laskowika. Kabaret stał się podstawą piosenki literackiej, bardzo ją spopularyzował zwłaszcza w kręgach kultury studenckiej. Podczas każdego niemal występu skecze przeplatane były piosenkami wykonywanymi z towarzyszeniem wybitnych akompaniatorów. Zazwyczaj piosenki te bywały humorystyczne, często wesołe, czasem gorzkie, ale zawsze miały jasną i klarowną pointę. Obnażano w nich rzeczywistość komunistycznego kraju – wszystkie absurdy, które z perspektywy lat wolnej Polski widać jeszcze wyraźniej.

Jak pisał Poprawa: „We wspomnianych latach siedemdziesiątych minionego wieku w kaba-

recie polskim nastąpiła dość znaczna zmiana pokoleniowa i estetyczna. Wraz z nią – utwierdzenie zrodzonej wcześniej formuły kabaretu autorskiego. O ile w okresie międzywojennym, czy w żyjącym jego koncepcjami kabarecie polskim lat powojennych, rozdzielność funkcji autora i wykonawcy była czymś oczywistym, o ile jeszcze w latach pięćdziesiątych zrodzone zespoły stosowały ów naturalny (zdawać by się mogło) podział – to mniej więcej od czasów Egidy, zwłaszcza zaś debiutujących w latach siedemdziesiątych takich zespołów jak Elita, Tey czy wspomniany Salon Niezależnych – najpowszechniejszy stał się widok autorów mówiących i śpiewających własne teksty. Zindywidualizowanie wyrazu przez Jana Pietrzaka, Jana Kaczmarka, Zenona Laskowika, Jacka Kleyffa i innych – przyciągnęło nową publiczność. Reduty starego kabaretu, opierającego się na kreacjach aktorskich (jak warszawski Dudek, czy krakowska Jama Michalikowa) stawały się coraz rzadsze"[19].

Piosenka literacka stawała się coraz bardziej popularna. Gatunek rozszerzał się, ale stopniowo nasilał się też proces zmęczenia monotematyzmem takich utworów. Szukano alternatywy dla piosenki zaangażowanej. Upraszczając – w XX w. nie wszyscy artyści za główny cel obrali walkę z komuną. Piosenki wielu z nich zaczęły funkcjonować trochę na zasadzie współczesnego popu – słuchało się ich dla zwyczajnej rozrywki, bo oprócz zaangażowania opozycyjnego potrzeba było – zwłaszcza w tym nurcie – świeżości i przyjemności z odbioru.

Jednym z najbardziej znanych powojennych i niepolitycznych kabaretów, nakierowanych już typowo na wykonania muzyczne, był Kabaret Starszych Panów – niezapomniani Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski. Te dwie fenomenalne osobowości, śpiewające i wykonujące piosenki z ogromną dozą elegancji, kultury, smaku i estetyki, nie tylko zapisały się w historii bogatą dyskografią, ale też stały się symbolami i niedoścignionymi wzorami, mistrzami dla późniejszych wykonawców. Ich wkład w rozwój polskiej muzyki jest nieoceniony. Autorzy ci nie tylko dali podwaliny pod późniejsze interpretacje piosenek, nie tylko zapoczątkowali erę piosenki literackiej, ale przede wszystkim stworzyli mnóstwo utworów wykonywanych aż do dzisiaj. Dużą rolę odegrały wtedy początki powszechnego dostępu do telewizji w Polsce – programy z Przyborą i Wasowskim emitowane były na antenie od 1958 r. i cieszyły się ogromną popularnością. Teresa Drozda pisała: „Panowie Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski napisali wspólnie około trzystu piosenek. I to jest niemal cały dorobek piosenkowy Jeremiego Przybory. […] Inaczej rzecz się ma z Jerzym Wasowskim, który współpracował z bardzo wieloma autorami. Dorobek Jerzego Wasowskiego to około tysiąca piosenek"[10].

Aby w pełni opisać i oddać należny twórcom Kabaretu Starszych Panów status artystyczny, a także prześledzić ich pełną drogę twórczą i scharakteryzować tematykę piosenek, potrzeba co najmniej kilku rozpraw doktorskich. Ich dyskografia jest za bogata, a opowieść o nich za długa i za bardzo obszerna, by móc ją zawrzeć w ogólnym, zbiorczym i skrótowym spojrzeniu na zjawisko piosenki literackiej PRL-u. Stąd też pozostaje jedynie nisko się im pokłonić, stwierdzając, że są niekwestionowanymi wzorami dla wielu pokoleń artystów i dali podwaliny pod gatunek, którego właściwy początek datować można na przełom lat 1962 i 1963, kiedy to odbyły się dwa największe polskie festiwale piosenki literackiej: Studencki Festiwal Piosenki w Krakowie i Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu. Muzyka, a ściślej – piosenka obecna jest

[19] J. Poprawa, dz. cyt., s. 14.
[20] T. Drozda, *Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski – piosenki*, „Piosenka. Rocznik kulturalny" 2013, nr 1, s. 36.

w codzienności każdego człowieka w bardzo różnych sytuacjach – nie tylko jako rozrywka, ale też element doznań duchowych, artystycznych, edukacyjnych. Świadomość odbiorców piosenki literackiej musi być dużo większa niż odbiorców piosenki rozrywkowej, głównie ze względu na przyswajanie treści. Słuchacz piosenki literackiej będzie usatysfakcjonowany dopiero wówczas, gdy ją w pełni zrozumie.



BIBLIOGRAFIA:

Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972.
Dembińska-Pawelec J., *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010.
Gajda K., *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus*, Poznań 1998.
Ghyka M.C., *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tł. I. Kania, Kraków 2001.
Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
Kisielewski S., *Muzyka i mózg*, Kraków 1974.
Lichański S., *Literatura i krytyka*, Warszawa 1956.
Majewski W., *Marek Grechuta. Portret artysty*. Kraków 2006.
Myrdzik B., Karwatowska M., *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku, edukacji*, Lublin 2005.
„Piosenka. Rocznik kulturalny" 2013, nr 1.
Poprawa J., *Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu 1976–2003*, Wrocław 2004.
Stein O., *Perkusja – kurs podstawowy*, tł. R. Rozynek, Ożarów Mazowiecki 2012.
Ślęszyńscy M., A., *A jednak po nas coś zostanie, Spotkania Zamkowe „Śpiewamy Poezję" Olsztyn 1974–2003*, Olsztyn 2004.



Sylwia Gawłowska

ILE JEST POEZJI W PIOSENCE

ROZWAŻANIA NA TEMAT POETYKI AGNIESZKI OSIECKIEJ

Nie sposób przyglądać się elementom składowym twórczości lirycznej Agnieszki Osieckiej, pomijając problem poetyki jej tekstów. W przypadku autorki kwestia jakości poetyckiej uchodzi wszak za najtrudniejszą do rozstrzygnięcia.

Piosenka to przekaz wielokodowy (słowno-muzyczny), zatem rozpatrywanie tekstu słownego w odarciu z kontekstu muzyki przynosić może chybione interpretacje. Mylne odczytania tego typu pojawiają się już w latach 70.: „Ta twórczość szarpie trzewiami, pobudza do «intelektualnej» refleksji i «poetyckiej» zadumy, aż w końcu stawia przed pytaniem: komu brakuje piątej klepki? Problem nie leży w samej grafomanii; ta istniała odkąd istniał atrament. Problem leży w grafomanii cenionej, płaconej i akceptowanej powszechnie”[1]. Być może nieprzychylność tej opinii, posunięta tu do najbardziej dotkliwego zarzutu – zarzutu grafomanii – wynika ze specyficznej sytuacji, w jakiej teksty Osieckiej zaczęły funkcjonować. Jak pisze Barbara Czarnecka: „Teksty jej piosenek przynależą do sfery kultury popularnej, ponieważ pisane były dla wykonawców, mających szeroki krąg odbiorców, który to «rynek» odbiorców okazywał się chłonny i oczekujący kolejnych tego typu produkcji. Nastąpiła reakcja: teksty poetyckie, elitarne, na stosunkowo wysokim poziomie wchłonął mechanizm komercjalnej, wyspecjalizowanej kultury technicznie umożliwionych, pośrednich, masowych kontaktów i standaryzowanych przekazów”[2]. Zatem funkcjonowanie i poetyka analizowanych tekstów nabierają nowego sensu w świetle ich zaistnienia w przestrzeni współczesnej kultury popularnej. „Konieczność wejścia w obręb kultury masowej – jak pisze Anna Barańczak – to drugi, obok wpływów tekstu muzycznego, spośród najważniejszych czynników kształtujących tekst słowny piosenki”[3].

Nie ulega wątpliwości, że utwory liryczne Osieckiej w przeważającej części przeznaczone były do muzycznego wykonania. Przyznaje to sama poetka: „Tak konstruuję moje wiersze, aby można je było śpiewać”[4]. Czy zatem mamy tu do czynienia ze specyficzną

[1] L. Klimczak, *Zróbmy wszyscy coś głupiego*, „Kierunki” 1977, nr 38, s. 11.
[2] B. Czarnecka, *Agnieszka Osiecka – zjawisko masowe?*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999, nr 7/8, s. 170.
[3] A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 86.
[4] Cyt. za: B. Michalak, *Na zakręcie. Agnieszka Osiecka we wspomnieniach*, Warszawa 2001, s. 13.

odmianą gatunkową piosenki – tzw. piosenką literacką? Przede wszystkim uściślijmy ten termin. Poprzez to określenie należy rozumieć piosenkę, która wykorzystuje tekst poetycki nieprzeznaczony pierwotnie do połączenia z tekstem muzycznym. Definicja ta obalałaby postawioną wcześniej hipotezę, co potwierdzają słowa Barbary Czarneckiej: „Literackość piosenki utożsamiana była z zawartością sporego ładunku krytyki społecznej […]. Osiecka jednak, choć zaliczana do grona twórców piosenki literackiej, nie była autorką tekstów z najostrzejszym, najagresywniejszym pazurem krytyki, nie dążyła do dezintegracji form zarządzania krajem”[5].

Wyeliminowanie klasyfikacji twórczości Osieckiej jako piosenki literackiej rodzi pytanie: z jakim rodzajem twórczości lirycznej i z jaką poetyką mamy tu do czynienia? Sugestywna może być wypowiedź samej poetki: „Powiem zatem, co nadal mi jest w tradycji Skamandra bliskie: Po pierwsze stara zasada tuwimowska «refren sam śpiewa», po drugie staranne rozgraniczenie między piosenką a wierszem (oj, nie lubiłby On «poezji śpiewanej»), po trzecie reportażowa wręcz solidność, jeśli idzie o opis rzeczywistości, po czwarte wreszcie – wdzięk i pseudofilozofowanie”[6]. Wprowadza Osiecka wyraźne rozgraniczenie między wierszem (poezją *sensu stricto*) a piosenką. Nie jest autorką wierszy mających być w swym zamierzeniu „materiałem” dla wykonawców tzw. poezji śpiewanej. Potwierdzają to słowa Jarosława Abramowa-Newerlego: „Agnieszka bardzo dawno zrozumiała, że w dzisiejszym świecie naprawdę trafić pod strzechy – można tylko słowem wspartym muzyką, czyli piosenką. Nie poezją śpiewaną, która jest sztuczna i martwa, ale właśnie piosenką. Gdzie słowo i muzyka tworzy nową jakość. Wsparte melodią nabiera niezwykłej mocy. Z pozoru banalny tekst staje się arcydziełem gatunku”[7]. Można pokusić się o stwierdzenie, iż owa pozorna banalność to jedno ze spoiw poetyki tekstów Osieckiej, a zarazem zarzut: „Inni zarzucają jej, że nie jest subtelna, ulotna i rafinowana, jak na poetessę przystało. Jeśli się bowiem jest kobietą i pisze do rymu, trzeba albo głęboko współczuć krzywdzie ludu, zwłaszcza dzieci, albo też być ulotną. Agnieszka Osiecka ulotną nie jest, współczuje na swój sposób. To znaczy z dystansem, łezką, błazenadą, szarżą”[8]. Efekt „półseriości” uzyskuje poetka poprzez grę konwencją, zabawę słowem. Stosuje kalambur, pararelizmy składniowe, anafory, paronomazję; wykorzystuje wariantywność związków frazeologicznych. O tym, jaką wagę przywiązuje autorka do języka jako narzędzia pracy twórczej, świadczą słowa: „Język. Kocham imiesłowy, giętkie czasowniki, zawijasy składni”[9].

To, co stanowi o wyjątkowości poetyki Osieckiej, moglibyśmy nazwać eklektyzmem twórczym lub też dychotomią osobowości twórczej autorki. Argument za tym przemawiający mogą stanowić słowa Magdy Umer – przyjaciółki i wykonawczyni utworów Osieckiej: „Jedną frazą piosenki umiała uwięzić czas. Ale też napisać pod określoną melodię i określonego wykonawcę elegancką rymowankę o niczym”[10]. Dla przykładu – konfrontacja dwóch fragmentów – dalekich od siebie stylem, metaforyką, sposobem potraktowania języka:

Pies Dingo / gra w bingo / i z panną Kingą
się spotyka w Bukareszcie, / Barbara /
zabarwia / rabarbar
w tortowym cieście, / żuk z krukiem, żrą cukier /

[5] B. Czarnecka, dz. cyt., s. 172.
[6] Cyt. za: Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2008, s. 205.
[7] J. Abramow-Newerly, Agnieszka, „Kultura” 1997, nr 4, s. 113.
[8] K.T. Toeplitz, *Szmaciany Amor*, „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 47, s. 5.
[9] A. Osiecka, *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 1992, s. 19.
[10] A. Bikont, Osiecka. *Piosenki nad piosenkami*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Wysokie Obcasy” 1999, nr 2, s. 6.

z rozkoszy staje im mózg /
O, aspiryna-blues…[11]

Za chwilę / będzie już naprawdę za chwilę…
Zbiegniemy chyżo z wydm /
i może znajdziemy parę poziomek
w różowych dekoltach świtu.[12]

Fragmenty te – choć diametralnie różne w swej poetyce – wyszły spod pióra jednej autorki (!)… Ta warsztatowa zdolność żonglowania stylem konstruowanej wypowiedzi buduje swoistą o t w a r t o ś ć tekstów Osieckiej, doprowadza do przeniesienia poezji w strefę codzienności i zarazem codzienności w strefę poezji. Jak wyzna autorka: „Nigdy nie chciałam uprawiać literatury hermetycznej, pragnęłam pisać w jak największym kontakcie z ludźmi, pomagać im w budowaniu raczej szczęścia niż buntu"[13]. I rzeczywiście – o literaturze hermetycznej mowy być nie może – wszak z jednej strony jest Osiecka uwikłana w „poetykę kwiatów i warzyw"[14]:

Na brzozowej korze / na niebieskim szkle /
Piszę list za morze / za zieloną mgłę[15]

Pełne ręce, złote kaczeńce / pełne ręce, maki czerwone /
Pełne ręce, róże więdnące / pełne ręce, głogi kolące.[16]

Z drugiej – w lirykę obywatelską (którą nasiąknęła w Studenckim Teatrze Satyryków):

Wymęczeni, wychudzeni,
Z dyplomami już w kieszeni
odpływają pociągami
potem żenią się z żonami,
potem żyją w jakimś mieście
za te polskie tysiąc dwieście,
itepe, itede, itepe[17]

W jeszcze innych lustrach odbija się Osiecka kabaretowa:

Nikt mnie nie kocha, / nikt mnie nie lubi, /
Mama i tata, / chudzi i grubi/
Eeee… / Coś ten wierszyk taki
Jakiś bardzo długi…
Pójdę jeść robaki! / Czemu mnie nie lubisz…?

lub też pisząca: „piosenki-zabawki, piosenki-skowroneczki, piosenki-figlarki"[18]:

Panie i panowie, / gorsetów biel,
fraki i – ja czuję zalotów cel
Szampan i – ja łowię słowiczy trel…
Ja uwielbiam wielką skalę i La Scalę i bal…[19]

Nowe odsłony jej poetyki przynosi współpraca z kolejnymi wykonawcami i kompozytorami. Poetka sama przyznaje, że: „Znając kogoś dobrze, pisze się jak gdyby w imieniu dwóch serc, przeplatają się dwie wyobraźnie, dwie dusze"[20]. Być może fenomen tej twórczości polega na jej niesłychanej symbiozie z muzyką. Także kompozytorzy zwracali uwagę na rytmizacyjną i melodyczną sugestywność tekstów. „Wystarczyło ledwie się wsłuchać w jej test, a melodia sama płynęła…"[21] – stwierdził Adam Sławiński. Do tekstów poetki muzykę tworzyła plejada polskich kompozytorów – Edward Pałłasz, Krzysztof Komeda, Katarzyna Gaertner, Jacek Mikuła, Andrzej Zieliński, Zygmunt Konieczny, Seweryn Krajewski, Jerzy Satanowski czy wspomniany już A. Sławiński. Jednak, co istotne, pomimo odmienności sty-

---

[11] A. Osiecka, *Aspiryna-blues*, (w:) tejże, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 2, Warszawa 2009, s. 47.
[12] A. Osiecka, *Za chwilę*, (w:) tejże, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie, t. 1*, Warszawa 2009, s. 679.
[13] *Powikłania* [rozmowę przeprowadziła K. Dolińska], „Konfrontacje" 1990, nr 1, s. 9.
[14] A. Bikont, *Osiecka. Może jeszcze zostanę marynarzem*, „Gazeta Wyborcza", dodatek „Wysokie Obcasy" 1999, nr 3, s. 28.
[15] A. Osiecka, *Na brzozowej korze*, (w:) tejże, Nowa miłość…, t. 2, s. 31.
[16] A. Osiecka, *Dziewczyny tańczą jedno lato*, (w:) tejże, Nowa miłość…, t. 2, s. 61.
[17] A. Osiecka, *Piosenka o okularnikach*, (w:) tejże, Nowa miłość…, t. 1, s. 189.
[18] A. Bikont, *Osiecka. Może jeszcze…*, s. 28.
[19] A. Osiecka, *Nie ma jak pompa*, (w:) tejże, *Nowa miłość…*, t. 1, s. 174.
[20] *Śpiewanie uczuć* [rozmowę przeprowadziła J. Gąsiorowska], „Antena" 1993, nr 40, s. 3.
[21] Z. Turowska, dz. cyt., s. 194.

listycznej w zakresie struktury muzycznej, w świadomości społecznej to zawsze „piosenki Osieckiej"…

Problem literackiego statusu Osieckiej – poetki, „poetki piosenki" czy też jedynie sprawnej „tekściarki" – wydaje się niezwykle skomplikowany i niemożliwy do jednoznacznego rozstrzygnięcia. „Nie zauważyłem u niej – twierdzi Michał Kott – kompleksu drugorzędnej poetki. Ona wiedziała, że jej darem jest dodawanie koloru do szarości. Każdy z nas przecież zna tuzin jej piosenek na pamięć. Miała dar obserwacji połączony z wielkim darem językowym. Jest w nich łagodny jak mgła dowcip, jej głównym wynalazkiem jest oddanie tęsknoty na szarym tle"[22]. Z pewnością jest świadomą siebie autorką i jeżeli balansuje na granicy banału czy grafomanii, to robi to celowo: „Nawet gdybym umiała pisać lepiej, wolałabym pisać gorzej, aby się dostać bliżej do człowieka"[23]. Nie jest moralizatorem ani odkrywcą nowatorskich systemów filozoficznych. Jak pisze B. Czarnecka: „Cierpiała z powodu «średniości» swoich «dzieł», bez kokieterii mówiła o tym, iż jej piosenki głównie nadają się do nucenia przy goleniu, twierdziła, że mają się tak do poezji, jak grafika użytkowa do malarstwa"[24]. Trudno jednak orzec, na ile autokrytycyzm Osieckiej jest szczery, a na ile kokieteryjny. W jej wypowiedziach pojawiają się sprzeczne informacje. Z jednej strony narzekanie na brak zmysłu metafizycznego czy na nieumiejętność dotarcia do głębszych pokładów zarówno w historii, jak i w teraźniejszości. Z drugiej natomiast – podkreślanie swoich zdolności warsztatowych, łatwości pisania. Jedno nie ulega wątpliwości – Agnieszka Osiecka stworzyła pewien styl liryki piosenkowej, będący wynikową dwóch typów twórczości: ambitnej – poetyckiej, balladowej

[22] Cyt. za: A. Bikont, *Osiecka. Piosenki…*, s. 10.
[23] Cyt. za: Z. Turowska, dz. cyt., s. 197.
[24] B. Czarnecka, dz. cyt., s. 173.



Agnieszka Osiecka, fot. Roman Hlawacz

oraz masowej – refrenowej, tanecznej. Krytycy literatury z uwagi na wymuszany przez strukturę formalną jej utworów „bezwstyd łatwego rymu”[25] ukuli dla niej tytuł poetki piosenki. Inni – jak K.T. Toeplitz – twierdzą, że była „poetką po prostu”[26]. Ryszard Kapuściński nazwał ją „poetką pokoleniową”[27]. Jeszcze inni stawiają ją na czele polskich poetów, argumentując taką opinię prawdziwie społecznym oddziaływaniem autorki: „To ona kształtowała wrażliwość społeczeństwa. Jej poezja była wartościowa – Osiecką się mówiło, Osiecką się myślało. Jej wpływ na kolejne pokolenia i kształtowanie ich wrażliwości jest ogromny”[28]. Opinie są podzielone, jak to bywa w przypadku zjawisk wymykających się oczywistym klasyfikacjom. Być może symptomatyczna i zarazem wieńcząca nasze rozważania okaże się refleksja samej bohaterki:

A jeśli ja szewcem jestem, jak wielu,
Stateczną robotą się trudzę
I dbam też, by buty me doszły do celu,
Z tą myślą się budzę…
A jeśli ja owce pasę, zwyczajnie,
Tłuściejąpoddane mi stada,
Szałasu mojego pożoga nie zajmie
I nie tknie zagłada.
A jeśli artystą być mi pozwala
Ten, co się nie myli daremnie,
Z materii najdroższej obrazy układam,
Bo z ciebie, i ze mnie… i ze mnie…[29]

[**Sylwia Gawłowska**, rocznik 1987. Pochodząca ze Świętokrzyskiego autorka tekstów piosenek, muzyki, wokalistka. Finalistka i laureatka ogólnopolskich festiwali nurtu piosenki poetyckiej i artystycznej. Laureatka nagrody „Talenty Świętokrzyskie”. W latach 2006–2012 związana z teatrem Scena Autorska STUDIO Marka Tercza. Autorka recitalu *Bulwar marzeń*. Jako „tekściarka” współpracuje z młodymi artystami z całej Polski. Jej zainteresowania literaturoznawcze oscylują wokół badania tożsamości pokoleniowej w polskiej piosence współczesnej.

Tekst niniejszy stanowi fragment większej pracy Sylwii Gawłowskiej pt. *Ocean powszedni – czyli świat według Osieckiej*]

BIBLIOGRAFIA:

Abramow-Newerly J., *Agnieszka*, „Kultura” 1997, nr 4.
Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
Bikont A., *Osiecka. Może jeszcze zostanę marynarzem*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Wysokie Obcasy” 1999, nr 3.
Bikont A., *Osiecka. Piosenki nad piosenkami*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Wysokie Obcasy” 1999, nr 2.
Czarnecka B., *Agnieszka Osiecka – zjawisko masowe?*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999, nr 7/8.
Klimczak L., *Zróbmy wszyscy coś głupiego*, „Kierunki” 1977, nr 38.
Michalak B., *Na zakręcie. Agnieszka Osiecka we wspomnieniach*, Warszawa 2001.
Osiecka A., *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 1, Warszawa 2009.
Osiecka A., *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 2, Warszawa 2009.
Osiecka A., *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 1992.
Powikłania [rozmowę przeprowadziła K. Dolińska], „Konfrontacje” 1990, nr 1.
Śpiewanie uczuć [rozmowę przeprowadziła J. Gąsiorowska], „Antena” 1993, nr 40.
Toeplitz K.T., *Szmaciany Amor*, „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 47.
Toeplitz K.T., *Zabawki Pana Boga*, „Wiadomości Kulturalne”, 1997, nr 11.
Turowska Z., *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2008.

[25] Zob.: K.T. Toeplitz, *Zabawki Pana Boga*, „Wiadomości Kulturalne”, 1997, nr 11, s. 1.
[26] Tamże.
[27] Tamże.
[28] Cyt. za: B. Michalak, dz. cyt., s. 58–59.
[29] A. Osiecka, *A jeśli*, (w:) tejże, *Nowa miłość…*, t. 1, s. 289.



Kamil Dźwinel

Z PIOSENKI TEGO SZALONEGO WIEKU NA PEWNO... GARCZAREK

Czy rok 2006 można w rozszalałym i szybkim XXI w. nazwać już zamierzchłym? W pewnym sensie tak – wszak właśnie wtedy otrzymaliśmy coś zupełnie niebywałego: pierwszy numer periodyku „Piosenka". Rozciągłość czasu uwidacznia się jeszcze dobitniej, jeśli spojrzeć na nią przez pryzmat przerwy w ukazywaniu się tego czasopisma. Co zapamiętałem najlepiej ze wspomnianej „Piosenki"? Artykuł Jana Kondraka *Księżyc nad głową jak Czechowicz*. Jak nietrudno się domyślić, dotyczył on twórczości Andrzeja Garczarka, śpiewającego poety, czasem epikurejczyka, czasem stoika, który niegodziwość nazywał niegodziwością, z Havlowską „siłą bezsilnych" deklarował się po stronie wolności, wydatnie uczestniczył w osłabianiu politycznego kordonu otaczającego skneblowane i zmęczone społeczeństwo. Jednocześnie malował w swoich piosenkach obrazy dalekie, jak ze starych pocztówek, spokojne bieszczadzkim oddechem, polśniewające promieniami słońca odbitymi w tafli mazurskiego jeziora. Nie tracąc z oczu bieżących potrzeb wołania o prawdę, pozostawał Garczarek najwytrawniejszym poetą prowincji. Rzeczywiście – ów nieformalny patronat liryczny Józefa Czechowicza uwyraźnia się w jego tekstach, a zwornikiem łączącym obu poetów jest pewne odczarowanie, złamanie, jakieś Leśmianowskie umrocznienie sielanki. To oczywiście jedynie uogólnienie, ale doskonale pokazuje Garczarka wielorakiego, który nie zamknął się w piosenkach zaangażowanych – jakże przecież ważnych, choć interwencyjnych, okolicznościowych – nie popadł jednak również w bezkontekstowy eskapizm. „Uciekinier z Polskiej Akademii Nauk, który wybrał los farmera w Bieszczadach"[1], jak nazwał go niezwykle obrazowo i syntetycznie Jan Kondrak. Uciekinier, który nie tracił z oczu zmieniającego się świata. Jak bywa w arkadii Garczarka?

między Bugu anodą a katodą Odry
elektryczne pędzą pociągi
stukot kół na wybojach szyn
monotonny powtarza rytm
monotonny powtarza rytm

na zasadzie luźnych skojarzeń
przepływają senne pejzaże

[1] J. Kondrak, *Księżyc nad głową jak Czechowicz*, „Piosenka" 2006, nr 1, s. 7. Znamienny jest tutaj tytuł cyklu, w jakim ukazał się ten tekst: Mistrzowie.

w których tyle się jeszcze może
w których tyle się jeszcze może
wydarzyć
[...]
bez jedzenia i bez spania
byle byłoby co pić
– kto powiedział ci że tutaj
wszystkim dobrze musi być...?[2]

To niezwykle przekonujący obraz: przesuwające się za oknem – w tak częstym w piosenkach literackich kostiumie kolejowym, idealnie odtwarzającym nastrój monotonii – pejzaże i miarowy stukot kół mogą przecież łudzić, zwodzić, usypiać. Przez tę chwilę jazdy, będącą osadzeniem w arkadii, może nawet zrodzić się poczucie błogości. Nastrój wiersza, konsekwentnie melancholijny, momentami żartobliwy, wyciszony – mimo pędzącego po torach pociągu – cudnie oddala się, na pierwszy rzut oka, od klimatu piosenki knajackiej, biorąc z niej jednocześnie jeden z bardziej charakterystycznych cytatów: fragment drugiej strofki *Balu na Gnojnej*. To, co pojawia się bezpośrednio po urywku podwórzowej ballady, jest niejako jej dointerpretowaniem, domknięciem, a może raczej rozszerzeniem. W oryginale mamy dalej: „Kiedy na harmonii Feluś zaiwania, / Trzeba tańczyć, trzeba żyć". Garczarek dopowiada do całości: owszem, żyć, ale w stoickim z ducha pogodzeniu się z problemami przez to życie stawianymi. Krótka, lecz konkretna rozmowa barda z duchami przeszłości, celna i płodna literacko aluzja.

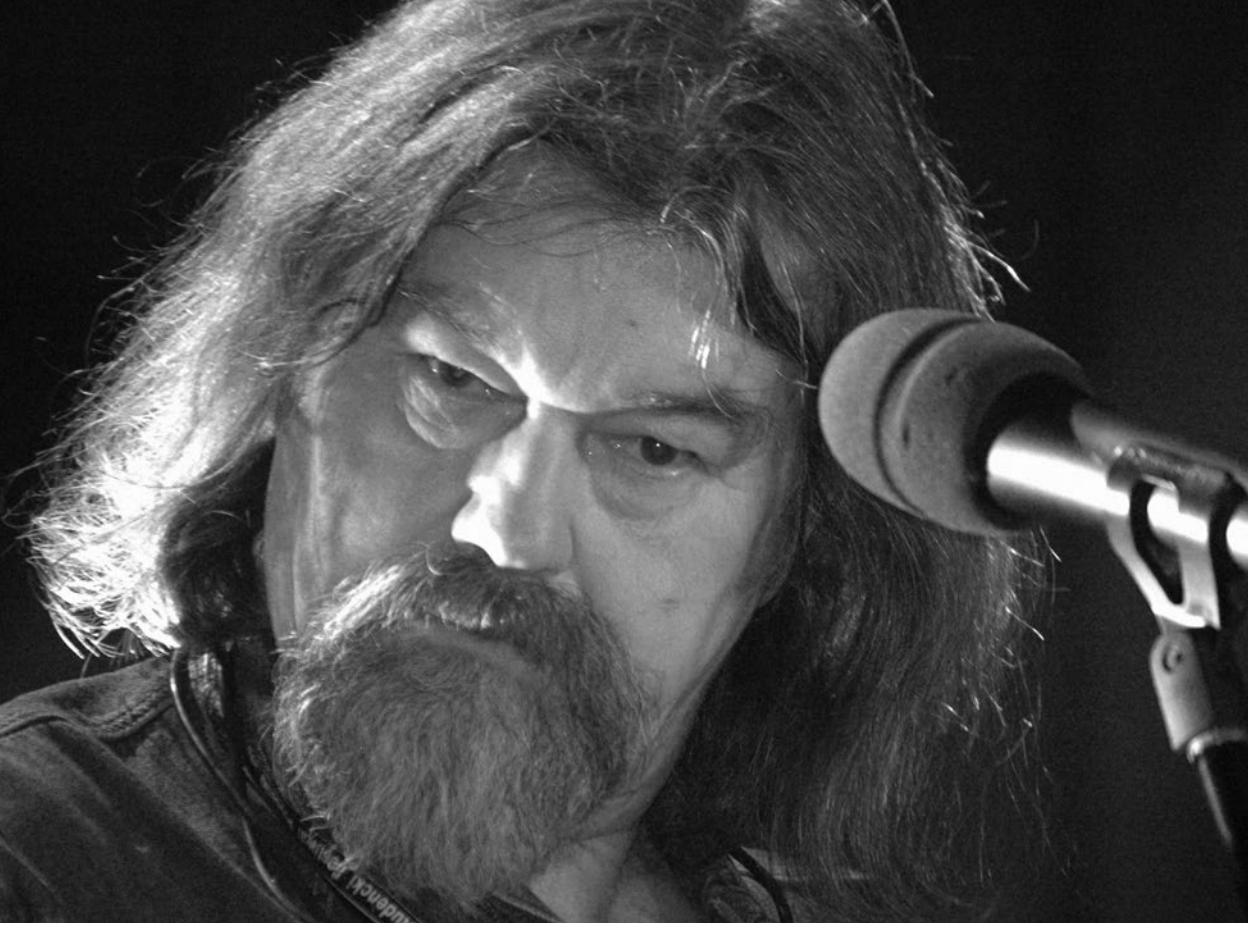
Jako że teksty Garczarka układają się w propozycję niezwykle spójną, co znowu nie jest chyba takie częste, można dodać do tych rozmyślań jeszcze inicjalny dwuwiersz z utworu *Pod bladożółtą słońca blaszką*: „nie jest mi dobrze tak do końca / ani tak bardzo w końcu źle"[3]. Los człowieka rozciągnięty pomiędzy narzekaniem a działaniem, poczuciem szczęścia i zdruzgotania – w niewielu słowach maksimum treści.

W takich mikrodrganiach rozgrywa się właściwa miara doskonałości Garczarkowych piosenek. Autor *Przejścia dla pieszych* wydaje się podążać tu za innym „interpretatorem" ballady knajackiej, który wydobył ten typ pieśni z cwaniackiej uciesznośći. Niezwykle satysfakcjonuje mnie odnalezienie powyższego tekstowego konkretu na poparcie tego odbiorczego przeczucia, ale zbliża się Garczarek do poetyki Stanisława Staszewskiego, rozkochanego w ukazywaniu wieloznaczności życia, akcentującego, że istotą człowieczeństwa jest mylenie dróg, że złe wybory czegoś uczą. Mądrzejsi o twórczość Garczarka dodamy bez wątpienia: że przyjaciół nikt nie będzie nam wybierał, a wrogów poszukamy sobie sami, że „refren pieśni nie pomieści zysków ani strat", że „nie ma żartów z filozofią", że chłopaki i dziewczyny muszą na przemian słuchać Osieckiej i czytać Brodskiego. W tych nieledwie kilkudziesięciu piosenkach można znaleźć więcej takich aforyzmów. Łączy je to, że niemal wszystkie są egzystencjalnie pomocne, stworzono je zaś nie dla imponującego bon motu, nie dla ironicznego chwytu (choć i takie efekty – jak to przy dobrych literacko rzeczach – zostają przez Garczarka osiągnięte na uboczu mądrości).

Autor *Agitki* rozmawia swoimi piosenkami nie tylko z odbiorcą, ale także – wewnątrz tych celnie skrojonych, zachwycająco prostych, otwierających najtrudniejsze zagadnienia tekstów – toczy dyskusje z innymi twórca-

[2] A. Garczarek, *Między Bugu anodą a katodą Odry*, (w:) tegoż, *Andrzej Garczarek*, Warszawa 1999, s. 66. Wszystkie teksty Garczarka podaję za tym wydaniem, dalej wskazując tytuły i odpowiednie numery stron. Notabene łączy autora *Drelichowej* z twórczymi metodami Czechowicza także wyzbycie się interpunkcji i ostrożne stosowanie majuskuły (dotyczy to jednak tylko niektórych tekstów Garczarka). Choć seria *Biblioteka bardów* zawiera wiele tekstologiczno-edytorskich niedociągnięć, pozostaje przy tym ważną dokumentacją źródłową, proszącą się o przeglądy i kontynuacje.

[3] P*od bladożółtą słońca blaszką*, s. 9.



Andrzej Garczarek, fot. Jan Poprawa

mi, często wymieniając ich wprost. Zauważył przecież w swoim doskonałym szkicu Kondrak, że „Utwór Garczarka lubi konkret", a poetę cechuje „zamiłowanie do konkretnych miejsc"[4], miejsc i oczywiście osób. Katalog inspiracji nie kończy się przecież na Czechowiczu, Brodskim, Osieckiej, dalekim Staszewskim, Ratoniu, Stachurze, pieczołowicie przemyślanym Hłasce. Zwracają uwagę również wyraźne inspiracje czeskie, nie tylko w słynnej pieśni *Przyjaciół nikt nie będzie mi wybierał*[5], ale przecież także w *Czeskim kinie* i poprzedzającej tej wiersz opowieści umieszczonej w książce z serii *Biblioteka Bardów*, gdzie padają znamienne słowa o tym, że ukochanym pisarzem Garczarka jest Bohumil Hrabal. Wyraźnie wyliczeni mistrzowie pokazują, jak wiele poeta zawdzięcza bodźcom z zewnątrz. Oprócz codzienności (konkretu!) i złamanej, lecz urealnionej arkadii uwyraźnia się Garczarkowa miłość do literatury. Niezwykle silne musi być to uczucie, skoro sięgając do konkretnych tytułów czy autorów, nawiązuje z nimi głośną rozmowę przy włączonym mikrofonie i na oczach publiki. Intymna lektura przeradzająca się w partnera dialogu – jak wspaniale oglądać takie zmagania pod piórami i gitarami „oczytanych poetów" w rodzaju Kaczmarskiego, Kelusa, Kleyffa czy właśnie Garczarka.

[4] J. Kondrak, dz. cyt., s. 8 i 9.

[5] Po dziś dzień jestem wdzięczny Garczarkowi za to, że wymienia w tym utworze Otę Pavla – jednego z pisarzy, którzy nie tylko sprawili, że zostałem czechofilem, ale po prostu ukształtowali moją wrażliwość. Miłość do kultury, którą potrafi rozpalić piosenka? Sam się temu dziwię, ale w końcu najpiękniejsze podróże rozpoczynają się od wyjścia z domu…

Zdarzają się i inspiracje podejmowane *in negatio*. Przyjrzyjmy się *Modlitwie*:

nie chroń mnie Panie od pogardy
przed nienawiścią też mnie nie broń
bo kiedy cios znienacka w skroń
wymierzy ktoś to będzie złość...!

drugiej z pokorą nie nadstawię
jakeś nauczał jakeś prawił
a w odpowiedzi błyśnie nóż
z hiszpańskiej stali Anioł Stróż!

[...]
więc ty mnie nie chroń od pogardy
nienawiść biorę też na siebie
tępaków wszystkich którzy raniąc
pokątnie modlą się
do Ciebie...[6]

Od razu da się tu dostrzec refleks piosenki *Modlitwa o wschodzie słońca*, skomponowanej przez Przemysława Gintrowskiego (śpiewanej najczęściej wspólnie z Kaczmarskim i Łapińskim), z tekstem Natana Tenenbauma, będącej swoistym *credo* „Solidarności", deklaracją tego ruchu (jak głosi zapowiedź Jacka Kaczmarskiego, wygłoszona podczas solowego koncertu *Chicago live*). Tamtejsza pokorna prośba: „Ale chroń mnie od pogardy, / Od nienawiści strzeż mnie Boże"[7] zostaje tutaj odrzucona, gestem zdecydowanym, odwołującym się do drzemiącej w człowieku wewnętrznej siły samostanowienia. Ekspresjonizm gestu, prometeizm treści i konieczny katastrofizm samotności. Istnieje niezwykle podobny do Garczarkowej wykładni owego *credo* utwór, a jest nim *Prosty człowiek* Kaczmarskiego, gdzie użył wprawdzie autor *Sarmatii* czegoś w rodzaju ironicznej liryki maski, niemniej także wyznaczył alternatywną dla pasywnej drogę. Modlitwa, *credo* prostego człowieka? Przynajmniej coś na jej kształt osiągnięto w obu wypadkach. Nieprzejednanie, mądrość, intelektualna wolność i wnikliwe rozpoznanie samego siebie – właśnie to imponuje mi najbardziej w twórczości Garczarka. Poety, który nieustannie śpiewa o rzeczach najważniejszych – o potrzebie nierozmywania granic między kłamstwem a prawdą, o potrzebie samodecydowania, o istocie sztuki, o ukojeniu emocji, gdy wokół wszystko zdaje się wariować… Niewiele jest w tych tekstach miejsca na dostarczanie przez „szalenie niepraktycznych dostawców" ckliwych „wzruszeń poetycznych". Dlatego że wzruszenia poetyczne dostarczane przez Garczarka są właśnie szalenie praktyczne i potrafią podpowiedzieć, czy warto na tę czasem ciemną, czasem jasną, czasem niejednoznacznie szarą pogodę, czy to na „deszcz i burzę z piorunami", czy wychodząc na ciepłe słońcem pejzaże, założyć swoją Drelichową.

Nieustająco czekamy na kolejne pieśni, a jednocześnie wdzięczni za dotychczasowe – piszemy swoje. Przecież

jest jeszcze tutaj pieśni parę
których nikt za nas nie napisze[9].

BIBLIOGRAFIA:

Garczarek A., *Andrzej Garczarek*, Warszawa 1999.
Kondrak J., *Księżyc nad głową jak Czechowicz*, „Piosenka" 2006, nr 1.
http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze_alfabetycznie/inne/modlitwa_o.php.

[6] *Modlitwa*, s. 58.
[7] Tekst za: http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze_alfabetycznie/inne/modlitwa_o.php.
8 Odwołuję się tu do mniej znanego wiersza (*Po wolnym rynku mego miasta...*), s. 7.
9 *Pod bladożółtą słońca blaszką*, s. 9.



Magdalena Lisecka

ANALIZA TEKSTU PIOSENKI JACKA KACZMARSKIEGO *MARCIN LUTER*

„Skoro nie można ufać ani psom, ani niemowlakom, to komu ufać?" – spytał kiedyś rozgoryczony Linus van Pelt[1] i, jakkolwiek trudno jednoznacznie odpowiedzieć na takie pytanie, można jednak pogłębić jeszcze tę egzystencjalną rozterkę: nie można ufać nawet piosence. A może: przede wszystkim piosence. A już zwłaszcza takiej, która tworzy pozór zbioru danych złożonych w łatwą w odbiorze, zwięzłą, choć ozdobną formę – i chodzi nam tu przede wszystkim o dane będące wydarzeniami historycznymi, funkcjonującymi w jakimś zakresie w świadomości ogółu. Odbiorca może przyjąć wobec takiego utworu różnoraką postawę. Może rozkoszować się formą, nie wnikając w treść. Może też cieszyć się treścią, traktując ją wszakże po prostu jak każdy inny utwór poetycki: kreator określonych emocji. Niech się jednak strzeże wszelkiej dosłowności! Erudycja poety nie gwarantuje encyklopedyczności jego tekstów; wręcz przeciwnie – pozwala na aluzje, nawiązania i przeinaczenia uzasadnione artystycznie, ale nie faktograficznie; satysfakcjonujące estetycznie, nie zaś poprawne historycznie. Niech za przykład posłuży tu tekst piosenki Jacka Kaczmarskiego *Marcin Luter*.

Utwór ten napisany został 5 grudnia 1991 r.[2] do programu *Wojna postu z karnawałem*, zbioru utrzymanego w klimatach kojarzących się z epokami średniowiecza i renesansu[3]. Tekst jest komentarzem do niespełna rocznego pobytu reformatora w turyngijskiej twierdzy Wartburg, o czym zresztą świadczą już początkowe słowa:

W zamku Wartburg, na stromym urwisku
(Te niemieckie przepaście i szczyty)
Wbrew mej woli, a gwoli ucisku
Wyniesiony pod boskie błękity
Pismo święte z wszechwładnej łaciny
Na swój własny język przekładam:
Ożywają po wiekach
Dawne cuda i czyny,
Matką Ewa znów, Ojcem znów – Adam.

W tej pierwszej zwrotce, dokładniej: już w pierwszym zdaniu narzucają się dwie nieprawidłowości. Zastosowane zostało tu słowo

[1] Ch.M. Schulz, *Fistaszki*, tł. A. Kołyszko, Warszawa 1984, s. 15.
[2] Taka data podana jest na stronie poświęconej twórczości Jacka Kaczmarskiego kaczmarski.art.pl (dostęp z 7.10.2014). Z tego samego źródła pochodzą wszelkie cytowania utworu.
[3] Por. K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009, s. 234–235.



Jacek Kaczmarski w Czeskim Cieszynie, fot. Wiesław Przeczek

„nieprawidłowości", ponieważ nie mają one jednakowego statusu. Stwierdzenie „Pismo święte z wszechwładnej łaciny/ Na swój własny język przekładam" jest w tym kontekście po prostu błędne, ale do tego za chwilę wrócimy. Natomiast sformułowanie „Wbrew mej woli, a gwoli ucisku/ Wyniesiony pod boskie błękity" albo wynika z niewystarczającej znajomości źródeł, albo też stanowi celowe przerysowanie. Postanowieniem edyktu wormackiego bowiem Luter skazany został na banicję, od wykonania którego to wyroku uchronił go Fryderyk Mądry, książę saski[4]. „Opuścił [Luter] Wormacyą dnia 25 Kwietnia w bezpieczeństwie, ale wkrótce skazano go na bannicyą, którą zagrożono każdego kto by mu dał przytułek. Elektor atoli Saski, dla ocalenia Lutra, rozkazał go porwać przez zbrojnych i osadzić na zamku Wartburg, gdzie on mieszkał ukryty przez dziesięć miesięcy. Edykt Wormacki nie został wykonanym"[5] – opisał to zdarzenie Carl von Rotteck. Nie mógł zostać wykonany, nie można też było nikogo oskarżyć o zaoferowanie schronienia banicie, bo sam Fryderyk miał nie wiedzieć, gdzie właściwie umieszczono uprowadzonego reformatora[6]. Zatem można obronić sformułowanie „wbrew mej woli", gdyż Luter nie był zbyt entuzjastycznie nastawiony do tego pomysłu[7] – jednak „a gwoli ucisku" nie zasługuje już na takie względy. Zarówno on sam, jak i jego towarzysz podróży zostali uprzedzeni o całym planie, który nie tylko nie służył owemu „uciskowi", ale na celu miał właśnie ocalenie Lutra przed nim.

Umieszczony na zamku Wartburg rzeczywiście miał czas, żeby zająć się tłumaczeniem Pisma świętego, stąd słowa „Pismo święte […] na swój własny język przekładam" są tu cał-

[4] Por. N. Davies, *Europe: A history*, Oxford 1996, s. 485. Być może kierowany był chęcią umniejszenia wpływów duchowieństwa na władzę książęcą, motywy jego pozostają jednak niejednoznaczne. Por. H.A. Oberman, *Marcin Luter. Człowiek między Bogiem a diabłem*, tł. E. Adamiak, Gdańsk 2004, s. 18–21.
[5] C. von Rotteck, *Obraz historyi powszechnej od najdawniejszych do najnowszych czasów*, t. 2, tł. L. Rogalski, Warszawa 1843, s. 253.
[6] Por. F. Lau, *Marcin Luter*, tł. J. Narzyński, Warszawa 1966, s. 49.
[7] Por. R. Bainton, *Tak oto stoję. Klasyczna biografia Marcina Lutra*, tł. W. Maj, Katowice 1995, s. 179.

kowicie poprawne. Dalej jednak: tłumaczenie owo dokonywane może było z „wszechwładnej", jednak na pewno nie z „łaciny". Luter tłumaczył Nowy Testament z języka oryginalnego, czyli z greki *koine*[8]. Jakie to ma znaczenie? Otóż gdyby Luter tłumaczył z łaciny, opierałby się na obowiązującym przekładzie Wulgaty; używał jej wprawdzie do zestawiania i porównywania zgodności ze źródłem, ale swoje tłumaczenie opierał na tekście greckim, przygotowanym wcześniej przez Erazma[9], a do tekstu łacińskiego podszedł krytycznie, znajdując w nim nieprawidłowości[10]. Gdyby Luter przetłumaczył Wulgatę, poparłby tym niejako oficjalną wykładnię Kościoła katolickiego. Co dalej?

Matką Ewa znów, Ojcem znów – Adam.
Bliźnim jest mi tragiczny Abraham,
Gdy poświęcić ma syna w ofierze;
Widzę ogień na Sodomy dachach,
Gdzie zwęglają się grzeszni w niewierze.
Bezmiar winy i kary surowość
Brzmią prawdziwie w mym szorstkim języku.
Na początku jest słowo,
I okrutnie brzmi słowo…

Z tej zwrotki tylko zdanie „Na początku jest słowo, i okrutnie brzmi słowo" stanowi nawiązanie do Nowego Testamentu; reszta to wszystko obrazy starotestamentalne. Można dowodzić, że Stary Testament trwa w Nowym, a odczytujący Corpus Paulinum Luter miał przed oczami i figurę Adama, i Abrahama, i grzechy Sodomy. Ale samo tłumaczenie Starego Testamentu na język niemiecki dokonane zostało później w Wittenberdze, już nie tyle przez samego doktora Marcina, co przez liczniejszą grupę, w tym językoznawców[11].

Ale spójrz wokół siebie, krytyku!

Krytyk rozgląda się posłusznie – i co widzi: kolejna zwrotka wylicza sprzeniewierzenia, których dopuszcza się Kościół wraz ze swoimi zwierzchnikami:

Grzechy Rzym za gotówkę odpuszcza,
Lecz w wojennej się nurza rozkoszy.
Papież w zbroi, w ubóstwie tkwi tłuszcza,
Z której groszy katedry się wznosi.

Te cztery wersy poruszają na przemian dwie kwestie: sprzedaży odpustów oraz działalności wojennej Rzymu. Papież w zbroi to, oczywiście, słynny waleczny Juliusz II. Odpusty, rzecz powiązana dawniej z wyprawami krzyżowymi, przedzierzgnęły się z czasem w system pozyskiwania funduszy. Te, które pozyskiwano w Wittenberdze, służyły m.in. do utrzymywania uniwersytetu, czyli instytucji, w której Luter partycypował[12]. Że „z groszy tłuszczy katedry się wznosi" – nie do końca odpowiada ówczesnemu stanowi rzeczywistemu; brakuje tu pewnej informacji, mianowicie ceny takiego odpustu, która wynosiła: dla królów, królowych, arcybiskupów, biskupów i innych możnowładców – dwadzieścia pięć florenów. Dla opatów, prałatów katedralnych, magnatów, baronów i zamożniejszej szlachty – dwadzieścia florenów. Dla pozostałych prałatów i uboższej szlachty – sześć florenów. Trzy floreny dla mieszczan i kupców, jeden floren dla gorzej sytuowanych. A dla najuboższych – modlitwa i post[13]. Chyba żeby za tłuszczę uznać właśnie tych gorzej sytuowanych, ale jeszcze nie najuboższych. Czy to budowanie za te pieniądze katedr stanowi powód oburzenia reformatora? Niezupełnie: „[…] win-

[8] Por. F. Lau, dz. cyt., s. 49.
[9] Por. J. Rogge, *Martin Luther. Sein Leben, seine Zeit, seine Wirkungen*, Berlin 1984, s. 35. Przed tłumaczeniem Lutra pojawiały się próby przekładu Nowego Testamentu na język niemiecki, nie stanowiły one jednak wzoru dla nowego przekładu; można jednak uznać, że pewien wpływ na niego miały przekłady przekazywane ustnie. Por. F. Lau, dz. cyt., s. 50.
[10] Por. R. Bainton, dz. cyt., s. 78–79.
[11] Por. tamże, s. 49.
[12] *A skoro troską naszą jest zbawienie dusz na równi z budową Bazyliki, nikogo nie należy odsyłać nie udzieliwszy mu odpustu. Najbiedniejsi mogą ofiarować modlitwę i post, bowiem Królestwo Niebieskie należy nie tylko do bogaczy, ale także do biedaków.* Tamże, s. 64.

niśmy przede wszystkim zapewnić utrzymanie żywym świątyniom, następnie kościołom lokalnym, a dopiero na samym końcu Bazylice św. Piotra, która jest nam zupełnie niepotrzebna. Nie możemy my, Niemcy, chodzić do Bazyliki św. Piotra. Lepiej niechby nigdy nie została zbudowana, niż gdyby nasze kościoły parafialne miały być zaniedbane"[14]. O Bazylikę rzymską tu chodzi, tego pożerającego pieniądze[15] molocha. Nie to, że „katedry się wznosi" tak wzburzyło Lutra, ale że tak wielkie kwoty przechodzą z Niemiec do Rzymu tylko po to, żeby zasilić tę bezdenną skarbonkę. Dalsze słowa piosenki:

W nawach katedr transakcje wszeteczne,
Ksiądz spowiednik rozgrzesza za bilon

odnoszą się najwyraźniej w dalszym ciągu do praktyki odpustów; istotnie, wiele kościołów, nie tylko katedralnych, miało przywilej ich udzielania[16]. Nie wszystkie jednak.

W dalszych słowach dobry bard puszcza wodze fantazji i całkiem daje się ponieść potokowi własnej wymowy:

Tak jest, było i będzie,
Zło i dobro jest wieczne,
Lecz nie może być wieczny Babilon.

Metafora Babilonu wydaje się przytoczona tutaj w takim kontekście, w jakim przytacza się obraz tego miasta: dla zobrazowania nadużyć i rozpusty – jest to figura pochodząca z księgi Apokalipsy. Luter przytaczał tymczasem starotestamentalny *casus* niewoli babilońskiej narodu wybranego dla zobrazowania sytuacji Kościoła: by wyrazić swoje stanowisko wobec dogmatów i sakramentów[17]. Ma to jednak małe znaczenie wobec herezji Kaczmarskiego: „Tak jest, było i będzie,/ Zło i dobro jest wieczne"? Bez rozwijania koncepcji eschatologii Lutra można stanowczo powiedzieć, że wizja dwóch równoważnych sił – dobra i zła, które mają trwać wiecznie, nie przystaje ani do nauki Kościoła katolickiego, ani protestanckiego.

I z całym tym zamieszaniem zmaga się mnich augustiański:

Z tym więc walczę ja, mnich Augustianin,
Moralności teolog – to przytyk,
Bo w stolicy wołają poganin!
Reformator, heretyk, polityk!
Tak, papieską ja bullę spaliłem,
Lecz szukajcie miast, które on spalił!
Ja na wrotach kościelnych
Tezy swoje przybiłem,
On mnie wyklął, a mnisi śpiewali.

Cała ta zwrotka składa się z wersów, z których każdemu z osobna nie można właściwie niczego zarzucić (choć gdyby być naprawdę drobiazgowym, można by przypomnieć, że Luter tak w ścisłym sensie zajmował się Pismem świętym, zatem nazwalibyśmy go dziś biblistą, nie teologiem moralnym). Układ tych wszystkich wymienionych zdarzeń jednak jest tak porozrzucany, powoduje taki chaos, że narzuca się następująca wizja: Luter występuje przeciwko nadużyciom Kościoła, na to zostaje nazwany heretykiem, pali bullę papieską, przybija swoje Tezy do drzwi kościoła, a papież obkłada go wtedy klątwą w towarzystwie śpiewających mnichów. Pomału! Zacznijmy od słynnych dziewięćdziesięciu pięciu Tez, bo zgodnie

[13] Tamże, s. 67. Wartość florena zmieniała się w czasie, ale za czasów Lutra była stosunkowo wysoka, por. R.A. Goldthwaite, *The economy of renaissance Florence*, Baltimore 2009, s. 610.
[14] Fragment jednej z Tez Lutra. Cyt. za: R. Bainton, dz. cyt., s. 70.
[15] Pieniądze właściwie szły do kieszeni bankierów, u których papież (Leon X) zadłużył się, żeby kontynuować budowę rozpoczętą przez Juliusza II, por. tamże, s. 65–66.
[16] Por. tamże, s. 60.
[17] Chodzi tu, oczywiście, o słynne dziś dzieło *O niewoli babilońskiej Kościoła*, por. *Historia powszechna XVI–XVII wieku*, red. Z. Wójcik, Warszawa 1973, s. 124–125.

z tradycją one zapoczątkowały całą historię. Luter przybił je do drzwi kościelnych, zgodnie ze zwyczajem praktykowanym w Kościele Zamkowym. Tezy były to wymieniane kolejno kwestie, które autor proponował do dyskusji[18]. W tych Lutrowych nie znalazło się nic, co można by nazwać herezją. Roland Bainton przytacza dwa zdania, które rzekomo miał wygłosić Leon X po zapoznaniu się z treścią Tez (co jednak stanowi prawdopodobnie rodzaj legendy miejskiej): „Luter to pijany Niemiec. Inaczej będzie czuł, jak wytrzeźwieje" oraz „Brat Marcin to błyskotliwy chłopak. Całe to zamieszanie wywołała zazdrość mnichów"[19]. Tezy opublikowane zostały w roku 1517. Bulla *Exsurge*, dość powściągliwa zresztą[20], pojawiła się trzy lata później, w tym czasie, kiedy w Rzymie palono już publicznie opublikowane w międzyczasie pisma Lutra[21]. Przez trzy miesiące usiłowano dostarczyć bullę zainteresowanemu[22] (kiedy w końcu do niego dotarła, istotnie, osobiście ją spalił[23]), jednak jeszcze w niej nie nazywano jego zdań herezją[24]. Ostatecznie to wspomniany wcześniej edykt wormacki zaważył na losie brata Marcina[25]. Co tyczy się jeszcze małej nieścisłości w tekście piosenki, słowa „Tak, papieską ja bullę spaliłem,/ Lecz szukajcie miast, które on spalił!" – sugerują, że chodzi tu o jednego papieża. Bulla była autorstwa Leona X, palenie miast bardziej przystaje jednak do osoby jego wojowniczego poprzednika, Juliusza II. Oto w końcu zwrotka ostatnia:

Słowa palą, więc pali się słowa:
Nikt o treści popiołów nie pyta.
Ale moja ze Stwórcą rozmowa
Jak Syn Jego – do drzewa przybita!
Niech się gorszy prałacia elita,
Niech się w mękach świat tworzy od nowa!
Lecz niech czyta, kto umie,
Niech nauczy się czytać!
Niech powraca – do Słowa!

Trochę bezczelnie brzmi to pierwsze zdanie po tym, jak sam podmiot liryczny chwali się spaleniem papieskiej bulli, jednak tych kilka wersów nie próbuje już przekazywać informacji, pozostaje przy ogólnych i poetyckich sformułowaniach, które usiłują oddać ducha czasów Reformacji. I w takim sensie należy właściwie odczytywać cały tekst piosenki: jako zbiór obrazów, które nie służą przekazowi wiedzy, ale tworzeniu klimatu. Nie informują, ale nawiązują. Nie tworzą szkicu, ale impresję. Słowa zawsze mają moc. Dlatego należy zachowywać do nich dystans. A już zwłaszcza w przypadku piosenki.

BIBLIOGRAFIA:

Bainton R., *Tak oto stoję. Klasyczna biografia Marcina Lutra*, tł. W. Maj, Katowice 1995.
Davies N., *Europe: A history*, Oxford 1996.
Gajda K., *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009.
Goldthwaite R.A., *The economy of renaissance Florence*, Baltimore 2009.
Historia powszechna XVI–XVII wieku, red. Z. Wójcik, Warszawa 1973.
Lau F., *Marcin Luter*, tł. J. Narzyński, Warszawa 1966.
Oberman H.A., *Marcin Luter. Człowiek między Bogiem a diabłem*, tł. E. Adamiak, Gdańsk 2004.
Rogge J., *Martin Luther. Sein Leben, seine Zeit, seine Wirkungen*, Berlin 1984.
Rotteck C. von, *Obraz historyi powszechnej od najdawniejszych do najnowszych czasów*, t. 2, tł. L. Rogalski, Warszawa 1843.
Schulz Ch.M., *Fistaszki*, tł. A. Kołyszko, Warszawa 1984.
kaczmarski.art.pl

[18] Por. R. Bainton, dz. cyt., s. 69.
[19] Za: tamże, s. 76.
[20] Por. tamże, s. 133.
[21] Por. tamże, s. 144.
[22] Por. tamże, s. 137.
[23] Por. tamże, s. 153.
[24] Por. F. Lau, dz. cyt., s. 47.
[25] Por. tamże, s. 48.



Dominika Dźwinel

MAŁGORZATY JAROMÍRA NOHAVICY

Choć o Jaromírze Nohavicy głośno już w naszym kraju od dobrych kilku lat, to prawdziwy *boom* na jego twórczość rozpoczął się po wydaniu ostatniej płyty zatytułowanej *Minulost*. Pieśniarz, który w ostatnich latach szturmem zdobył polski rynek muzyczny, podbił serca wielu Polaków i w szybkim tempie uplasował się na pierwszym miejscu listy przebojów radiowej Trójki, stał się swoistą wizytówką naszych południowych sąsiadów. Warto jednak uświadomić sobie, że na powodzenie pracował autor długo i wytrwale. Trasy koncertowe początkowo obejmowały głównie miasta leżące na południowych terenach kraju, w bezpośredniej bliskości z czeską granicą, i to właśnie mieszkańcy tych rejonów najszybciej poznawali utwory, które dziś nuci duża część Polaków. Popularność Nohavicy zakrawa na prawdziwy fenomen, zwłaszcza że jego teksty w większości nie są kierowane do ludzi młodych, którzy stanowią grupę najszybciej wchłaniającą wszelkie zagraniczne nowości. To utwory wymagające, przeznaczone dla osób posiadających już pewien bagaż doświadczeń oraz wykształconą wrażliwość. Autor porusza w swoich pieśniach sprawy trudne, choć robi to nieraz z właściwą sobie lekkością i swadą, czym oczarował już serca tylu słuchaczy.

Wśród szerokiego wachlarza tematów, jakie odnaleźć można w utworach czeskiego barda, warto zwrócić uwagę na pewną powtarzalność motywów, mitów czy archetypów. Z całej gamy pojawiających się w tekstach Nohavicy niezwykłych postaci na szczególną uwagę zasługują kobiety noszące imię Małgorzata[1]. Wbrew pozorom posiadaczek tego miana jest w twórczości autora kilka, a przynajmniej trzy z nich wzbudzają szczególne zainteresowanie. Jest faktem niezwykle istotnym, że imię to bardzo chętnie przywoływali pisarze różnych epok. Niewątpliwie posiada ono znamiona pewnej wyjątkowości, przez co jego posiadaczki również predestynowane są do odgrywania ról niezwykłych. Należałoby w tym miejscu prześledzić historię literatury i wskazać prapoczątek, od którego można

[1] Niezwykle dużo kobiet można znaleźć w twórczości Nohavicy – bard zdaje się iść tutaj tropem swojego mistrza, Karela Kryla, który zasłynął z kolei ciekawym tomikiem *17 kryptogramů na dívčí jména* i licznymi piosenkami o kobietach. Nohavica poświęcił zresztą Krylowi pieśń pt. *Mařenka*, doskonale wyczuwając ten kluczowy dla autora *Lásko!* wątek.



Jaromír Nohavica, fot. Jan Poprawa

liczyć niezwykłą popularność tego kobiecego miana. Nie da się tego uczynić, nie krzywdząc przy okazji autorów pomniejszych dzieł, których bohaterki mogły nieśmiało wykazywać skłonności magiczne, a które zostały absolutnie przyćmione przez jedną ze sztuk niemieckiego autora przełomu XVIII i XIX w. Chcąc więc wskazać literacki pierwowzór Małgorzaty jako postaci naznaczonej piętnem magicznym, należy zacząć od *Fausta*. Mimo iż słynna faustowska ukochana nie posiadała zdolności nadprzyrodzonych, to poprzez swoje uwikłanie w romans z czarnoksiężnikiem została nierozerwalnie skojarzona ze sferą wiedzy tajemnej. Być może związek ten nie zakorzeniłby się w świadomości czytelników tak mocno, gdyby nie został utrwalony przez bezpośrednie odniesienie do sztuki Goethego, na jakie pozwolił sobie Michaił Bułhakow, nazywając tytułową postać swojej powieści imieniem Małgorzaty z *Fausta*. Tutaj natomiast kobiecy gen magiczny jest przez rosyjskiego pisarza wyraźnie wyeksponowany. Co ciekawe, następuje odwrócenie schematu – to nie Mistrz jest posiadaczem niezwykłych zdolności, nie on paktuje z diabłem, a jego ukochana. Małgorzata w wersji dwudziestowiecznej doskonale wpisuje się w tradycje demonicznych czarownic, udających się na sabat w noc Walpurgii i spiskujących z przedstawicielami piekła. Bułhakow, nadając swojej bohaterce imię mające być bezpośrednim nawiązaniem do dramatu Goethego, zdecydowanie przyczynił się do utrwalenia jego ponadnaturalnych konotacji. Poprzez liczne przywołania imię to nabrało zupełnie innego znaczenia. Funkcja emblematyczna zeszła na drugi plan, wypierana przez coraz bardziej ekspansywny pierwiastek magiczny, nadający imieniu pewnego szczególnego nacechowania. Małgorzata to już nie tylko kobieta-bohaterka literacka, to kobieta-symbol. Każde jej wcielenie to reinter-

pretacja wykształconego na przestrzeni dziejów mitu niewiasty, której cechą immanentną jest związek ze sferą tajemną.

Co zostało w bohaterkach Nohavicy z ich słynnych poprzedniczek? Czeski bard zdaje się kontynuować magiczną linię kobiet noszących miano Małgorzata. Imię to występuje co najmniej w trzech pieśniach, z czego dwie już w tytule zawierają bezpośrednie odwołanie do interesujących nas postaci – są to utwory *Margita* (*Maškarní ples*) oraz *Bláznivá Markéta*. W obu tekstach mamy do czynienia ze współistnieniem świata realnego i fantastycznego, które stają się płaszczyznami funkcjonowania bohaterek. Choć każda z nich odgrywa inną rolę, to obie istnieją na granicy różnych czasów i przestrzeni. Najwyraźniej to zawieszenie uwidacznia się w przypadku Margity, prowodyrki upiornego maskowego balu, będącego rytuałem przejścia pomiędzy uniwersum życia i śmierci. Jest więc wyraźnie przyporządkowana sferze nadprzyrodzonej, a jej udział w maskaradzie (nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w pierwszej wersji piosenka nosiła tytuł *Maškarní ples*) nasuwa bezpośrednie skojarzenia ze wspaniałym balem u Wolanda. Tego typu podobieństw można w piosence czeskiego barda odnaleźć więcej, począwszy od postaci dyrygenta, rozkładającego nuty i przygotowującego się do kierowania orkiestrą, podczas gdy upiory tańczą już w rytmie gawota. Wystarczy przywołać odpowiedni fragment powieści i postać Johanna Straussa, którego gospodyni szatańskiego balu powitała słowami „Witam pana, królu walca!". Margita podobnie jak bohaterka Bułhakowa jest panią zabawy, swoim tańcem dającą nieboszczykom znak do rozpoczęcia rytuału. I tu, podobnie jak w *Mistrzu i Małgorzacie*, obok magicznego istnieje świat realny, gdzie życie toczy się swym zwykłym i naturalnym torem. Pod drzwiami mieszkania zajętego przez świtę Wolanda stoją podstawieni szpicle, starający się podsłuchać, co dzieje się w środku, a szatniarka od Nohavicy, której po wieczornej zabawie zostały dwie marynarki, boi się porannej kontroli. Ta dwuwymiarowość daje zarazem wrażenie panującej we wszechświecie równowagi. Czy utwór ten jest czeską odpowiedzią na słynną powieść? Z pewnością jest świadomym nawiązaniem, które dokonuje się już nie tylko na poziomie imienia głównej bohaterki.

Nieco inaczej rzecz przebiega w utworze *Bláznivá Markéta*, opisującym kobietę zamiatającą podziemia cieszyńskiego dworca. Choć mamy tu do czynienia z przestrzenią skonkretyzowaną i dobitnie realną, to sytuację komplikuje wprowadzenie obszaru wspomnieniowego. Okazuje się, że zbierająca śmieci Markéta, która swoją postawą przypomina raczej miejscową kloszardkę, w przeszłości była cenioną kabaretową aktorką „na scéně válečného šantánu"[2]. Podbudzająca męskie serca kokietka, kiedyś odtwarzająca role subretek, dziś sprząta niedopałki po przejeżdżających podróżnych. Z jej dawnego życia pozostało niewiele, ale narrator, nawiązując do barwnej biografii, nazywa ją zaklętą królewną. Kobieta natomiast zdaje się nie przejmować brudnym otoczeniem, zatopiona w reminiscencjach swoich minionych dni śpiewa swoje dawne arie, przenosząc się tym samym poza świat realny. Choć nie posiada żadnych zdolności nadprzyrodzonych, to Nohavica oznacza ją jako postać poniekąd magiczną, wyposażając w charakterystyczny czarodziejski rekwizyt, jakim jest miotła. Używając względem niej słowa „zaklęta", również kieruje myśli słuchacza na konkretny krąg skojarzeniowy. Niecodzienność, mistyczność tej sceny pogłębia jeszcze odniesienie do monumentalnej katedry w Reims, do której porównuje bard obecne miejsce pracy Markéty. Co ciekawe, autor często w odniesieniu do swoich bohaterek używa określenia „bláznivá" – szalona,

[2] J. Nohavica, *Komplet*, Cheb 2005, s. 15.

co mogłoby wskazywać drugą linię interpretacyjną związaną z kobietami w tym wypadku nie tylko nazwanymi, a wręcz naznaczonymi omawianym imieniem. Małgorzata byłaby więc już nie tylko istotą przynależną sferze magii, ale również szaleństwu. Korzeni takiego ujęcia nie trzeba szukać daleko. Odwołując się do religioznawstwa jako częstego punktu wyjścia dla wielu powstałych na przestrzeni wieków imienników czy almanachów, warto zauważyć, że w pochodzie świętych Małgorzatę z Kortony uważa się za patronkę właśnie szaleńców i osób umysłowo chorych. Motyw ten podjął również Goethe, skazując bohaterkę Fausta na obłąkanie w wyniku długotrwałego pobytu w więzieniu. Wspomnieć należy też, że jest to temat nieobcy malarstwu, a *Szalona Małgorzata/Gocha* (*Dulle Griet*) to tytuł znanego obrazu Pietera Bruegla.

Jak wspomniano, nie jest to jedyna Bláznivá Markéta występująca w twórczości czeskiego barda. Tak samo nazwana postać zostaje przywołana w utworze *Možná že se mýlím*. Ten trzeci przykład ma zarazem charakter najbardziej egzystencjalny. Z dotychczasowych pieśni jasno wyłania się obraz świata podzielonego na dwie strefy – rzeczywistą/przyziemną, zamieszkaną przez zwykłych, szarych ludzi, oraz nadprzyrodzoną/nierealną – reprezentowaną przez niezwykłe kobiety nazwane wyjątkowym imieniem. W tej ostatniej pieśni Nohavica wyraźnie opowiada się po stronie Małgorzaty. Odrzuca niebo i piekło, sytuując się gdzieś „pomiędzy", jak bohaterki jego piosenek, gdzieś, dokąd powiedzie go przewodniczka Markéta. Doskonale uświadamia sobie miejsce, jakie zajmuje, nazywając się „obywatelem planety Ziemia". Zdaje sobie sprawę z tymczasowości swojego pobytu na świecie, śpiewając „jsem tady na světě / na krátký víkend / na cestovní pas"[3]. Ta samoświadomość pomaga mu przejść przez życie w sposób spokojny, niemal stoicki – śpiewając, obserwując świat i grając na trąbce. Po raz kolejny postać Małgorzaty jest związana ze śmiercią i postrzegana jako kobieca przewodniczka:

bláznivá Markéta
ať nám zapěje
že až sejdem ze světa
čáry máry fuk
nic se neděje[4].

Niewątpliwie Małgorzata jest jedną z ciekawszych postaci literackich, a każde kolejne wcielenie dostarcza nowych atrybutów i cech niezbędnych do wzbogacania i funkcjonowania mitu kobiety tajemnej. Niezależnie od tego, czy traktować je będziemy jako magiczne, czy szalone, niewątpliwie imię to naznaczać ma bohaterki nieprzeciętne, niejasne, niejednoznaczne.

BIBLIOGRAFIA:

Nohavica J., *Komplet*, Cheb 2005.

[3] Tamże, s. 112.
[4] Tamże, s. 113.



Marlena Zimna

WŁODZIMIERZ WYSOCKI

POETA? PIOSENKARZ? PIEŚNIARZ? CZYLI SPÓR O GATUNEK

Konstanty Kuźmiński (Константин Константинович Кузьминский / ur. 1940/, poeta rosyjski) uskarżał się w swej fundamentalnej antologii współczesnej poezji rosyjskiej[1], iż ma już serdecznie dość wszelkiej maści bardów-aszugów-rapsodów i minstreli, którymi go przekarmiono. Nazwiska autorów piosenek pogardliwie zapisał przy tym małymi literami, na dodatek jako słowotwór stanowiący zlepek słów – nazwisk właśnie, jednoznacznie sugerując, że mamy w danym wypadku do czynienia z bezkształtną jednorodną masą pozbawioną jakichkolwiek indywidualności. „Kukinowi-klaczkinowi-sliozkinowi-połoskinowi--sirotkinowi-nachamkinowi" K. Kuźmiński przeciwstawił wszakże jednostki – Galicza, Wysockiego, Chwostenko, Kima, Okudżawę.

Skandalista Kuźmiński, który najwyraźniej nie cenił Jurija Kukina, Jewgienija Klaczkina, czy Borysa Połoskina (Юрий Алексеевич Кукин /1932–2011/, Евгений Исаакович Клячкин /1934–1994/, Борис Павлович Полоскин /ur. 1932/), że wymienię tylko niektórych z całej plejady bardów rosyjskich, nie był zresztą w swych sądach odosobniony. Noblista Josif Brodski także zdecydowanie przeciwstawiał bardom Włodzimierza Wysockiego, przyznając przy tym, iż synteza poezji i muzyki działała na niego nawet drażniąco, przeszkadzając w odbiorze doskonałej poezji Wysockiego.

Na uwagę zasługuje w tym kontekście kilka wypowiedzi Josifa Brodskiego. W 1981 r. w zrealizowanym w USA filmie dokumentalnym Pawa Paleja *Nikt nie jest prorokiem we własnym kraju* Brodski stwierdził: „Przyjęło się, iż do śpiewających poetów odnosi się z pewną, delikatnie rzecz ujmując, rezerwą, z uprzedzeniem, jeśli ktoś woli takie sformułowanie. I zanim nastał Wysocki, mój stosunek do wszystkich tych bardów był mniej więcej taki. Ale kiedy zacząłem nie tyle czytać, ile słuchać Wysockiego, bardziej wnikliwie, po prostu zrozumiałem, że mamy do czynienia przede wszystkim z poetą. Mało tego: powiedziałbym nawet, że w pewnym sensie mnie nie urządza, że temu wszystkiemu towarzyszy gitara, dlatego że to rzeczywiście samo w sobie, jako tekst, jest absolutnie wspaniałe. Mówię właśnie o jego talencie... o tym,

[1] *The Blue Lagoon anthology of modern russian poetry*, by K. Kuzminsky & G. Kovalev / К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны в 5 томах*, Oriental Research Partners, Newtonville 1980–1986.

co on robił z językiem, o jego rymach... To jest o wiele lepsze, aniżeli wszelkiej maści... Kirsanow czy Majakowski, nie mówiąc już o znacznie młodszych ludziach, jak Jewtuszenko czy Wozniesienskij. Rzecz w tym, że on stosował absolutnie fenomenalne rymy złożone. W pewnym stopniu, oczywiście, gitara pomagała mu w tym niewiarygodnym wysiłku, jaki wkładał on moim zdaniem w pracę nad lingwistyczną stroną swych pieśni. W zasadzie sądzę, że one wywołują taki wstrząsający efekt... oddziałują w taki sposób na publiczność nie tyle dzięki muzyce i treści, ale dzięki nieświadomemu przyswojeniu sobie tej językowej struktury. I w tym sensie śmierć Wysockiego – to strata dla języka absolutnie niepowetowana"[2]. W 1986 r. we Francji, w trakcie spotkania z czytelnikami na Uniwersytecie w Sorbonie, Brodski ponownie wyraził żal, iż Wysocki pisał nie wyłącznie wiersze bez muzyki, ale właśnie pieśni: „Najbardziej utalentowany człowiek ze wszystkich tych ludzi, którzy wzięli do ręki gitarę, to niewątpliwie Władimir Wysocki. To rzeczywiście poeta... To znaczy w jego twórczości obecny jest nadzwyczajnie wysoki ładunek poezji. Jeśli wezmą Państwo pod uwagę to, jakie rymy on stosuje, wszystko stanie się dla Państwa jasne. Szkoda, że... To znaczy w pewnym stopniu szkoda, ale i nie szkoda... Ale ja osobiście żałuję... Że pisał on pieśni, a nie wiersze"[3].

Po upływie kolejnych pięciu lat opinia Brodskiego pozostała niezmienna. Noblista wciąż ubolewał nad faktem, iż Wysocki – poeta postanowił skoncentrować się na tworzeniu pieśni i działalności koncertowej: „Po raz pierwszy usłyszałem go z ust Anny Andriejewny Achmatowej – «Ja byłem duszą towarzystwa, A towarzystwo było złe...». Myślę, że to był niewiarygodnie utalentowany człowiek, niewiarygodnie uzdolniony, absolutnie doskonały poeta. Jego rymy są absolutnie fenomenalne. Z jednej strony to jego tragedia, z drugiej – sukces, że wybrał karierę barda, minstrela. I z upływem czasu w coraz większym stopniu się nim stawał. Przede wszystkim był on aktorem i coraz bardziej pochłaniała go ta gra, i coraz więcej było w tym nawet nie teatru, a telewizji. [...] Ze wszystkich przedstawicieli tej profesji najlepiej odnosiłem się do Wysockiego. On miał absolutnie prawdziwą intuicję językową, czyż nie tak? I rymy po prostu doskonałe. Ja oceniam według tego kryterium. Jestem człowiekiem dzikim, dla mnie jakość rymu jest najważniejsza"[4].

Dwa lata później Brodski ponownie wyróżnił w twórczości Wysockiego właśnie jego talent poetycki, przeciwstawiając go nie tylko „szeroko rozumianym bardom", ale na dobrą sprawę jedynemu przedstawicielowi rosyjskiej poezji śpiewanej, który ewentualnie mógłby w najlepszych swych utworach konkurować z Wysockim właśnie na płaszczyźnie poetyckiej – Aleksandrowi Galiczowi. W filmie dokumentalnym *Spacery z Brodskim*, w rozmowie rosyjskiego noblisty z Jewgienijem Rejnem i Jeleną Jakowicz padły znamienne słowa:

„*Jelena Jakowicz*: Spotykał się pan z Galiczem?

Josif Brodski: Tak, troszeczkę, troszeczkę. Ale… dla mnie, wie pani... Miałem do niego bardzo dobry stosunek jako do człowieka... znałem go jeszcze przed tymi wszystkimi wydarzeniami. Znałem go jeszcze z Moskwy, a ściślej z Piereiediełkina. Ale do tego gatunku, który on, jak by to powiedzieć, uprawiał, odnosiłem się zawsze z dużą rezerwą.
Jewgienij Rejn: A próbowałeś to czytać, jak się czyta teksty?
Josif Brodski: Tak też można. I to wspaniałe, jak mi sie wydaje.
Jewgienij Rejn: Nawiasem mówiąc, to jest wspaniałe, Josif.

[2] *Пророков нет в отечестве своем*, реж. П. Палей, США, 1981.
[3] Josif Brodski w czasie spotkania z czytelnikami na Uniwersytecie w Sorbonie, Paryż, 1986.
[4] *Ulica powinna mówić językiem poety*, „Niezawisimaja gazieta", nr 86, 23.07.1991.

Josif Brodski: Ale myślę, że jeśli już mówić o tym właśnie na poziomie tekstu, na poziomie jakości wierszy, myślę, że bardziej interesującym poetą był Wysocki. Niewątpliwie.
Jewgienij Rejn: Tak, masz rację! Rzecz w tym, że Galicz jest bardzo twardym poetą, on jakby wbijał gwoździe w tym wszystkim...
Josif Brodski: Tak, tak, tak, tak.
Jewgienij Rejn: To wszystko jest takie nazbyt «zrobione». Wysocki jest w tym swobodniejszy"[5].

Warto podkreślić, iż w ofiarowanym Wysockiemu w USA tomiku wierszy Brodski umieścił dedykację: „Największemu poecie Rosji, zarówno wewnątrz, jak i poza jej granicami".

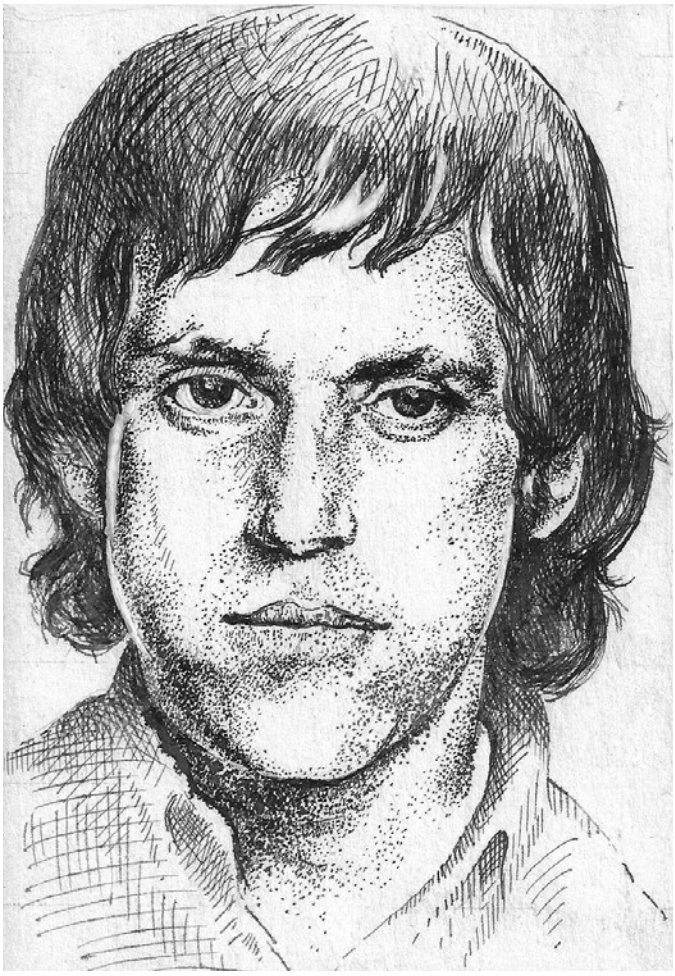
Co się zaś tyczy niezbyt chwalebnych sądów rosyjskiego noblisty o bardach, to w pewnym sensie okazały się one zbieżne z opiniami samego Wysockiego. Trudno bowiem nie zauważyć, iż poeta nie czuł się absolutnie związany z tzw. nurtem КСП (Клуб самодеятельной песни), przy czym nie ulega wątpliwości, iż Wysocki nie akceptował kluczowego w tej nazwie słowa *самодеятельной*, bowiem *самодеятельность* oznaczała amatorstwo, dyletanctwo, brak profesjonalizmu. Tymczasem właśnie profesjonalizm uznawał poeta za absolutną wartość jakiejkolwiek działalności (nie tylko twórczej i artystycznej). W powszechnie znanym wywiadzie udzielonym w roku 1978 Wadimowi Brukowi na pytanie „Gdyby nie był pan artystą, kim chciałby pan być i dlaczego?" Wysocki odpowiedział: „Chciałbym być... Nie mogę teraz odpowiedzieć na to pytanie. Ja nie chciałbym «chcieć być»... Chciałbym być tym, kim jestem... Ale ogólnie rzecz ujmując, w zasadzie mógłbym być... Mógłbym prawdopodobnie pracować w każdym zawodzie, gdyby los potoczył się inaczej. Szanuję wszystkie zawody, jeśli człowiek jest w nich profesjonalistą. Rozumie pan? Dowolny, dowolny zawód, o jakimkolwiek by nie mówić. Jeśli człowiek jest wysokiej klasy profesjonalistą w swym zawodzie, to wydaje mi się, że w każdym zawodzie może być twórczy. Mógłbym wykonywać dowolny zawód, gdyby była w nim możliwość tworzenia"[6].

Włodzimierz Wysocki występował wprawdzie w klubie Wostok w Sankt-Petersburgu (wówczas Leningradzie), który swój legendarny charakter zawdzięcza właśnie koncertom tej miary twórców co Wysocki i który nazywany bywa nawet przez zachodnich specjalistów Vostock (co ma dowodzić, iż był to swoisty rosyjski Woodstock), wydaje się jednak, iż czynił to raczej z sympatii osobistych aniżeli z poczucia jedności z bardami i chęci utożsamiania się z nimi. Na pewno cenił Bułata Okudżawę, któremu zadedykował swój słynny utwór *Prawda i Blaga* i którego uznawał nawet za swego ojca duchowego. Gdy w roku 1977 przed jednym z paryskich koncertów Wysockiego poinformowano o śmierci Aleksandra Galicza, wiadomość ta niezwykle go poruszyła, choć nie skomentował jej ze sceny. W twórczości Jurija Wizbora cenił piosenkę *Sierioga Sanin*. Co ciekawe, Wysockiemu przypisuje się *Piosenkę technologa Pietuchowa* Wizbora (istotnie napisaną przez tego ostatniego w „wysockim" stylu). Jacek Kaczmarski stworzył jej własną wersję, a właściwie wolny przekład, pod tytułem *Spotkanie w porcie*, który niezmiennie podpisywał nazwiskiem Wysockiego w charakterze twórcy oryginału.

Każdy z admiratorów i badaczy twórczości Wysockiego mógł się przekonać o tym, jak często podkreślał poeta fakt, iż nie śpiewa, a opowiada, jego wystąpienia to nie koncerty, zaś tworzone przezeń utwory to nie pieśni, lecz wiersze z towarzyszeniem rytmicznym. Szczególne znaczenie ma w tym kontekście

---

[5] *Прогулки с Бродским*, реж. А. Шишов, Елена Якович, 1993.
[6] интервью Вадиму Аркадьевичу Бруку, Зеленоград, 23.04.1978.



Włodzimierz Wysocki, rys. Bronisław Kurdziel, 1973

podkreślana przezeń różnica między piosenką autorską (poezją śpiewaną) a estradową. Estrada niezmiennie kojarzyła się poecie z mrugającymi światłami, grą orkiestry, bisowaniem, opuszczaniem sceny, by „poudawać", iż już się zakończyło występ, w efekcie zaś staniem za kulisami w niecierpliwym oczekiwaniu na okrzyki „Bis!". To wyraźny akcent, jaki postawił poeta na obcych piosence autorskiej, a jakże ważnych na estradzie elementach – takich jak oprawa sceniczna (scenografia, światła, kostiumy), towarzyszenie muzyczne (orkiestra), element autokreacji (kokietowanie i epatowanie publiczności). Polscy wielbiciele poezji Wysockiego nie bardzo potrafią się zmusić do nazywania jego utworów piosenkami, używając często w odniesieniu do nich określenia „pieśni", bowiem słowo „piosenka" ma dla nich zbyt „mały kaliber". Pieśniarzem nazywa twórcę (podobnie jak Kryla, Kacz-

marskiego, Staszewskiego, czy Kleyffa) Polskie Radio na portalu poświęconym pieśniarzom niepokornym.

Określając gatunek twórczości Wysockiego, nie należy niewątpliwie zapominać o znaczeniu pierwiastka aktorskiego, zwłaszcza że sam poeta niejednokrotnie podkreślał fakt, iż właśnie jako aktorowi wygodniej mu przemawiać w czyimś imieniu, niejako z czyjegoś wnętrza, znajdować się w skórze innych ludzi, wcielać się w czyjąś postać. Aktorski dar Wysockiego wywarł niewątpliwy wpływ na specyfikę gatunku, przy czym wpływ ten miał zarówno jego talent aktora teatralnego, jak i filmowego. Jedni widzą w jego pieśniach monodramy (choć były to swoiste spektakle z podziałem na role, na przykład *Dialog przed telewizorem*, w którym toczący rozmowę Wania i Zina wydają się na pierwszy rzut oka bohaterami komedii socjalno-bytowej, w istocie zaś okazują się bohaterami tragedii egzystencjalnej), inni uważają pieśni Wysockiego za gotowe scenariusze. Nie bez powodu, bowiem zdecydowana większość jego pieśni istotnie zasługuje na ekranizację. Zasługuje zresztą również na adaptację sceniczną (i to właśnie adaptację jednej konkretnej pieśni, bowiem każdy utwór Wysockiego daje reżyserowi dostateczny materiał do inscenizacji). Fakt ten zauważyli już na początku lat 60. XX stulecia reżyserzy i aktorzy moskiewskiego Teatru Miniatur. Zamierzali oni wystawić na scenie *Tatuaż* – piosenkę Wysockiego z 1961 r. Po śmierci poety narodziły się pomysły ekranizacji kilku jego piosenek o tematyce wojennej. Każdej w osobnym filmie.

Spostrzeżeniu o pieśniach-monodramach zdają się wtórować ci, którzy piosenki Wysockiego określają mianem monologów (określenia pieśni-monologi widnieją w wielu polskich publikacjach prasowych o Wysockim z lat 80. XX w., używano ich także dość powszechnie w programach telewizyjnych i audycjach radiowych), przy czym pojęcie „monologu" odnosi się nie tylko do pisania i śpiewania w pierwszej osobie. Słowo to zdaje się oddawać konfidencjonalny charakter liryki jako poetyckiej spowiedzi, mimo iż sam Wysocki nawet w tytułach swych utworów wyraźnie odwołuje się niekiedy do formy dialogu *(Dialog przed telewizorem*, *Dialog w tramwaju*, dialogiem jest słynna piosenka *Szeregowy Borysew*), zaś jego utwory noszą w większości charakter liryczno-epicki (choć, jak słusznie zauważył poeta poproszony o zaśpiewanie „czegoś lirycznego", wszystkie jego utwory są liryczne). Dzieje się tak za sprawą fabuły obecnej w jego piosenkach. Fabuła i bardzo wyraźnie zarysowany wątek łączą je z tradycjami literatury powstającej jeszcze w czasach sprzed nastania piśmiennictwa, z rosyjskim folklorem. Dla rosyjskiej ustnej twórczości ludowej charakterystyczna była obecność wątku w wielu utworach. Ekspozycji. Zawiązania akcji. Rozwoju akcji. Perypetii. Punktu kulminacyjnego. Rozwiązania akcji. W piosenkach Wysockiego możemy niejednokrotnie śledzić kilka wątków rozwijających się równolegle. Folklor to także swoisty dialog płci. Jak zauważyła krytyk Natalia Krymowa (Наталья Анатольевна Крымова /1930–2003/, autorka książki *Имена. Книга четвертая. Высоцкий. Ненаписанная книга*, ГКЦМ В.С. Высоцкого, Москва 2008), w poezji Wysockiego, jak w rosyjskim folklorze, sąsiadują ze sobą dwa żywioły – męski (śmiech) i kobiecy (łzy). Odgłosy lamentów i zawodzeń (*причитаний*) słyszymy zarówno w utworach o tragicznej wymowie (*Беда*, *Мы вас ждем*, *Отчего не бросилась*, *Марьюшка, в реку ты...*), jak i w utworach komicznych (linia męska – śmiech, kobieca – *причитания* – narzekania) – *Диалог у телевизора*, *Письмо из деревни – Письмо в деревню*.

Jeszcze dalej w określeniu gatunku poezji Wysockiego posunął się dramaturg i scenarzysta Igor Szewcow (Игорь Константинович

Шевцов). W fińskim filmie dokumentalnym pt. *Wysocki*[7] porównał on poetę do Chrystusa, zaś jego utwory nazwał przypowieściami. Jego zdaniem Chrystus opowiadał zawsze jakąś historię, która czemuś konkretnemu służyła. I zawierała zawsze bardzo czytelne przesłanie. Podobnie czynił Wysocki. Co ciekawe, słowo „przypowieść" (*притча*) znajdziemy w tytule niezwykle popularnej piosenki *Przypowieść o Prawdzie i Bladze* (*Притча о Правде и Лжи*). Porównując Wysockiego do Chrystusa, Szewcow zwrócił zresztą uwagę nie tylko na alegoryczność (*иносказательность*) jego poezji, ale i na wywoływany przez nią rezonans społeczny, jak również na fakt, iż poeta był swego rodzaju nauczycielem, guru, mistrzem, za którym podążali uczniowie i kronikarze, posiadający pełną świadomość konieczności utrwalenia, uwiecznienia, zachowania dla potomnych jego dorobku. Za Wysockim podążali jego wielbiciele, jak za Chrystusem ewangeliści. To właśnie wielbiciele poety byli jego pierwszymi tekstologami, to oni „wydawali" kopiowane na prymitywnych powielaczach lub po prostu przepisywane w kilku egzemplarzach na maszynie i oprawiane w introligatorni utwory poety. I podobnie jak pierwszych chrześcijan spotykała ich za to dotkliwa kara. Niejednokrotnie ukazująca się w tzw. samizdacie dwutomowa edycja utworów Wysockiego miała mniejszy o kilkanaście egzemplarzy nakład drugiego tomu, bowiem już próby rozpowszechniania pierwszego tomu budziły zainteresowanie określonych służb, a ścigani przez ich funkcjonariuszy nielegalni „wydawcy" mieli znacznie ograniczony dostęp do urządzeń powielających przepisany tekst czy do introligatorów.

Religijne skojarzenia w odniesieniu do osoby Wysockiego nie są zresztą wyłączną opinią Szewcowa. Profesor Henryk Łatyszew i słynny śpiewający poeta Paweł Orkisz porównali fenomen Wysockiego, jego wielkość i znaczenie w życiu ogromnej liczby Rosjan nie tylko do roli Jana Pawła II, ale i... Boga: „Bardzo trudno jest opisać fenomen postaci twórcy, który dla przynajmniej jednego pokolenia Rosjan – dojrzewającego w latach 1970–1990 – stał się nie tylko głosem pokolenia, ukochanym autorem i pieśniarzem, lecz jednocześnie:

– megagwiazdą pop-kultury,
– synonimem znakomitej klasy i osiągniętego sukcesu,
– największym autorytetem moralnym «ponad podziałami» (Lech Wałęsa z pierwszego okresu Solidarności, Jan Paweł II dla Polaków),
– a może nawet Kimś więcej (pamiętajmy, że w totalitarnej Rosji usunięto Boga z życia społecznego i życia jednostek, choć człowiek pozostał istotą religijną...)"[8].

Organizatorzy festiwalu „Muzyka i Polityka" w Berlinie podkreślili w zapowiedziach koncertu *Wieczór dla Wołodi*, iż Wysocki stał się legendą już w ciągu swego krótkiego życia i że w Związku Radzieckim jego sława równała się sławie Lenina i Jezusa: „Der russische Liedermacher und Schauspieler Wladimir Wyssozki war schon zur Zeit seines kurzen Lebens eine Legende. Bekannt war er in der Sowjetunion «wie Lenin oder Jesus», so sagte man"[9].

Niezależnie jednak od tego, czy utwory Wysockiego określimy mianem przypowieści, monologów, monodramów, scenariuszy, piosenek czy pieśni, jego fenomen polegał nie tylko na tym, iż uprawiał on różne gatunki sztuki (takich przykładów śpiewających poetów znajdziemy więcej), lecz na tym, iż jego twórczość stanowi kontaminację wielu różnych gatunków. Jest nawet nie tyle syntezą, ile raczej synkretyzmem.

[7] *Vysotski*, reż. M. Värtö, Finlandia, 1990.
[8] H. Łatyszew, P. Orkisz, *Włodzimierz Wysocki (1938–1980) – życie i twórczość*, http://www.orkisz.pl.
[9] *Konzert „Ein Abend für Wolodja", 4. Dezember 2009, Festival Musik und Politik, Berlin*, http://www.musikundpolitik.de.

Jak napisała mi w prywatnej korespondencji w roku 1985 aktorka Ałła Demidowa (Алла Сергеевна Демидова /ur. 1936/), wieloletnia partnerka sceniczna Wysockiego w Teatrze na Tagance (stworzyli z Wysockim znakomite duety, m.in. w *Hamlecie*: Hamlet – Wysocki, Gertruda – Demidowa, czy *Wiśniowym sadzie*: Łopachin – Wysocki, Raniewska – Demidowa): „Krytycy będą, oczywiście, upraszczać. Tak łatwiej im będzie analizować – oddzielnie Wysockiego – poetę, Wysockiego – aktora, Wysockiego – pieśniarza, ale tego nie sposób rozdzielić. Na scenie Wysocki był poetą. W poezji, w swych pieśniach, był aktorem".

Do poety Wysockiego odwoływał się w swych spektaklach główny reżyser i dyrektor artystyczny Taganki Jurij Lubimow (Юрий Петрович Любимов /ur. 1917/). Angażował on aktorów do swego jakże nietypowego teatru stosownie do nietypowych potrzeb. W spektaklach Taganki niezwykle ważny był ruch, przedstawienia zawierały elementy pantomimy, akrobatyki (stąd obecność absolwentów szkoły cyrkowej w trupie). Od Wysockiego spektakle także wymagały niebywałej sprawności fizycznej; jeden z długich monologów Galileusza wygłaszał on, stojąc na głowie (*Życie Galileusza* Brechta), w *Dziesięciu dniach, które wstrząsnęły światem* (Johna Reeda) kręcił salto, stojąc na plecach innego aktora i na nich „lądując", w inscenizacji szekspirowskiego *Hamleta* wykręcał niewiarygodne „młynki", w których Lubimow odwoływał się do jego temperamentu, pasji i sprawności fizycznej.

Wysocki – absolwent niezwykle renomowanej szkoły teatralnej (im. Niemirowicza-Danczenki przy legendarnym teatrze MChAT) zaintrygował Lubimowa w trakcie, jak powiedzielibyśmy dziś, castingu przede wszystkim gitarą. Jak wspominał legendarny reżyser: „Zapytałem: «Przyniósł pan gitarę. Może pan coś zaśpiewa?». Zaśpiewał jedną piosenkę, potem drugą. Zapytałem: «Czyje utwory pan wykonuje?». Odpowiedział: «Moje». «Pańskie? – spytałem – To znaczy, że napisał pan tekst i skomponował muzykę?». Odparł: «Tak, piszę od dawna». Wówczas poprosiłem: «Może pan jeszcze coś zaśpiewa...». Śpiewał mi chyba z czterdzieści minut, mało nie spóźniłem się na umówione spotkanie. Od razu zaangażowałem go do swego teatru"[10].

Warto podkreślić, iż w Teatrze na Tagance spektakle poetyckie odgrywały niezwykle ważną rolę. *Polegli i żywi – Павшие и живые* (wiersze poetów „wojennych"), *Pugaczow – Пугачев* (Jesienin), *Przyjacielu, wierz... – Товарищ, верь...* (Puszkin), *Posłuchajcie! – Послушайте!* (Majakowski), *Antyświaty – Антимиры* (Wozniesienski) stanowiły bardzo ważne pozycje w repertuarze teatru. Przy czym w Teatrze na Tagance grano poezję, a nie recytowano wiersze czy śpiewano piosenki z poetyckim tekstem. To fundamentalna różnica. Jak podkreślił Wysocki w swym recitalu w telewizji estońskiej, nawiązując do roli w spektaklu *Pugaczow* – inscenizacji poematu Siergieja Jesienina: „[...] ja gram Chłopuszę, a nie tylko recytuję jego monolog"[11].

Wysocki był jednak poetą także w repertuarze klasycznym, nie tylko w spektaklach stricte poetyckich. Był poetą w *Hamlecie*. Lubimow zaprezentował w spektaklu jedność – więź trzech poetów: poety Szekspira, poety Pasternaka (właśnie w jego przekładzie grano *Hamleta* w Teatrze na Tagance, w prologu do spektaklu Wysocki śpiewał natomiast wiersz Pasternaka *Hamlet* z własną muzyką) i poety Wysockiego. Każdy z tej trójki był jednakowo

[10] *Life's white canvas*, reż. P. Berggren, Szwecja, 1992.
[11] *Noormees Tagankalt. Vladimir Võssotski*, reż. M. Talvik, Estonia, ETV, 1972.

ważny. Zarówno autor sztuki, jak i odtwórca roli tytułowej, ale i autor tłumaczenia. Jak to dowcipnie podsumował Wysocki: „Gdy przyjeżdżają do nas Anglicy, mówią: «Jakie macie szczęście, że gracie *Hamleta* w przekładzie Pasternaka»"[12]. Zresztą Wysocki grał w tej legendarnej adaptacji nie tylko Hamleta, a nawet nie tyle Hamleta, ile siebie samego. Jak sam wyznał: „Ja nie gram księcia duńskiego. Staram się pokazać współczesnego człowieka. Być może samego siebie. Ale jakaż to była trudna droga do siebie samego!"[13]. Tej roli, a przede wszystkim sobie – Hamletowi poświęcił Wysocki swój genialny wiersz *Mój Hamlet*, w którym, jak w życiu poety, splątały się w sposób absolutnie nierozerwalny losy Włodzimierza Wysockiego i losy duńskiego królewicza, intrygi na zamku w Elsynorze i świadomość, że *Something is rotten in the state of Denmark* dotyczy bynajmniej nie Danii, ale ojczyzny poety, o której śmiało mógłby powiedzieć: „Źle się dzieje w państwie..."

Bycie poetą nie tylko w piosence, lecz i na scenie, a także bycie aktorem w piosenkach i w poezji nie wyczerpuje jednak osobliwości gatunku uprawianego przez Wysockiego. On sam nazwał swą twórczość w jednym z wystąpień „magnetofonową literaturą", zaczepnie wobec cenzury pytając: „A nie sądzicie, że nagrania magnetofonowe to gatunek współczesnej literatury? Przecież gdyby istniały magnetofony za czasów Aleksandra Siergiejewicza Puszkina, to myślę, że niektóre jego wiersze słychać byłoby tylko z magnetofonów"[14].

Słowo „magnetofon" pozostawało w opozycji wobec gramofonu (w odróżnieniu od oficjalnie tłoczonych przez państwowego monopolistę w dziedzinie przemysłu fonograficznego radziecką wytwórnię płytową Melodia płyt gramofonowych, odtwarzanych za pomocą adapterów, na kasetach magnetofonowych nagrywano to, na co cenzura nie miała żadnego wpływu, nad czym w żaden sposób nie mogła zapanować), można je jednak z powodzeniem zastąpić innym. Wszak również i płyty gramofonowe tłoczono w Rosji nielegalnie na kliszach rentgenowskich (tzw. pieśni na żebrach, o czym pisał Wysocki w utworze *Słuchajcie, jak wiruje na starym patefonie – Давайте я спою вам в подражанье радиолам*). Nie nośnik jest tu bowiem kwestią kluczową, ale zasada niepodporządkowania się cenzurze. Słowo „magnetofon" mogłoby z powodzeniem zostać zastąpione słowem „iPod", gdyż nie chodzi o technikę zapisu, ale właśnie o sam fakt istnienia literatury w zapisie fonograficznym. Znano go, rzecz jasna, i przed Wysockim, ale dopiero jego poezja na tak niebywałą skalę rozpowszechniana była właśnie w postaci zapisu dźwiękowego. W jego ojczyźnie za życia poety niemal wyłącznie w tej postaci. Z tego też względu uważa się go w Rosji za prekursora MP3. Nie jako technicznego wynalazku, ale idei – odważnej idei rozpowszechniania nagrań *from one collection to another* – wówczas z pominięciem cenzury, państwowej wytwórni płytowej i wydawnictw – od sąsiada do sąsiada, od kolegi do kolegi *etc*. Dziś z pominięciem wielkich stajni muzycznych poprzez tworzenie (według własnych gustów) własnych składanek. Rozpowszechnianych od iPoda do iPoda, „koczujących" z jednego twardego dysku na drugi. I choć książki drukowane od dawna nagrywane były na płytach i kasetach magnetofonowych, ich niegdysiejsza popularność, a tym bardziej dostępność i łatwość „użycia" w żaden sposób nie mogły się równać z popularnością współczesnych audiobooków. Zatem dziś właśnie niebywała popularność książki mówionej (gdy niemal

[12] Ю.М. Сушко, Подруги Высоцкого, Эксмо, Москва 2012.
[13] Б.В. Васильевич, *Владимир Высоцкий без мифов и легенд*, Алгоритм, Москва 2010.
[14] Перевозчиков, *Владимир Высоцкий: правда смертного часа. Посмертная судьба*, Вагриус, Москва 2005.

każdy poczytny autor może być pewien, iż jego książka stanie się książką mówioną) sprawia, że pisarz, tworząc, ma niewątpliwie przed oczami specyficznego odbiorcę – nie tylko czytelnika, ale i słuchacza, co w określony sposób wpływa na jego warsztat. Tak, jak wpływało na warsztat Wysockiego, który swą poezję przedstawiał właśnie na żywo i „szlifował" ją tym samym przed publicznością, miast oddawać w ręce redaktorów i cenzorów, wykreślających określone wersy, strofy bądź całe utwory.

Wysockiego uważa się zresztą również za prekursora poezji rockowej (Wiktor Coj, Igor Talkow, Jurij Szewczuk), za patriarchę rosyjskiego rocka. A zarazem za duchowego ojca rosyjskiego rapu. Wysocki nie był rockmanem, ale miał ponad wszelką wątpliwość status gwiazdy rocka. Miał również charyzmę i niebywałą odwagę. Nosił w sobie także bunt, a spod jego palców wydobywały się rytmy, których nie powstydziłby się żaden rockowy artysta. Możemy określić tę artystyczną moc jakże modnym obecnie słowem *power*. Możemy posłużyć się sformułowaniem Jacka Kaczmarskiego, a właściwie określeniem usłyszanym przez jego ojca od polskich nastolatków słuchających utworów Wysockiego: „Połowa lat 90. Mój ojciec spotyka na Mazurach młodych ludzi słuchających Wysockiego. Pyta, czy im się podoba. Jeszcze jak! A co sądzą o tym, co śpiewa? Nic nie sądzą, nie znają rosyjskiego. Więc co im się tak podoba? «Czad»"[15].

Na „tożsamość" gatunku reprezentowanego przez Wysockiego istotny wpływ wywarła ponad wszelką wątpliwość również jego bajeczna popularność. Nigdy jeszcze żaden poeta nie cieszył się tak ogromną sławą zarówno wśród miłośników kultury wysokiej, jak i kultury masowej. Rezonans społeczny, którego Wysocki był świadom, musiał wpłynąć nie tylko na to, o czym pisał, ale i jak pisał. I jaką autokreację stworzył na potrzeby występów publicznych. Jednym z charakterystycznych elementów artystycznego wizerunku Wysockiego jest jego osobliwa gra na gitarze (w jego rękach gitara wydaje się bardziej instrumentem perkusyjnym aniżeli strunowym), dodajmy: siedmiostrunowej, rosyjskiej, co także idealnie wpisuje się w mit poety ogólnonarodowego, bardzo rosyjskiego, wielbionego przez rodaków. Gitarę Wysockiego zwykło się powszechnie określać mianem rozstrojonej, co nie odzwierciedla prawdziwego stanu rzeczy, ale również idealnie przystaje do wizerunku „samorodka", człowieka „z ludu", który grę na gitarze opanował w okresie wczesnej młodości w bramach i hałaśliwych moskiewskich przejściowych podwórkach, mając za nauczycieli nie profesorów muzyki, lecz domorosłych „muzykantów" o wątpliwej reputacji, powracających z miejsc przymusowego odosobnienia, przywożących stamtąd więzienny folklor, wykonywany chrapliwymi, zniszczonymi nadmiarem tytoniu, alkoholu i życiowych przejść głosami przy akompaniamencie rozstrojonych gitar. W praktyce Wysocki już w dzieciństwie, w okresie blisko trzyletniego pobytu w Niemczech, w Eberswalde (od stycznia 1947 do października 1949 r.), pobierał nauki gry na fortepianie, mając za nauczycieli niemieckich profesorów muzyki, o czym zresztą w Eberswalde do dziś się pamięta. W czasie egzaminów do szkoły teatralnej im. Niemirowicza-Danczenki słuch Wysockiego (podobnie zresztą jak poczucie rytmu) komisja egzaminacyjna uznała za bardzo dobry, zastrzeżenia wzbudził jedynie jego głos (zastanawiano się, czy zachrypnięta barwa głosu nie jest przejawem stanu chorobowego).

Celowo nieco rozstrajana przez poetę gitara wpisywała się w szerszy kontekst zarówno jego wizerunku scenicznego, jak i sposobu postrzegania jego samego i jego twórczości przez rzesze wielbicieli. Piosenkarz Aleksander

[15] *Jacek Kaczmarski o wielkich bardach: Wysockim, Galiczu i Okudżawie. „To, kim byłem, zawdzięczam im"*, „Gazeta Wyborcza", 10.04.2014.

Kaljanow (Александр Иванович Кальянов /ur. 1947/) wspominał, jak w czasie jednego z koncertów muzycy z zespołu wokalno-instumentalnego Sześcioro Młodych, występujący w charakterze supportu przed Wysockim, postanowili dyskretnie nastroić poecie gitarę: „Wysocki zaśpiewał jedną piosenkę i natychmiast przestroił instrument, ale muzycy też byli czujni i w czasie antraktu ponownie zrobili wszystko po swojemu. Wysocki wyszedł na scenę, spróbował jednego akordu, potem drugiego... I natychmiast wprost ze sceny powiedział: «Jeśli ktoś jeszcze choć raz podstroi moją gitarkę, dostanie po mordzie. Czy to jasne?». Ta z lekka rozstrojona gitara zadziwiająco harmonizowała z zachrypniętym, budzącym zaufanie tembrem głosu artysty. W ten sposób celowo tworzona była atmosfera «podwórkowości». To miało siłę przyciągania"[16].

Arkadij Swiderskij (Аркадий Васильевич Свидерский /1937–2003/, kolega Wysockiego z okresu dzieciństwa i wczesnej młodości, aktor, do roku 1996 – wicedyrektor Muzeum Włodzimierza Wysockiego w Moskwie) ujął to w naszej rozmowie krótko: „Gdyby Wysocki wyszedł na scenę we fraku czy eleganckim garniturze, gdyby niczym wirtuoz grał na gitarze klasycznej, gdyby czarowało widzów jego *belcanto*, a przy tym tworzyłby i wykonywał właśnie te utwory, jakie tworzył i wykonywał, kto by mu uwierzył?!". Istotnie, tak rażący dysonans między charakterem twórczości a wizerunkiem artysty musiałby podważyć wiarygodność poety w oczach jego miłośników. Natomiast idealnie przystawały do charakteru jego twórczości: niezbyt dobrze nastrojona gitara, zachrypnięty głos, ascetyzm sceniczny (brak scenografii, prymitywne nagłośnienie, zapalone światło w sali koncertowej miast „gry świateł" obsługiwanych przez operatora sprzętu oświetleniowego, rezygnacja z kostiumu scenicznego na rzecz „cywilnego" stroju – takiego samego, w jakim można było spotkać Wysockiego na co dzień na ulicy), świadome nawiązywanie do tradycji tzw. miejskiego romansu, podkreślanie, iż w każdej piosence dominuje jedna myśl w uproszczonej formie (co świadczyło niewątpliwie o nadzwyczajnej skromności Wysockiego, ale było też swoistą artystyczną kokieterią, gdyż w każdej jego piosence ukryte było tzw. drugie, trzecie, czy nawet czwarte dno, a liczne podteksty były nieodłącznym elementem poetyckiego stylu Wysockiego), nadanie interpretacji formy pewnej poufałości, osobliwej intonacji charakterystycznej dla przyjacielskiej rozmowy. Ten właśnie kapitał wniósł poeta do sal koncertowych. Prosił o zapalanie światła (nie o jego gaszenie, by stworzyć szczególny nastrój, ale o zapalanie, by widzieć oczy widzów), przerywał gestem uniesionej dłoni oklaski, dyskutował z widzami, jak dyskutuje się z przyjaciółmi, błyskawicznie reagował na to, co działo się na widowni (na przykład na widok młodzieńców, którzy w czasie jego koncertu z powodu braku miejsc w wypełnionej po brzegi sali siedzieli na... żyrandolu), nigdy nie śpiewał na bis, jak nie śpiewa się na bis w czasie przyjacielskiej biesiady. Wszystko to stanowiło niemal artystyczny manifest i zmierzało do nadania występom charakteru prywatności, do demonstracyjnego odżegnania się od obłudy estrady, na której nawet bisy są zawczasu przygotowane, stanowiąc tym samym wyreżyserowaną część koncertu, a nie spontaniczną reakcję na to, jak przyjmuje artystę publiczność. Wybitny polski aktor, znakomity interpretator utworów Wysockiego Marian Opania lubi w czasie koncertów bawić widzów kwestią: „Przygotowaliśmy trzy bisy", co brzmi niemal jak oksymoron i podkreśla ironiczny (a nawet autoironiczny) stosunek artysty do swoistej „gry" estradowej. Gry, której reguły są z góry określone. Tych reguł nie chciał przestrzegać Wysocki.

[16] М. Цыбульский, *Высоцкий в Татарии*, http://v-vysotsky.com/statji/2004/Vysotsky_v_Tatarii/text.html.

Nieodłącznie kojarzony z poetą zachrypnięty głos przywodzi na myśl estetykę Louisa Armstronga, którego przebój *Kiss of fire* młodziutki Wysocki chętnie wykonywał przy akompaniamencie fortepianu. Wadim Gorski (przyznający się do „przesłuchiwania" i nagrywania poety z polecenia KGB) nazywał Wysockiego (twierdząc, iż w ten właśnie sposób nazywano artystę na Łubiance) „żydowskim Louisem Armstrongiem"[17].

W odniesieniu do piosenki autorskiej jako gatunku (stanowiącej *de facto* odpowiednik polskiego terminu „poezja śpiewana") Wysocki zawsze był kategoryczny, niezmiennie przypisując jej jedność trzech elementów. A nawet czterech. Poeta (autor tekstu), kompozytor (melodii do własnego tekstu), piosenkarz (wykonujący własny tekst z własną muzyką), muzyk (sam sobie akompaniujący – na gitarze lub innym instrumencie – przy autorskim wykonaniu własnego tekstu z własną muzyką). W świetle tej interpretacji reguł gatunku nie możemy uznać za przedstawicieli piosenki autorskiej (jakże często zaliczanych do klasycznych przedstawicieli tego nurtu) Siergieja Nikitina, Wiktora Berkowskiego czy Aleksandra Dułowa (Сергей Яковлевич Никитин / ur. 1944/, Виктор Семенович Берковский /1932–2005/, Александр Андреевич Дулов /1931–2007/), komponujących wyłącznie, a w przypadku tego ostatniego niemal wyłącznie, muzykę do cudzych tekstów. Nie jest poezją śpiewaną piosenka aktorska (utwory interpretowane są nie przez samych poetów, lecz przez aktorów).

Niemożność gatunkowego zaszufladkowania Wysockiego i nowatorski charakter jego twórczości utrudniały wszelkiej maści „oficjalnym czynnikom" recepcję jego poezji. Nie tylko w „ocenzurowanej" Rosji w epoce komunizmu. Także na liberalnym Zachodzie. Osobliwość gatunku reprezentowanego przez poetę sprawiła również, iż Wysocki nie otrzymał literackiej Nagrody Nobla. Otrzymał ją natomiast przeciętny włoski satyryk Dario Fo. W artykule pod przewrotnym tytułem *Jak nie dostać literackiej Nagrody Nobla* czeski pisarz i krytyk Jiří Pehe zwraca uwagę na fakt, iż literacki Nobel przyznawany jest w zgodzie z określoną polityką. Nie chodzi przy tym bynajmniej li tylko o politykę *sensu stricto*. Pehe pisze nie tylko o uwarunkowaniach ściśle politycznych branych pod uwagę przez Akademię Szwedzką, ale i o „polityce poprawności" (docenianiu literatury „całego świata" i odchodzeniu od „eurocentryzmu"), „polityce (nie)sukcesu" (nikłe szanse na zostanie laureatem mają twórcy, którzy odnieśli sukces komercyjny, autorzy modnych bestsellerów), „polityce gatunku" (przedstawiciele gatunków „nietypowych" nie mają szans na otrzymanie nagrody). Właśnie „polityka gatunku" sprawiła, zdaniem czeskiego krytyka, iż laureatami literackiego Nobla nie zostali Bob Dylan i Wysocki[18]. Dylan ma jeszcze wprawdzie szansę na otrzymanie Nagrody Nobla, wymienia się go zresztą w gronie kandydatów (oczywiście nieoficjalnie, bowiem lista nominowanych ujawniana jest dopiero po upływie pięćdziesięciu lat od przyznania nagrody za dany rok, co sprawia, iż nie możemy mieć absolutnej pewności, że wśród nominowanych do Nagrody Nobla nie było Włodzimierza Wysockiego). Dylanowi zresztą bliżej do estrady i show biznesu, co jest chyba, o dziwo, łatwiejsze do zaakceptowania dla Akademii Szwedzkiej.

Jaki zatem gatunek uprawiał Wysocki? Sam podkreślał niezmiennie, iż najważniejsza jest dla niego poezja, że nie tworzy piosenek, lecz wiersze z towarzyszeniem rytmicznym, jednak 14 września 1979 r. w wywiadzie dla lokalnej stacji telewizyjnej miasta Piatigor-

[17] В. Горский, *Луи Армстронг еврейского разлива: Филерская запись разговоров Высоцкого*, „Урал" 2000, № 8.
[18] J. Pehe, *Jak nedostat Nobelovu cenu za literaturu*, „Lidové noviny, příloha Orientace", 10.12.2005.

ska na pytanie Walerego Pieriewozczikowa: „Powiedział pan kiedyś: «W przeciwieństwie do innych poetów ja...». Właśnie, ja również uważam pana przede wszystkim za poetę, a pan za kogo się uważa?" – Wysocki odpowiedział: „Wie pan, bardzo trudno odpowiedzieć na to pytanie. Uważam siebie za tego, kim jestem, Myślę, że połączenie tych gatunków i elementów sztuki, którymi ja się zajmuję i próbuję stworzyć ich syntezę, może to nawet jakiś nowy gatunek sztuki. Nie było przecież magnetofonów w XIX wieku, był tylko papier, teraz pojawiły się magnetofony i magnetowidy. Spytał pan, za kogo się przede wszystkim uważam – za poetę, kompozytora, aktora? Nie mogę panu jasno odpowiedzieć na to pytanie. Może wszystko to razem w przyszłości będzie się nazywać jakimś jednym słowem, i wówczas panu powiem: «Uważam siebie za tego właśnie kogoś». Takiego słowa na razie nie ma. Jeśli uprościć to zagadnienie, to najwięcej pracuję nad wierszami, niewątpliwie"[19].

Pobrzmiewa w tych słowach zarówno pełne przeświadczenie o przynależności do poetyckiej elity, jak i swego rodzaju znużenie Wysockiego ciągłym ignorowaniem jego poezji przez kolegów po piórze, traktujących go pobłażliwie i protekcjonalnie. Poeta przerósł ich swym nowatorstwem, którego nigdy do końca nie zaakceptowali. Kontaminacja wielu sztuk, która stała się jego znakiem rozpoznawczym, uczyniła go prekursorem nowego gatunku, który już istnieje (stworzony przez niego), ale jeszcze nie został ani w pełni zdefiniowany, ani nawet nazwany. Z tego też powodu tak trudno zaszufladkować Wysockiego, tak trudno „zaszeregować" jego twórczość nawet dziś, trzydzieści cztery lata po śmierci poety.

Z jednej strony jego utwory były już trzydzieści pięć lat temu drukowane przez renomowane pisma literackie (w Polsce kilka lat po śmierci poety, a nawet już za jego życia, drukowały jego wiersze „Literatura na Świecie", „Twórczość" czy „Poezja", ta pierwsza właśnie za życia poety, w 1979 r.), których same tylko tytuły (i obecność Wysockiego na ich łamach) jednoznacznie pokazują, że w Polsce Wysocki zawsze postrzegany był jako poeta, zaś fakt, iż wypowiadał się nie tylko za pomocą pióra, ale i z użyciem gitary, w żaden sposób nie prowadził do jego rozbratu z cechem poetów. Z drugiej jednak strony na wydziałach filologicznych polskich uniwersytetów nadal nie powstają prawdziwie głębokie rozprawy naukowe na temat poetyckiej i prozatorskiej twórczości Wysockiego, zaś wśród tematów prac magisterskich króluje dyżurna „Recepcja twórczości Włodzimierza Wysockiego w Polsce". Koszalińskie muzeum poety wciąż jeszcze odwiedzają studenci piszący prace magisterskie na temat „Wysocki. Fenomen barda i aktora", jakby nawet filolodzy, nawet literaturoznawcy nie potrafili rozpoznać w twórcy tak wielkiego formatu poety, a nie jedynie pieśniarza i aktora, choćby nawet najgenialniejszego. Twórczość Wysockiego wciąż analizowana jest bardziej jako fenomen społeczno-kulturalny aniżeli klasyczna literatura.

Problemy z zaszeregowaniem Wysockiego mają także przedstawiciele innych krajów. Wysocki zajął należne mu miejsce w podręcznikach historii światowej literatury, encyklopediach i leksykonach literackich, ma też na przykład stałą i mocną pozycję w podręcznikach historii literatury dla szkół średnich w Czechach, jego biogram można bez trudu odnaleźć w niejednym cieszącym się renomą kompendium wiedzy o literaturze[20]. Wciąż jednak biogramom poety zdarza się „zbłądzić" w rozmaitych słownikach, leksykonach i przewodnikach do działów zgoła nie literackich. W wydanym niedawno w Rumunii przewodniku po Moskwie i Sankt-Petersburgu Wysoc-

[19] В. Высоцкий, *Не знаю, как назовут меня в будущем...*, „Известия", 24.01.2007.
[20] Np. w *Who's who in twentieth century world poetry*, ed. by M. Willhardt, A.M. Parker, Routledge, London 2002.

ki nie znalazł się obok wybitnych przedstawicieli wielkiej literatury rosyjskiej (jak Puszkin, Czechow, Gogol, Bułhakow czy Tołstoj), za to znalazł się w gronie wybitnych kompozytorów, zaraz za Skriabinem[21].

W 1993 r. Włodzimierz Wysocki został *post mortem* laureatem prestiżowej nagrody przyznawanej w ramach Festiwalu im. Luigi Tenco w San Remo, dołączając tym samym do listy osobowości artystycznych reprezentujących zarówno poezję śpiewaną, jak i jednoznacznie kojarzonych z estradą (a w przypadku niektórych z nich nawet z show biznesem). Obok Wysockiego do grona laureatów tej właśnie nagrody należą m.in.: Léo Ferré, Domenico Modugno (1974), Fabrizio De André (1975), Georges Brassens (1976), Jacques Brel (1977), Leonard Cohen (1978), Lluís Llach (1979), Atahualpa Yupanqui (1980), Chico Buarque (1981), Arsen Dedić (1982), Paolo Conte (1983), Silvio Rodríguez (1985), Tom Waits, Joan Manuel Serrat (1986), Joni Mitchell (1988), Randy Newman (1989), Caetano Veloso (1990), Charles Trenet (1991), Pablo Milanés (1994), Elvis Costello (1998), Bruce Cockburn (1999), Nick Cave (2000), Donovan (2002), Patti Smith (2003).

Jaki zatem gatunek reprezentował Wysocki? Czy była to poezja śpiewana (piosenka autorska), czy może raczej teatralizowana? A może była to sztuka przypominająca opowiadanie bajek w chińskim teatrze? Wysocki – poetyckim gawędziarzem? Poezja – przypowieść? Ale jak pominąć przy tym jakże ważny element teatralizacji? Piosenki – scenariusze? Monodramy? Monologi? Ballady?

A może skoro istnieje termin „grechutki" (określający rodzaj twórczości i charakterystyczny sposób interpretacji Marka Grechuty), najsłuszniej i najsprawiedliwiej byłoby nazwać ten gatunek „wysockianą"...

BIBLIOGRAFIA:

Baranovschi A., *Moscova & Sankt Petersburg*, CD Press, Bucureşti 2013.
The Blue Lagoon anthology of modern russian poetry, by K. Kuzminsky & G. Kovalev /
Кузьминский К. К., Ковалев Г.Л., *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны в 5 томах*, Oriental Research Partners, Newtonville 1980–1986.
Jacek Kaczmarski o wielkich bardach: Wysockim, Galiczu i Okudżawie. „To, kim byłem, zawdzięczam im", „Gazeta Wyborcza", 10.04.2014.
Konzert „Ein Abend für Wolodja", 4. Dezember 2009, Festival Musik und Politik, Berlin, http://www.musikundpolitik.de.
Łatyszew H., Orkisz P., *Włodzimierz Wysocki* (1938–1980) – *życie i twórczość*, http://www.orkisz.pl.
Pehe J., *Jak nedostat Nobelovu cenu za literaturu*, „Lidové noviny, příloha Orientace", 10.12.2005.
Ulica powinna mówić językiem poety, „Niezawisimaja gazieta", nr 86, 23.07.1991.
Who's who in twentieth century world poetry, ed. by M. Willhardt, A.M. Parker, Routledge, London 2002.

Васильевич Б.В., *Владимир Высоцкий без мифов и легенд*, Алгоритм, Москва 2010.
Высоцкий В., *Не знаю, как назовут меня в будущем...*, „Известия", 24.01.2007.
Горский В., *Луи Армстронг еврейского разлива: Филерская запись разговоров Высоцкого*, „Урал" 2000, № 8.
Крымова Н.А., *Имена. Книга четвертая. Высоцкий. Ненаписанная книга*, ГКЦМ В.С. Высоцкого, Москва 2008.
Перевозчиков В., *Владимир Высоцкий: правда смертного часа. Посмертная судьба, Вагриус*, Москва 2005.
Сушко Ю.М., *Подруги Высоцкого*, Эксмо, Москва 2012.
Цыбульский М., *Высоцкий в Татарии*, http://v-vysotsky.com/statji/2004/Vysotsky_v_Tatarii/text.html.

FILMOGRAFIA:
Life's white canvas, reż. P. Berggren, Szwecja, 1992.
Noormees Tagankalt. Vladimir Võssotski, reż. M. Talvik, Estonia, ETV, 1972.
Vysotski, reż. M. Värtö, Finlandia, 1990.

Прогулки с Бродским, реж. А. Шишов, Елена Якович, 1993.
Пророков нет в отечестве своем, реж. П. Палей, США, 1981.

[21] A. Baranovschi, *Moscova & Sankt Petersburg*, CD Press, Bucureşti 2013.



Beata Golacik

BIAŁY KOŃ

Co ja wiem o bieganiu? Nic. Ostatnio biegłam, uciekając przed ulewą. Pamiętam, jak łomotało we mnie serce, jak mi brakło tchu. Dla mnie bieganie to głęboki oddech i bicie serca. I to jeszcze, że świat wtedy staje się tylko tłem dla tego oddechu i tego bicia.

Podczas koncertu Lubelskiej Federacji Bardów w Świdniku (26 kwietnia 2014 r.) Jan Kondrak – bard „frontman-gawędziarz" – zapowiedział nagrodę dla tego, kto zgadnie, o kim / o czym jest piosenka pt. *Caballo Blanco*. Nie mam pojęcia, czy ktoś wygrał. Ja nawet nie próbowałam, bo ja nie wygrywam. Zastanawiam się czasem, dlaczego. Po pierwsze, chyba nie wierzę, że mogłabym coś, kiedyś. Ale po „najpierwsze" – to dlatego, że rywalizacja po prostu nie jest moim żywiołem. Chodzi o to, żeby grać, a nie wygrać; żeby żyć, a nie „wyżyć". Tak sobie myślę i wiem, że przy takim sobie myśleniu zawodnika ze mnie nie będzie.

Zagadka koncertowa była dość przebiegła. O kim piosenka – to można łatwo sprawdzić, choćby buszując w necie, ale o czym ona – to już trzeba się trochę wsłuchać w tekst. A zaczyna się on tak:

W to trudno uwierzyć że gdzieś tam w Meksyku
Gdzie dziura w planecie na wskroś
Gdzie kanion rozgrzany jak kocioł konfitur
No w to że tam żyć może ktoś

Legenda słynnego biegacza, ultramaratończyka Caballo Blanco (Białego Konia) narodziła się w Meksyku. Właściciel tego imienia – Michael Randall Hickman[1] przyszedł na świat 10 listopada 1953 r. w Oakland w Kalifornii. Miał troje rodzeństwa. Podróżował po całym kraju, zmieniając często miejsca zamieszkania. Z rodziną osiedlali się tam, gdzie aktualnie stacjonowała baza korpusu Marines, w którym służył jego ojciec. W latach 60. i 70. Michael „sprzymierzył się" z ruchem kontrkultury. Studiował religie Wschodu oraz historię Indian Ameryki Północnej i Południowej. Przez jakiś czas był zawodowym bokserem wagi średniej. Walczył (podobno z dużymi sukcesami) pod imieniem Mike „True" Hickman. Zaprzestał w 1983 r. W pewnym sensie przełomowym okresem w jego życiu był dziesięciomiesięczny pobyt na Hawajach, gdzie poznał dziewczynę z bogatego domu i zakochał się w niej. Ich związek nie przetrwał długo. Kiedy dziewczyna go porzuciła, Michael postanowił, że zacznie biegać długie dystanse.

[1] Informacje o Caballo Blanco ze stron internetowych: hasło Wikipedii (wersja angielska); „BBC News Magazine": *Ultra-running Who was the mysterious White Horse?*; „The New York Times": *Caballo Blanco's Last Run: The Micah True Story*; bieganie.pl.

Melinda Ty gwiazdo na niebie
Ty gwiazdo miłości Ty chroń
On biegnie już wolny od ciebie
Indianie go zwą biały koń

Zmienił również nazwisko na Micah True. „Micah" zaczerpnięte zostało z Biblii, a „True" pochodziło od imienia ukochanego zwierzaka (True Dog). W 1982 r. przeprowadził się do Boulder w Kolorado, gdzie w okresach letnich pracował fizycznie przy przeprowadzkach, zarabiając na życie „prawdziwe", które wiódł przez resztę roku, czyli na bieganie. Prawie 20 lat spędził w górzystych terenach Meksyku, Gwatemali i Ameryki Środkowej, przemierzając długie dystanse – średnio 270 km tygodniowo. Nie brał udziału w zawodach, najwyżej sporadycznie. Biegał dla samej przyjemności. W 1986 r. wygrał górski bieg „Rocky Mountain 50", pokonując dystans 80 km w czasie 6 godz. 12 min. Później nadal intensywnie trenował, nabawił się przy tym kilku kontuzji.

Na początku lat 90. zafascynował się indiańskim plemieniem Raramuri w Meksyku zwanym z hiszpańska Tarahumara (Biegający Ludzie), po tym, jak ci fenomenalni biegacze dwa razy z rzędu wygrali 100-milowy bieg górski, pokonując trasę w zwykłych, robionych przez siebie sandałach.

A są tam Indianie co chronią swe skalpy
Nieufnie wpuszczają na perć
Kryją się w skałach biegają jak charty
I nikt nie wybiega przed śmierć

W 1994 r. osiedlił się na ich „dzikim" terenie, budując dla siebie szałas/lepiankę w Miedzianym Kanionie (Copper Canyon), gdzie mieszkał przez większą część każdego roku, próbując zgłębić tajemnicę ich niezwykłych umiejętności i biegając do 50 km dziennie.

Aż zjawił się tam pewien gość bez imienia
Ktoś obcy kto płową miał skroń
Był dobry Sprowadzał zapasy jedzenia
I biegał tak jak dziki koń

Indiańskie dzieci nadały mu przydomek Biały Koń, ze względu na długie blond włosy, jakie początkowo nosił, i jego jasną karnację. Bieganie było elementem kultury plemienia Raramuri – ich sposobem życia i stało się stopniowo filozofią samego Caballo Blanco. „Bieganie powinno być radosne i wolne" – mawiał. „Sekret Tarahumara polega na tym, że oni pamiętają, iż ludzie są istotami stworzonymi do ciągłego ruchu i jeśli my – biegacze długodystansowi – zapomnimy o tym, co pozwala nam przetrwać i rozwijać się przez większą część naszego życia, zaczniemy cierpieć podobnie jak zwierzęta uwięzione w klatce" – wyznał kiedyś jednemu z przyjaciół. Marzeniem Caballo Blanco i wkrótce treścią jego życia stało się propagowanie kultury i tradycji biegowych plemienia Raramuri. Postanowił zorganizować wyścig na rdzennych terenach Tarahumara, w którym wzięliby udział najlepsi „biali" biegacze długodystansowi oraz najlepsi z tubylców. Pierwszy Copper Canyon Ultra Marathon odbył się 23 marca 2003 r. Pomimo małej frekwencji zapoczątkował coroczną, regionalną tradycję. Sławę temu przedsięwzięciu i samemu organizatorowi przyniosła bestsellerowa książka *Born to run* z 2009 r. autorstwa amerykańskiego dziennikarza wojennego, zajmującego się również sportami ekstremalnymi – Christophera McDougalla, piszącego dla magazynu „Men's Health". Jej polskie tłumaczenie – *Urodzeni biegacze* – okazało się również niezwykle ważną publikacją dla środowiska rodzimych biegaczy, jak się zdążyłam zorientować, przeglądając niektóre ich blogi i fora internetowe.

Meksykański ultramaraton w Miedzianym Kanionie zaczął się przeradzać w swoistą mekkę światowych maratończyków od roku 2006, kiedy to po raz pierwszy wziął w nim udział słynny amerykański biegacz o polskich korzeniach – Scott Jurek. Copper Canyon

Ultra Marathon 2012 – ostatni za życia Caballo Blanco – zgromadził setki uczestników, głównie tubylców. Trasa miała swój początek i koniec na głównym placu miasteczka Urique w północnej części stanu Chihuahua w Meksyku. Oprócz nagród przewidzianych dla zwycięzców z pierwszej dziesiątki, każdy, kto ukończył bieg, otrzymał talony na nasiona kukurydzy. Zwieńczenie sportowej imprezy stanowiła, tradycyjnie już, wspólna fiesta połączona z występami folklorystycznymi. „Chcę, żeby ludzie przyjeżdżali tu po prostu pobiegać, poimprezować, potańczyć, najeść się i pobyć z nami. W bieganiu nie chodzi o to, żeby nakłaniać ludzi do kupowania czegokolwiek. Stary, za bieganie nie powinno się płacić"[2]. Specyfiką przedsięwzięć organizowanych przez Micah'a True było również to, że próbował nie tylko upowszechnić ideę biegania, ale przy okazji nakarmić głodnych.

Legendę Caballo Blanco dopełniła jego nagła i dość tajemnicza śmierć. 27 marca 2012 r. wyruszył samotnie z Gila Wilderness w Nowym Meksyku na kilkunastokilometrową trasę biegową. Zostawił w miejscu noclegowym swojego psa, ponieważ zwierzak miał obolałe łapy. Biegacz zapowiedział, że wróci za dwie godziny. Nie wrócił. Przez trzy dni trwały intensywne poszukiwania. 31 marca jego martwe ciało odnaleziono w strumieniu. Nie stwierdzono żadnych widocznych oznak urazu. Miał tylko zadrapania i otarcia na dłoniach, ramionach i kolanach, co mogło sugerować upadek i zsunięcie się z wysokości. Teren był stromy, trudno dostępny. Po sekcji zwłok nie wskazano jednoznacznie na przyczynę śmierci 58-letniego ultramaratończyka. Stwierdzono natomiast, że cierpiał na kardiomiopatię idiopatyczną, czyli ogólnie – na chorobę mięśnia sercowego o nieznanej etiologii.

I mówią niektórzy że tak kogoś kochał
Że wciąż ubywało mu krwi
Że biegał po górach i tak jakby szlochał
Me- lin- da Me- lin- da Me- li

I kto wie, czy właśnie ta liryczna forma nie oddaje najlepiej tajemniczej historii odejścia mitycznego Białego Konia. Wyśpiewana w konwencji westernowej ballady legenda o człowieku, który urodził się, by biegać, i biegał, by się odrodzić, dotyka czegoś naprawdę istotnego w naszym życiu – opowiada o wolności. Zarówno tej, która wymaga zubożenia naszego stylu życia, odsunięcia się nieco od cywilizacji, przedmiotów, techniki i zwrócenia się ku naturze ukrytej w przyrodzie i w nas samych. Ale również tej, która nas określa jako istoty wykraczające poza świat przyrody, istoty dynamiczne wewnętrznie i kreatywne. Autentycznie wolne, bo nieustająco spragnione wolności. Być może właśnie dzięki temu Caballo Blanco mógł się stać dla wielu postacią wielką (wzorem? Mistrzem?), dzięki jego zdolności do inspirowania, zarażania pasją, nie tylko biegania, ale pasją życia. „Nie walcz ze szlakiem. Przyjmij to, co on ci daje". Czy szlak w tym słynnym powiedzeniu nie jest kapitalną metaforą losu? Traktował bieganie jak sztukę, która jest wartością samą w sobie. Jest aktem czystym i wolnym. Bez uciążliwego oglądania się za siebie albo nerwowego wypatrywania mety, splendoru, zysku. Pokazał, że bieganie może być sztuką życia. Afirmacją życia. Do końca.

Melinda Ty gwiazdo na niebie
Ty gwiazdo miłości Ty chroń
Melinda on biegnie do ciebie
W sam bieg zmienił się biały koń.

[2] Ch. McDougall, *Urodzeni biegacze. Tajemnicze plemię Tarahumara, bieganie naturalne i wyścig, jakiego świat nie widział*, tł. J. Żuławnik, Łódź 2010.





Edyta Wilk

ŹRÓDŁA I FORMY PIOSENKI FRANCUSKIEJ

WPROWADZENIE

Historia pierwszych melodii jest z pewnością starsza niż nasz gatunek. Do dziś antropolodzy i archeolodzy sprzeczają się, czy najpierw człowiek śpiewał, czy mówił. Niestety dźwięków prehistorii odtworzyć się nie da. Jedynym materialnym dowodem na istnienie muzyki w życiu prehistorycznego człowieka mogą być wykopane proste instrumenty – fleciki pochodzące sprzed około 32 000 lat. Nie sposób jednak udowodnić, czy potrzebne były one jedynie do wygrywania melodii, czy również stanowiły instrument akompaniujący osobie śpiewającej jakieś słowa bądź sylaby, oraz jaką rolę odgrywała muzyka w życiu tych ludzi[1]. Pierwsze historyczne świadectwa dotyczące piosenki, choć bezpieczniej na razie używać określenia „formy słowno-muzycznej", odwołują się do czasów starożytnych (Egipt, Grecja, Rzym). Jednakże można sądzić, iż śpiew towarzyszył człowiekowi o wiele wcześniej. Śpiew i muzyka były częścią obrzędów religijnych, rytuałów oraz życia codziennego[2].

Człowiek jest istotą muzyczną, wrażliwą na piękno dźwięków, i instynktownie projektuje świat za ich pomocą, np. pieśni śpiewane w trakcie pracy pomagały rytmizować wykonywane czynności, pieśni żołnierskie przygotowywały do walki, pieśni rytualne stały się swego rodzaju komunikatorem pomiędzy światem ludzi i światem bogów, pieśni miłosne były dowodem uczucia do drugiej osoby i silnym afrodyzjakiem, itd. Doskonałym przykładem jest również reakcja niemowląt na mruczanki i kołysanki matek. Do dziś jest to najpopularniejszy sposób na uspokojenie płaczącego dziecka, które instynktownie reaguje na dźwięki. W późniejszym okresie życia człowiek dzięki tym prostym piosenkom poznaje pierwsze słowa i podstawowe konstrukcje gramatyczne. Przykład niemowląt najlepiej ukazuje, że potrzeba muzyki drzemie głęboko w naturze ludzkiej. Muzyka ma jeszcze jedną bardzo ważną właściwość. Dzięki wspólnemu muzykowaniu, śpiewaniu tworzy się więź społeczna oraz poczucie wspólnoty. Jest to trudny do naukowego ujęcia rodzaj energii, którego każdy człowiek choć raz w życiu doświadczył[3].

[1] Ch. Drodder, *Muzyka. Daj się uwieść!*, tł. D. Serwotka, Warszawa 2011, s. 22–28.
[2] Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka* [hasło], (w:) *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 788.

Także pełny opis rozwoju form wokalno-muzycznych jest wręcz niemożliwy ze względu na zawiłość i obszerność materiału.

Przedmiotem niniejszej pracy jest jeden tylko gatunek, który ukształtował się we Francji, a spopularyzował na przełomie XIX i XX w., to znaczy piosenka (*chanson*). Poszczególne rozdziały będą poświęcone genezie piosenki francuskiej oraz jej formie artystycznej: literackiej, muzycznej i teatralnej. Jest to jeden z pierwszych współczesnych gatunków przynależny do nurtu muzyki popularnej. Jednakże większość współczesnych nurtów w muzyce rozrywkowej zrodziła się w wyniku poszukiwań nowych rozwiązań w sferze muzycznej, jak np. w przypadku muzyki rockowej poszukiwania rytmiczne oraz wykorzystanie nowo powstałych instrumentów elektrycznych. Piosenka francuska nie powstała w wyniku poszukiwań muzycznych i brzmieniowych. Narodziła się i ukształtowała w duchu myśli sztuk modernistycznych, głównie francuskich kabaretów, czyli form ściśle związanych z teatrem. Piosenka nie zrodziła się w pierwszej kolejności z dźwięku, lecz ze słowa – czyli poezji francuskiej – i czynu, czyli specyfiki występu charakterystycznego dla kabaretu.

Pierwsza część pracy jest próbą uporządkowania „mapy pojęć", to znaczy nazewnictwa oraz definicji związanych z piosenką francuską. Przedmiotem tego rozdziału jest wyjaśnienie różnic i podobieństw w tłumaczeniu na język polski wybranych francuskich terminów oraz wychwycenie podstawowych cech gatunkowych *chanson*. Kolejny rozdział sięga do korzeni historycznych i kulturowych piosenki francuskiej, to znaczy do epoki rozkwitu paryskich kabaretów. Podstawowe pytania, jakie przyświecają tym partiom pracy, brzmią: skąd się wzięła piosenka francuska w jej dziewiętnastowiecznej odmianie oraz jaką rolę spełniała w świecie sztuki wyższej, jaki związek łączył ją z teatrem i miejscami mu pokrewnymi? Ostatni rozdział ukazuje, jak rozwinął się ten gatunek muzyczny na przykładach utworów współczesnych artystów (Edith Piaf, Charles Aznavour). W rozdziale analizie poddano występy obu artystów, aby wyodrębnić cechy charakterystyczne gatunku w sferze wizualnej, interpretacyjnej, ruchowej oraz tekstowej. Pozwoliło to wykazać, jak tradycja kabaretowa wpłynęła na pełny kształt piosenki francuskiej.

ROZDZIAŁ I
Qu'est-ce que c'est la chanson? Terminologia

Czym jest piosenka, każdy wie i potrafi stworzyć instynktownie jej prostą definicję. Funkcjonuje ona nie tylko jako termin muzyczny, ale również jako słowo w codziennym użyciu. Najprostsze wyjaśnienie podaje słownik terminologii muzycznej, który definiuje piosenkę jako „Krótki utwór muzyczny z tekstem słownym do śpiewu, składający się zazwyczaj ze stałych melodii, ale różnych tekstowo zwrotek oraz powtarzającego się refrenu, rzadziej: sama melodia albo same słowa tego utworu"[4].

Stwierdzenie, że piosenka to utwór słowno-muzyczny zbudowany ze zwrotek i powtarzającego się refrenu, jest niewystarczające, dlatego wydaje się pożyteczne sięgnięcie do bardziej rozbudowanej terminologii świadczącej o historii i rozwoju gatunku.

W wolnym tłumaczeniu piosenka to po francusku *chanson*, jednakże w Polsce słowo to w oryginalnym brzmieniu od razu kojarzone jest z odrębnym gatunkiem muzyczno-literackim, typowo francuskim. W świadomości polskiego odbiorcy wywołuje zwykle dwa skojarzenia: pierwsze dotyczące tradycji średniowiecznej, a dokładniej *chanson de geste* (fr.

[3] C. Drodder, dz. cyt., s. 22–28.
[4] A. Wolański, *Piosenka* [hasło], (w:) tegoż, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 176.

pieśń o czynach, np. *Pieśń o Rolandzie*), oraz drugie, odwołujące do piosenki popularnej wykonywanej na przykład przez Edith Piaf.

Hasło „piosenka francuska" pojawia się w *Encyklopedii muzyki rozrywkowej*, lecz już w pierwszym zdaniu definicji zostaje ono zrównane ze słowem *chanson*[5]. Interesujący jest również fakt, iż w polskich słownikach terminologii muzycznej istnieje zupełnie oddzielna definicja dla słowa obcego pochodzenia, jakim jest właśnie *chanson*, którego nie sposób zrównać z definicją piosenki: „1. Rodzaj piosenki francuskiej, często w formie ballady o charakterze refleksyjnym, w której tekstach dominuje ironia i drwina; wokalistom towarzyszy zazwyczaj akordeon (rzadziej gitara lub fortepian), w wykonaniach koncertowych orkiestra. 2. Typ pieśni francuskiej powstałej w XVI w.[6] i zmieniającej się na przestrzeni wieków wykonywanej przez trubadurów i truwerów"[7].

Większość definicji pochodzących z polskich słowników nadaje słowu *chanson* duży ciężar gatunkowy oraz łączy tradycję średniowiecznych trubadurów i truwerów z piosenką modernistyczną, co w mojej opinii jest błędem, ponieważ te dwa rodzaje *chanson* pod względem gatunkowym niewiele mają ze sobą wspólnego. Ponadto we Francji pojęcie to ma o wiele szersze znaczenie. *Chanson* funkcjonuje we Francji po prostu jako „piosenka" i odnosi się do wszystkich utworów związanych z muzyką popularną, jazzową, rockową itp. Aby w pełni ukazać i uporządkować znaczenie *chanson*, wypada więc sięgnąć do słowników francuskich, które definiują to pojęcie. *Chanson* jest to rzeczownik rodzaju żeńskiego. Pochodzi od łacińskiego określenia *cantionem*, *accusativus* od *cantio*, czyli śpiew (człowieka lub instrumentu). Słowo to w języku francuskim po raz pierwszy pojawiło się w roku 1100 r. jako *chançun*, czyli utwór składający się z wersów przeznaczony do śpiewania. Później odnosiło się również do średniowiecznych poematów tworzonych i wykonywanych przez trubadurów oraz truwerów[8]. W jednym z najpopularniejszych słowników francusko-francuskich *chanson* definiowane jest jako „Krótki utwór śpiewany o charakterze popularnym, powstały z inspiracji uczuciowej lub satyrycznej, podzielony na zwrotki zwykle oddzielane refrenem. Piosenka miłosna, piosenka nostalgiczna"[9].

Mimo że powyższa definicja wyszczególnia inspirację uczuciową oraz satyryczną, co jest wyraźnym sygnałem odsyłającym do źródeł modernistycznych, niemniej w świadomości Francuzów słowo *chanson* odnosi się do każdego typu piosenek o charakterze popularnym, nie tylko tych francuskich. Potwierdzają to definicje słownikowe z innych źródeł, które mówią, że *chanson* to „Utwór wierszowany przeznaczony do śpiewania, składający się ze strof o równej długości nazywanych zwrotkami, które oddzielone są najczęściej przez powtarzający się motyw – refren"[10].

Taka definicja praktycznie nie różni się od polskiego znaczenia słowa „piosenka". W języku francuskim istnieje jeszcze drugi termin, którym można się posłużyć, mówiąc o formach muzyczno-wokalnych, jest to słowo *chant*. W słownikowym tłumaczeniu oznacza chorał, pieśń oraz śpiew, zarówno jako czynność, jak i dziedzinę sztuki. Budowanie dalszych, bardziej szczegółowych określeń można podzielić na dwie kategorie: pierwszą,

[5] W. Panek, *Piosenka francuska* [hasło], (w:) tegoż, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2006, s. 153.
[6] Występuje tutaj pewna rozbieżność w definicjach, ponieważ francuskie słowniki datują powstanie *chanson* na wiek XI.
[7] A. Wolański, *Chanson* [hasło], (w:) tegoż, *Słownik…*, s. 62.
[8] *Chanson* [hasło], (w:) *Le Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*, http://atilf.atilf.fr/.
[9] Tamże.
[10] *Chanson* [hasło], (w:) *Larousse. Dictionnaires de français*, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chanson/14627.

którą stanowią słowa pochodzące od *chanson*, tworzone poprzez dodanie drugiego wyrazu, np. *chanson à la mode*, czyli szlagier, czy *chanson populaire*, czyli piosenka ludowa, *chanson enfantine*, czyli piosenka dziecięca itd. Ponadto od tego pojęcia utworzono nazwy określające osoby, takie jak *chansonnier*, tłumaczone jako piosenkarz piszący sam teksty do swoich piosenek, szansonista. Żeńskim odpowiednikiem tego określenia jest *chansonniste*, czyli szansonistka[11]. Natomiast do drugiej kategorii można zaliczyć pojęcia pochodzące od słowa *chant*, takie jak np.: *chant choral* (pieśń chóralna), *chant funèbre* (pieśń żałobna), *chant patriotique* (pieśń patriotyczna), *chant solo* (śpiew solo) itd. W tym przypadku również stworzono nazwy określające ludzi, jak: *chanteur*, czyli śpiewak, pieśniarz, piosenkarz, *chanteur de ballades* (balladysta), *chanteur d'opéra* (śpiewak operowy) itd. Pojawia się zatem kilka pytań dotyczących samej terminologii. Po pierwsze czym się różnią te dwie kategorie pojęć, w jakich przypadkach użyte zostają określenia pochodzące od *chanson*, a w jakich od *chant*, oraz, po drugie, czy definicję samego *chanson* możemy zrównać z polskim znaczeniem słowa „piosenka"[12].

Już po pierwszym spojrzeniu na te dwie kategorie pojęć można zauważyć pewną różnicę. Mimo że w średniowieczu oznaczano tym terminem poważny utwór epicki, współcześnie słowa pochodzące od *chanson* odnoszą się raczej do sztuki niskiej, popularnej, lekkiej, jak np. wyżej przytoczone *chanson à la mode*. Natomiast określenia budowane od słowa *chant* dotyczą sztuki wzniosłej, patetycznej, poważnej, religijnej, jak np. *chant funèbre*. Taka szkicowa panorama pojęć daje obraz funkcjonowania słów dotyczących śpiewania i piosenki. Widać, że kolejne określenia uściślające i konkretyzujące znaczenie buduje się poprzez dodanie kolejnego członu. Zarysowuje się również wyraźna granica między *chanson* i *chant*, którą w dużej mierze można zrównać z różnicą między polskimi odpowiednikami „pieśń" oraz „piosenka".

Powyższy opis dokładnie określa, do których form muzyczno-wokalnych stosuje się określenie *chanson*. Już w renesansie doszło do wyraźnego zróżnicowania terminologii i rozejścia się znaczeń *chanson* oraz *chant*. Jest to o tyle mylące, iż na terenie Polski takie wyraźne rozgraniczenie nastąpiło dopiero w XX w. Do tego czasu hasło „piosenka" nie funkcjonowało w stałym użyciu, a jeżeli się pojawiało, to funkcjonowało w innym znaczeniu niż współcześnie[13]. Określenia charakteryzujące utwory świeckie budowano w Polsce za pomocą dodania przymiotnika do słowa „pieśń", np. pieśń dziadowska, pieśń popularna. Na próżno szukać hasła „piosenka" w słownikach literatury staropolskiej czy w zbiorach z XVII i XVIII w. dokumentujących utwory przekazywane dawniej ustnie[14]. Słowo *chanson* z polskim słowem „piosenka" można zrównać znaczeniowo jedynie w odniesieniu do tej współczesnej, znanej nam formy słowno-muzycznej.

Jak wynika z wszystkich przytoczonych definicji, hasło *chanson* wymaga doprecyzowania, jaki rodzaj piosenki jest przedmiotem badań. Jedynym sposobem na ukazanie różnicy między *chanson* tłumaczonym jako piosenka lub jako utwór średniowieczny, a *chanson* powstałym w modernizmie jest dodanie przymiotnika *française*. Jedynie w takim użyciu możemy mówić o piosence zrodzonej w modernistycz-

[11] Należy zaznaczyć, że zwłaszcza w XIX w. nazwy „szansonistka" nie wiązano wyłącznie z kobietą śpiewającą piosenki – jak w przypadku szansonisty. Hasło to miało zabarwienie pejoratywne i oznaczało tancerki, artystki, śpiewaczki z podrzędnych lokali. W tym rozumieniu szansonistka to podrzędny zawód kobiecy.

[12] I. Stoińska, *Polsko-francuski i francusko-polski słownik terminologii muzycznej*, Poznań 1995.

[13] Słowa „piosenka" lub „piosnka" w odniesieniu do gatunku ludowego związanego ze słowem i melodią pojawiają się tylko sporadycznie i nie posiadają konkretnej definicji. Były one użyte m.in. przez polskich romantyków, np. przez Cypriana Kamila Norwida w tytule wiersza *Moja piosnka*.

[14] P. Łuszczykiewicz, *Tylko co to takiego piosenka?*, (w:) tegoż, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009, s. 26.

nej Francji, odznaczającej się pewną odrębnością gatunkową na mapie muzyki światowej.

Piosenka francuska to odrębny gatunek muzyczny. Po wysłuchaniu choćby części utworów artystów uznawanych za reprezentatywnych dla tego gatunku, czyli m.in.: Edith Piaf, Jacques'a Brela, Borisa Viana, Georges'a Moustaki, Charles'a Aznavoura, można dostrzec elementy wspólne w ich wykonaniach. Dotyczą one przede wszystkim sfery muzycznej i doboru instrumentarium. W piosence francuskiej wyraźnie dominuje brzmienie akustyczne, a wśród wiodących instrumentów można usłyszeć: fortepian, akordeon, kontrabas, gitarę oraz perkusję. Bardzo często utwory z tego repertuaru posiadają orkiestrowe klasyczne aranżacje, które odznaczają się rozbudowaną sekcją dętą oraz smyczkami. Warto zauważyć, że w momencie gdy światowe trendy lansowały nowe elektryczne brzmienia instrumentów oraz zapowiadały późniejsze eksperymenty muzyki elektronicznej, piosenka francuska cały czas była wierna brzmieniom akustycznym. Pod względem rytmicznym wyróżnia ten gatunek wyraźna dominacja metrum na trzy czwarte, czyli walca. Główne cechy gatunku związane ze sferą pozamuzyczną to wysokie walory artystyczne i poetyckie tekstów, w których można odnaleźć inspiracje XIX- i XX-wieczną poezją francuską. Piosenki te są poetyckimi opowieściami, ze skrystalizowanym bohaterem, historią i konkretną myślą przewodnią, zwykle powtarzaną w melodyjnym refrenie. Taka konstrukcja piosenki mimowolnie powodowała skupienie i uwagę słuchacza nie tylko na muzyce, ale również na treści piosenki. Utwory poruszały tematy uniwersalne, takie jak miłość, smutek, śmierć, sztuka, jednakże motywy te umieszczane były w aktualnych realiach paryskich, co nadawało im status typowo francuskich. Specyficzna tematyka tych opowieści bezpośrednio wynikała ze specyfiki źródła, w którym piosenka się zrodziła, czyli francuskiego kabaretu. Właśnie kabaret oraz miejsce piosenki w na poły teatralnej strukturze występów estradowych jest tematem kolejnego rozdziału.

ROZDZIAŁ II
La Bohème[15]. Piosenka w modernistycznej Francji

Na przełomie XIX i XX w. piosenka, ta obecna w sztuce, a nie tylko w domach i na podwórkach, była bardzo silnie związana z teatrem i gatunkami mu pokrewnymi. Już od XVII w. we Francji mieszczaństwo zaczęło zyskiwać coraz większy dostęp do kultury wyższej, a zarazem wpływ na nią. Teatr stał się czołową instytucją zapewniającą również rozrywkę, czego naturalnym następstwem było pojawianie się nowych gatunków teatralnych, takich jak opera komiczna, która inspirację zaczerpnęła z tradycji komedii *dell'arte*. Kolejnym krokiem były narodziny francuskiej operetki na początku XIX w. To widowisko muzyczne, zbliżone do opery o charakterze komediowym, łączyło w sobie taniec, śpiew i melodyjną muzykę. Arie miały o wiele prostszą niż w tradycyjnych operach budowę muzyczną, możliwą do powtórzenia, dzięki czemu mogły one zyskać popularność również poza sceną. Kolejnym pokrewnym gatunkiem jest wodewil łączący w sobie elementy pantomimy, muzyki, śpiewu i tańca umieszczone w konwencji farsowej. Te coraz lżejsze, służące rozrywce gatunki teatralne czerpały inspirację z tradycji ludowych, teatrów jarmarcznych, co odbijało się w sferze muzycznej tych widowisk. Wtrącone w akcję dramatyczną utwory wokalne nie były już wyłącznie popisem umiejętności śpiewaka, a elementem ubarwiającym widowisko, elementem fabularnym i często znakiem rozpoznawczym całego utworu lub jego bohatera[16]. Po wyjściu z teatru widz mógł nucić pod nosem prostą melodię, stale prze-

[15] Tytuł piosenki wykonywanej przez Charles'a Aznavoura, a także tytuł sławnej opery Giacomo Pucciniego.

wijającą się w czasie spektaklu. Słowa Juliana Tuwima dobrze objaśniają, w jaki sposób teatr przyczynił się do popularyzacji i stopniowej emancypacji piosenki: „Z komedio-oper wieku XVIII, z wodewilów, melodramatów i sztuk ludowych w wieku następnym, potem z operetek, importowanych z zachodniej Europy, przedostawały się do ludu poszczególne numery, odrywały się od całości sztuk i zaczynały istnieć jako indywidualne piosenki, przy czym z reguły pamięć o macierzystej sztuce teatralnej ginęła – utwór czy kuplet żył sobie odtąd własnym życiem, niezależnym od libretta, z którego został wyłuskany"[17].

Teatr i popularne w XIX w. gatunki komediowe są tylko jednym ze źródeł ułatwiających piosence drogę do zdobycia pozycji samodzielnego artystycznie utworu. Na popularyzację piosenki wpłynęły też miejsca na wpół teatralne, takie jak music-halle, kabarety, teatrzyki ogródkowe. Angielskie music-halle zrodziły się z potrzeby przyciągania nowych klientów do knajp, tawern i kafejek. Pierwsze takie miejsce powstało najprawdopodobniej w 1848 r. w Londynie, gdzie właściciel tawerny Pod św. Jerzym, by zapewnić kobiecej części klienteli rozrywkę, zapraszał do lokalu ulicznych artystów, akrobatów oraz pieśniarzy. Skutkiem wprowadzenia takiego luźnego programu rozrywkowego do lokalu było ukształtowanie się nowej funkcji – konferansjera, który scalał niepowiązane ze sobą zwykle występy artystyczne. Ponadto zabawiał publiczność, komentował wydarzenia, stał się łącznikiem między światem sceny a widownią. Jego rola nabrała jeszcze większego znaczenia w nieco później powstałych kabaretach[18].
Jednak to nie Anglia, a Francja, w szczególności Paryż stał się szczególnym miejscem na mapie Europy w rozwoju nowych form muzyki popularnej. Czas tzw. *belle époque*[19] to lata pokoju i rozwoju kultury, technologii oraz nauki. Paryż, w którym kwitło życie kulturalne, stał się podatnym gruntem również dla rozwoju piosenki francuskiej. W drugiej połowie XIX w. główną formą rozrywki dostępną we francuskich kawiarniach był śpiew. Utwory wykonywane przez szansonistów oraz szansonistki w publicznych lokalach służyły zarówno rozrywce, jak i przekazywaniu różnych istotnych treści. Opowiadały one historie z życia codziennego Paryża, komentowały aktualne wydarzenia społeczne czy polityczne. Piosenka stała się najpopularniejszym środkiem komunikacji społecznej i często docierała sprawniej i pełniej do odbiorcy niż gazety. Stała się głosem ludu sprzeciwiającym się organom rządzącym, gdyż, jak wiadomo, o wiele łatwiej przekazać teść za pomocą piosenki, melodii i rytmu, podchwytywanych przez szersze grono odbiorców. Aluzyjny komentarz zawarty w piosence był kondensacją myśli, ujęciem w prostych słowach tego, co chciał wyrazić lud francuski od czasów rewolucyjnych. Z drugiej strony piosenki snuły wątki uniwersalne, od zawsze obecne w kulturze: poetyckie historie o miłości, przyjaźni, sztuce[20].

Rosnąca popularność kameralnych ogródków przyczyniła się do popularyzacji twórczości szansonistów. Powstały tzw. *café-concerts*, które początkowo służyły głównie rozrywce. Od 1881 r. stały się również miejscami, w których zbierali się poeci i literaci związani z towarzystwem literackim Hydropatów[21]. Dzięki temu poza rozrywką muzyczne kawiarnie zaczęły

[16] Na podstawie definicji: *Opera komiczna, Operetka, Wodewil* [hasła], (w:) *Literatura. Encyklopedia PWN*, Warszawa 2009.
[17] J. Tuwim, *O piosence*, „Przekrój" 1946, nr 88.
[18] L. Kydryński, *Piosenka XX wieku*, (w:) tegoż, *Znajomi z estrady*, Kraków 1966, s. 5.
[19] Okres w historii Francji datowany na lata 1871–1914.
[20] L. Appignanesi, *Kabaret*, tł. A. Kreczmar, Warszawa 1990, s. 7–8.
[21] Hydropaci – paryskie towarzystwo literackie założone w 1878 r. przez poetę i pisarza Émile'a Goudeau. Jednym z założeń towarzystwa była celebracja sztuki, zwłaszcza poezji, na przykład poprzez wspólne głośne czytanie.

służyć wymianie myśli i poglądów, co wpływało również na charakter występów estradowych[22]. Stale rosnąca potrzeba wspólnego tworzenia, wymiany poglądów między artystami, eksperymentowania, szukania nowych form wyrazu i ekspresji wywołała naturalną reakcję, w efekcie której powstał kabaret.

Pierwszy francuski kabaret artystyczny Chat Noir (Czarny Kot) został założony w roku 1881 przez Rodolpha Salisa związanego z literackim towarzystwem Hydropatów. Siedziba kabaretu znajdowała się w peryferyjnej dzielnicy niedawno przyłączonej do Paryża. Montmartre z charakterystycznymi wiatrakami oraz świątynią Sacrè-Coeur na wzgórzu był dzielnicą zamieszkiwaną przez tzw. lumpenproletariat – biedaków, przestępców, bezrobotnych, sutenerów, damy lekkich obyczajów oraz innych ludzi o podejrzanej reputacji. Wybór takiej dzielnicy na siedzibę kabaretu uwarunkowany był możliwościami finansowymi założyciela, jednakże w świadomości społeczeństwa od tej pory mieszkańców Montmatre'u połączyły zażyłe więzi z artystami tzw. bohemy paryskiej. Niektórzy kabaretowi artyści rzeczywiście pragnęli zasmakować takiego samego życia, jakie wiodła wolna i anarchiczna ludność Montmatre'u, co miało swój późniejszy wydźwięk w języku tworzonych tam wierszy. Zawierały one często hasła, zwroty charakterystyczne dla ulicznego żargonu okolicy[23].

Początkowo kabaret przyjął formę artystycznego zamkniętego spotkania towarzyskiego, podczas którego kompozytorzy, poeci, malarze, tancerze prezentowali swoje dzieła. Atmosfera tych spotkań oprócz charakteru twórczego miała również charakter rozrywkowy, wspólne uprawianie sztuki było równoznaczne z huczną biesiadą trwającą do wczesnych godzin porannych. Zgromadzeni w lokalu na Montmartrze mogli swobodnie wyrażać swoje idee, na ogół sprzeciwiające się sposobowi życia burżuazji. Tajemnicze spotkania budziły ogromne zainteresowanie wśród mieszkańców dzielnicy i nie tylko. W końcu wieczory zaczęły mieć charakter otwarty. Nadal utrzymane były w luźnej, w dużej mierze improwizowanej formie autoprezentacji artystów.

Wśród tych występów nie mogło zabraknąć miejsca dla piosenki. Stanowiła sarkastyczny komentarz wobec zasad życia burżuazji lub nawiązywała do aktualnych wydarzeń społecznych. Wynika z tego, że piosenka nie była wyłącznie przyjemnym dla ucha muzycznym przerywnikiem, w którym można podziwiać jedynie walory artystyczne. Piosenka była narzędziem do wyrażenia konkretnej i aktualnej myśli społecznej lub nawet wezwaniem do działania, walki z przeciwnikami. Z drugiej strony, piosenki prezentowały historie wzięte prosto z paryskich, ulic, miały więc charakter nieomal dokumentalny. Dziś te teksty są bogatą kroniką wydarzeń i ludzi, oddającą atmosferę tych czasów widzianych oczami artystów śpiewaków.

Wykonawcy trafiali do kabaretu bardzo często z ulicy, na której stale stykali się z biedą, alkoholem, przestępstwami itd. Jednym z takich szansonistów był Aristide Bruant, najpierw śpiewak i recytator w *cafés-concerts*, później gwiazda Chat Noir, a w końcu twórca własnego kabaretu o nazwie Mirliton. Jego autorskie utwory, często inspirowane prawdziwymi wydarzeniami, opowiadały o trudach życia codziennego, o braku pieniędzy, o biedzie, nędzy, także o głębokiej potrzebie miłości. Odważne teksty niejednokrotnie szokowały publiczność[24]. Występował w czerwonej

[22] L. Appignanesi, dz. cyt., s. 10.
[23] Tamże, s. 17
[24] I. Kiec, *W kabarecie*, Wrocław 2004, s. 6–7.

koszuli z żółtym pasem, w czarnej marynarce i z chustką na szyi. Ten ekscentryczny wygląd i kunszt budowania narracji w piosenkach, który Bruant opanował do perfekcji, nadawały mu status artysty. Z kolei tematyka poruszana w piosenkach oraz pochodzenie Bruanta wiązały go z prostym ludem. Uważa się, że właśnie dzięki niemu sztuka szansonisty stała się bardzo ludzka, bliska człowiekowi. Bruant zawsze stawał po stronie biedaków, wyzyskiwanych robotników, prostytutek czy dzieci, którym już od urodzenia odbierano szanse na godne życie. W jego utworach było również bardzo dużo ironii i sarkazmu wobec przedstawicieli bogatych warstw społecznych. Niejednokrotnie w piosenkach bezpośrednio atakował konkretne osobistości, które często zasiadały na widowni jego kabaretu[25]. Kabaret mimo odważnego obyczajowo charakteru występów, mimo łamania konwenansów i zasad panujących w praworządnym świecie przyciągał w swe progi wielu przedstawicieli burżuazji, których bawiły nie tylko obelgi w piosenkach, ale również tańce, teatr cieni i inne rozrywki, jakie oferował program występów.

Kolejną sławną pieśniarką-szansonistką była Yvette Gilbert. Trzeba zaznaczyć, że kobieta występująca w lokalach w tych czasach nie cieszyła się dobrą reputacją – stąd właśnie pejoratywne zabarwienie słowa „szansonistka" w literaturze i publicystyce końca XIX w. Yvette swoją karierę rozpoczynała od występów w *café-concerts*, później udzielała się w music-hallach. W opisach jej występów podkreślano plastyczność wykonań. Artystka posiadała naturalny talent aktorski, który wykorzystywała, tworząc na scenie różnorodne sylwetki bohaterek piosenek. Potrafiła stać się zarówno prostytutką, kokietką pragnącą miłości czy nawet dystyngowaną panną z bogatego domu. Co za tym idzie, posiadała bardzo szeroki zakres repertuarowy obejmujący zarówno poetyckie piosenki sentymentalne o miłości, jak i cyniczne utwory o podstarzałych pannach[26].

Podsumowując, można wyodrębnić trzy podstawowe miejsca, w których piosenka francuska rozwijała się na przełomie XIX i XX w., są to: *cafés-concerts*, music-halle oraz kabarety. Wszystkie te trzy formy artystyczne były zarazem zbliżone do form teatralnych i wyraźnie się od nich różniły. Tak w teatrze, jak i we wspomnianych instytucjach rozrywkowych chodziło o prezentację myśli artystycznej oraz nawiązywanie relacji artysta–widz. Jednakże kawiarniana przestrzeń powodowała wyraźne zacieśnianie się tych relacji. W XIX-wiecznym teatrze istniała wyraźna granica między sceną a widownią. Widz w fotelu teatralnym zawsze pozostawał tylko widzem, nie uczestniczył w akcji scenicznej, nie miał również bezpośredniego kontaktu z aktorami. Natomiast szansoniści niejednokrotnie bezpośrednio zwracali się do osób słuchających, przełamując barierę estrady i iluzję występu. Wynika to również z różniącej się od tradycyjnego układu w teatrze organizacji przestrzeni. Artyści kabaretowi czy szansoniści nie zawsze stawali na scenie. Nie każdy lokal posiadał wyznaczone i specjalnie przygotowane miejsce z podwyższeniem. Bardzo często artyści występowali, wykorzystując wolną przestrzeń między stolikami. Była to jakby naturalna *platea* – przestrzeń parteru w dawnym plenerowym teatrze.

Istnieje jeszcze jedno nawiązanie kabaretowych gatunków do podstawowych cech teatru. Piosenki francuskie pełne są fikcyjnych bohaterów i ich historii. Podobnie jest w teatrze, którego jednym z głównych założeń jest odgrywanie przez aktorów historii zawartych w dramatach. Szansoniści, podobnie jak

[25] L. Appignanesi, dz. cyt., s. 32–37.
[26] Tamże. s. 38.

aktorzy teatralni, prezentują swoje sylwetki na estradzie, aczkolwiek budują role w nieco inny sposób, co dokładniej zostanie rozwinięte w następnym rozdziale.

Środowisko, w jakim przyszło żyć i pracować artystom paryskiej bohemy, wyodrębniło kolejną cechę charakteryzującą piosenkę francuską. W opisach sylwetek szansonistów wyraźnie podkreślana zostaje ich charyzma i przenikliwy głos. Tylko takie silne osobowości miały szansę zaistnieć w tym artystycznym świecie. Zapewne wynikało to z sytuacji, w jakiej znajdowali się szansoniści. Zwykle zaczynali oni jako śpiewacy uliczni, więc musieli zagłuszyć swym głosem wszystkie uliczne hałasy, ruch powozów, konkurencyjne głosy sprzedawców i żebraków. Gdy już pracowali w kabaretach czy music-hallach, musieli swym głosem przyciągnąć uwagę rozgadanych, często pijanych już widzów. Wszystkie zbyt delikatne i liryczne głosy ginęły w głośnej atmosferze kabaretu, a z drugiej strony występ w kabarecie wymagał niemałej zaprawy i techniki wokalnej, jednym słowem – solidnego rzemiosła.

Francuskie kabarety dzięki otwartości na wszystkie rodzaje sztuk, także niskich, dzięki rozrywkowemu charakterowi i luźnym ramom i zasadom dotyczącym tworzenia programu artystycznego pozwoliły zaistnieć piosence, wcześniej obecnej głównie na ulicy. Piosenka zaczęła istnieć jako samodzielny twór prezentowany w czasie wydarzenia kulturalnego. Nowo powstałe miejsca, takie jak music-halle czy *cafés-concerts*, przeznaczone były specjalnie do odbioru piosenki. W ten sposób zaczęła się rodzić kultura piosenki artystycznej. Kolejnym popularnym sposobem na spędzenie wolnego wieczoru po wyjściu do teatru czy cyrku stało się wyjście na koncert piosenek. Umieszczenie piosenki francuskiej jako pierwszej w instytucjach kultury wpłynęło na popularyzację formy piosenki na całym świecie, gdzie na wzór tej francuskiej również systematycznie zyskiwała coraz wyższy status artystyczny.

ROZDZIAŁ III
Chanter c'est se servir de la voix de l'ame[27]. Obraz współczesnej piosenki francuskiej

Piosenka francuska umożliwia ukazanie zarówno uniwersalnych zasad rządzących piosenką, jak i tych, które można przypisać wyłącznie temu gatunkowi. Jak zostało to przedstawione w poprzednich rozdziałach, jest ona jednym z najważniejszych źródeł europejskich, które ukształtowało współczesną formę piosenki oraz sposób jej odbioru. Słownikowe definicje z całą pewnością bardzo spłycają i upraszczają znaczenie słowa „piosenka", zaznaczając jedynie podstawowe elementy tej struktury.

Słuchając piosenki, słyszymy równocześnie trzy jej składniki: słowa, które są źródłem semantycznego znaczenia, następnie retorykę, w tym wypadku rozumianą jako muzyczny sposób użycia słów, oraz głos, czyli indywidualny i zarazem intymny podpis wykonawcy[28]. Wszystkie trzy składniki zlewają się w jednolity obraz dźwiękowy, który dociera do odbiorcy. Dalszy odbiór zależy m.in. od proporcji zachowanych między tymi składnikami. W jednych gatunkach większy nacisk położony jest na poszukiwania nowych barw i brzmień, a co za tym idzie – na dalszy plan schodzi znaczenie i wartość słów, a w innych gatunkach, jak np. w poezji śpiewanej, sytuacja jest odwrotna. Tam słowa i ich znaczenie są podstawowym budulcem utworu, a na dalszy plan schodzi melodia, która ma za zadanie jedynie podkreślać znaczenie tekstu i jego poetyckie walory. W piosence francu-

[27] Sentencja z: C.P. Estés, *Biegnąca z wilkami*, tł. A. Cioch, Poznań 2010.
[28] S. Frith, *Piosenki jako teksty*, (w:) tegoż, *Sceniczne rytuały*, tł. M. Król, Kraków 2011, s. 214.

skiej proporcje te są bardzo wyrównane, co można wywnioskować już po wysłuchaniu kilku przykładowych utworów tego gatunku. Wspomniane trzy cechy piosenki odnoszą się jedynie do sfery dźwiękowej, lecz należy zaznaczyć, że piosenka francuska i jej kabaretowe korzenie silnie związane są z samym wydarzeniem artystycznym oraz z wizualną sferą występu. Funkcjonowanie artysty na scenie, jego otoczenie, kontakt z widownią – to niuanse różniące piosenkę francuską od innych gatunków.

Analizę utworów wokalno-muzycznych można przeprowadzić na wielu płaszczyznach. Pierwszą możliwą opcją jest dokonanie profesjonalnej analizy muzykologicznej, drugą, która wiąże się z założeniem tej pracy, jest zbadanie sfery znaczeniowej, tekstowej oraz symbolicznej utworu. Charakterystyczne cechy piosenki francuskiej w dużej mierze wynikają z korzeni historycznych oraz kulturowych i mają swoje odbicie we współczesnych utworach.

W niniejszej pracy najważniejsze wydaje się zgłębienie zależności pomiędzy gatunkami parateatralnymi, głównie francuskimi kabaretami z przełomu XIX i XX w., a piosenką francuską z drugiej połowy XX w. Ile teatru i kabaretu pozostało w tekstach piosenek oraz w strukturze samego występu, czyli sposobu wykonywania piosenki? Za przykłady, do których będę się odwoływać, posłużą dwa sławne, wręcz legendarne utwory: *La vie en rose* z repertuaru Edith Piaf[29] oraz *La Bohème* wykonywana przez Charles'a Aznavoura[30]. Są to bardzo popularne przykłady utworów francuskojęzycznych, w których można odnaleźć wszystkie cechy gatunkowe piosenki francuskiej i przyjrzeć się samej strukturze, formie współczesnej piosenki w jej kosmopolitycznym kształcie. Mimo że pomiędzy powstaniem *La vie en rose* a *La Bohème* minęło 20 lat, to struktura, inspiracje i akustyczne brzmienie tych utworów nie straciły na wartości. Oznacza to, że piosenka francuska mimo upływu lat nie zmienia się, ale i nie starzeje. Jej ponadczasowość potwierdzają również liczne powroty do tych kompozycji przez wielu późniejszych artystów.

WYSTĘP

Niewątpliwe jest, że wykonywanie piosenki w czasie koncertu jest wydarzeniem artystycznym. Nieco trudniej mówić o koncercie czy wykonywanej piosence jako o spektaklu teatralnym, choć te dwie formy łączy bardzo wiele punktów wspólnych. Czym w ogóle jest występ, jakie muszą zostać spełnione warunki, aby mówić o występie? Uliczni śpiewacy nie ukazywali się przecież na scenie, podobnie artyści kabaretowi, których nie oddzielała od słuchaczy żadna rozbudowana rampa, kotary, kulisy i kanał orkiestrowy. Ich występy pod względem formalnym nie miały charakteru utrzymanego w konwencji tradycyjnej sceny pudełkowej, a jednak intuicyjnie można nazwać je występem. Kabaret czy music-hall nigdy nie funkcjonowały w słowniku pojęć teatralnych jako typowe gatunki teatralne.

Występ wokalisty na scenie z całą pewnością można określić jako proces społeczny, komunikacyjny, co oznacza, że wymaga publiczności oraz ciała wykonawczego, które używa gestu, znaku jako formy komunikatu. Z tego założenia wynika, że zbudowanie relacji artysta–widz, nadawca–odbiorca jest jedną z podstaw struktury występu. Występ to również zdarzenie, moment w czasie, w którym podej-

[29] Utwór powstały w 1945 r., wydany w 1947 r. na płycie zatytułowanej *Chansons parisiennes*. Autorką tekstu jest E. Piaf, natomiast autorem muzyki Louis Guglielmi.
[30] Utwór powstały w 1965 r., wydany w tym samym roku w albumie pt. *Monsieur Carnaval*. Autorem tekstu jest Jacques Plante, natomiast kompozytorem Ch. Aznavour.

mowane są działania. Powstaje zatem sytuacja występu na żywo, czyli takiego, w którym wszystkie czynności, zarówno wokalisty, jak i osób współpracujących, wykonywane są tu i teraz. Co za tym idzie, myślenie oraz działanie odbywają się jednocześnie. Wykonanie piosenki wymaga, rzecz jasna, przygotowania: obróbki materiału, napisania tekstu, skomponowania melodii, stworzenia aranżacji, przygotowania wizualnego, czyli kostiumu, układu sceny itd. Jednakże występ na żywo charakteryzuje również nieunikniony szereg działań spontanicznych. W związku z tym równolegle obserwujemy działania spontaniczne oraz odgrywanie ustalonej uprzednio roli czy podążanie za wcześniej ustaloną partyturą[31]. Każdy tego rodzaju popis charakteryzuje się niepowtarzalnością i jednorazowością. Wokalista nurtu popularnego ma wiele swobody na scenie, piosenka i założenia z nią związane są tylko bazą, materiałem, na którym się pracuje. Mimo że wokalista odgrywa, powtarza materiał, to siłą budzącą ten materiał do życia, do tego, aby się wydarzył, jest człowiek. Wokalista wnosi na scenę całą swoją osobowość i prawo do interpretacji wykonywanego materiału. Ponadto interpretacja ta można być dokonywana w wielu sferach: tekstowej, dźwiękowej oraz ruchowej. Zazwyczaj artysta wokalista sam jest reżyserem swojego występu. Podejście do materii występu doskonale opisują słowa Aznavoura: „Piosenki to co innego, sam je opracowuję, sam decyduję o ich formie, sam jestem na estradzie – niemal co wieczór śpiewam każdą z nich trochę inaczej"[32].

W przypadku piosenki francuskiej można mówić o całej galerii silnych osobowości scenicznych, które swoim istnieniem wypełniają każdy skrawek sali. Ta indywidualna osobowość szansonisty przekłada się na interpretację tekstu i muzyki, kreuje niepowtarzalny klimat piosenki francuskiej. Współcześni wokaliści tego gatunku odznaczają się swoistą odrębnością na tle wykonawców innych gatunków muzyki. Z całą pewnością można stwierdzić, że w dużej mierze korzystają z tradycji kabaretowej i musichallowej, zarówno bezpośrednio odwołując się do tradycji, jak również pośrednio korzystając z historii związanych z otoczeniem i życiem dawnych artystów z kręgu paryskiej bohemy. Pierwszy sposób czerpania z przeszłości dostrzec można choćby w opisach koncertów Francuzów. Lucjan Kydryński opisuje przebieg jednego z ostatnich spotkań z Piaf w paryskiej hali Olympia 27 września 1962 r. Występ poprzedzały występy typowo musichallowych artystów – żonglerów i akrobatów, lecz nie one przykuwały uwagę widzów: „W czasie dość długiej początkowej partii music-hallowych numerów akrobatyczno-żonglersko-muzycznych rzadziej patrzyłem na estradę, częściej natomiast na widownię – tak zresztą czyniła większość widzów"[33]. Jak wynika z opisu, pierwsze chwile służą zaspokojeniu ciekawości, wymianie plotek, obserwacji otoczenia, w tym tłumnie zebranych ważnych gości ze świata rozrywki. Wprowadzenie takiego elementu do programu było ukłonem w stronę tradycji, z której wywodzi się piosenka. Charakter tych popisów przypominał opisy atmosfery z pierwszych music-halli, gdzie podczas występów łączono taniec, śpiew, akrobatykę, a widownia nie miała obowiązku całkowitego skupienia na działaniach scenicznych. Podobnie zachowywała się publiczność już *stricte* teatralna w antraktach widowisk dramatycznych lub operowych: z lóż i parteru przyglądano się sobie nawzajem. W czasie opisywanego koncertu Piaf sytuacja towarzyskiego rozprężenia i roztargnienia widowni zmieniła się, gdy nadeszła pora na część muzyczną. Na scenie pojawił się wokalista,

[31] S. Frith, Występ, (w:) tegoż, *Sceniczne…*, s. 281.
[32] L. Kydryński, *Charles Aznavour*, (w:) tegoż, *Znajomi…*, s. 48.
[33] L. Kydryński, *Edith Piaf*, (w:) tegoż, *Znajomi…*, s. 211.

Grek Thèo Sarapo. Od tego momentu wszyscy skupili uwagę wyłącznie na tym, co działo się na estradzie. Utwory wykonywane przez Satrapo przygotowały publiczność do występu wyczekiwanej gwiazdy. Wprowadzały słuchaczy w klimat piosenki francuskiej, a zarazem, pragmatycznie rzecz biorąc, były ogromną szansą na dalszy rozwój kariery dla początkującego artysty.

Po przerwie na scenie pojawiła się Edith Piaf. Istnieje ogrom publikacji, opisów próbujących w słowach ująć fenomen tej postaci. Artystka nie potrzebowała rozbudowanego zaplecza efektów, aby skupić uwagę każdej obecnej na sali osoby wyłącznie na piosence, na dramatyzmie tekstu i muzyki. „Bodaj tylko ona umiała podnieść do rangi wielkiej sztuki zwykłą estradową piosenkę […]. Wyświechtane frazesy o smutnej miłości i pseudopodwórkowe kuplety przetwarzała swą interpretacją w dramatyczne historie, bezbłędnie skonstruowane – z ekspozycją, rozwinięciem, punktem kulminacyjnym. Wszystko jedynie za pomocą tego niezwykłego głosu, muzykalności oraz intuicji, podszeptującej jej najwłaściwsze rozwiązania. Bo nigdy nie grała piosenek, nie miała nic wspólnego z aktorstwem i piosenką aktorską”[34]. Już po tak krótkim opisie łatwo wywnioskować podejście Piaf do istoty występu, w którym na pierwszym miejscu stawiała piosenkę. Ważnym punktem wspólnym charakterystycznym dla fenomenu piosenki francuskiej jest asceza sceniczna, prostota wizerunku. Oznacza to, że piosenka i człowiek to dwa najważniejsze elementy piosenki francuskiej. Łatwo to można wywnioskować z kolejnych opisów zachowań Piaf na scenie: „Wchodzi Edith na estradę ciężkim, niezgrabnym krokiem, witana pięciominutową, burzliwą owacją. Uśmiechnięta, wzruszona, stoi nieruchomo przed mikrofonem. Niska, trochę przedwcześnie postarzała, ubrana w prostą, czarną sukienkę, podobno nie tylko taką samą, lecz tę samą od trzydziestu lat…”[35] Oraz drugi opis: „Zanurzona w histerycznych niemal owacjach, krzyżowała ręce na sukienkowej czerni, a potem już tylko białe dłonie wyznaczały wizualny kształt piosenki. Jej gesty bywały ostre, kanciaste, jej twarz niemal pozbawiona mimiki, a jednak wyrazista, pełna napięcia”[36]. Takimi słowami Kydryński opisywał występ i samą Piaf. Aby uzyskać pełny obraz, warto porównać te wspomnienia z analizą nagrania występu artystki z 1954 r., w czasie którego wykonała utwór *La vie en rose*[37].

Kamera pokazuje wyłącznie wokalistkę, która stoi na środku sceny. Muzycy towarzyszący Piaf nie zostali uwzględnieni przez realizatora nagrania. Scenografia jest minimalistyczna. Tłem dla sylwetki artystki jest kilka stopni schodów oraz kurtyna. Piaf zaczyna energicznie śpiewać już po pierwszym takcie utworu. Ubrana jest w prostą w kroju, długą czarną suknię, z długim rękawem, praktycznie bez dekoltu. Przez cały czas wykonywania piosenki stoi w miejscu, nie robi żadnych kroków. Jej stopy są ułożone w lekkim rozkroku, co daje poczucie stabilności i ułatwia wydobywanie pełnego dźwięku. Jedyne ruchy, jakie Piaf wykonuje w czasie występu, to różne gesty rąk. Najczęściej trzyma je razem na wysokości mostka, czasem opuszcza na dół, czasem krzyżuje je na klatce piersiowej, innym razem unosi je ku górze. Widać więc, że linia poruszeń jest wyraźnie wertykalna, góra–dół. Gesty stają się przedłużeniem wyśpiewanych dźwięków. Następują w momencie, kiedy emocje w piosence narastają, a artystka *legato* wyśpiewuje kolejne dźwięki, wspomagając się również ruchem, unosząc dłonie. Wykonywane przez nią gesty nie mają charakteru naśladowczego, lecz pogłębiają odbiór emocjonalnych stanów

[34] Tamże.
[35] Tamże, s. 214.
[36] Tamże.
[37] E. Piaf, *La vie en rose*, nagranie umieszczone w serwisie Youtube, pochodzące z koncertu artystki z 1954 r., http://www.youtube.com/watch?v=rzeLynj1GYM (dostęp 12.09.2014).

prezentowanych przez artystkę oraz ułatwiają emisję głosu. Kolejnym elementem, jaki można wyszczególnić w występie Piaf, jest mimika. Mocny makijaż i silnie pomalowane usta dodają jej twarzy wyrazistości. W czasie występu Piaf głównie patrzy przed siebie, nie kokietuje publiczności, nie zwraca się bezpośrednio do niej, lecz opowiada historię zawartą w piosence. Od początku do końca trwania utworu jest skupiona wyłącznie na piosence. Można zauważyć wyraźną różnicę zachowania w momencie trwania śpiewu i po skończeniu utworu. Gdy artystka kłania się publiczności po występie, jest rozluźniona, posyła uśmiech widowni, rozgląda się po scenie, wykonuje kilka kroków. Kiedy śpiewa – pozostaje całkowicie skupiona.

Piaf jest narratorem historii zawartej w tekście, jednocześnie odwołującym się do prywatnych wspomnień, które w jej przypadku często pokrywały się z przekazem piosenek. Statyczna postawa wokalistki różni się od aktorskich interpretacji piosenek, w których artyści wcielają się w bohaterów utworu, wykonują gesty odpowiednie dla postaci. Dla tego typu interpretacji również charakterystyczny jest wzmożony ruch sceniczny, służący temu, by przestawić postać lub „odegrać" jakąś scenę. Piaf w czasie swoich występów operowała we wszystkich piosenkach podobnym rodzajem gestów. Pod względem wizualnym między jedną a drugą piosenką niewiele się zmieniało. Zmienne za to były interpretacje i emocje, które wydobywała z siebie artystka. Wynika z tego, że moc przekazu Piaf nie leżała w precyzyjnym zewnętrzno-gestycznym odgrywaniu roli postaci z piosenki, lecz w głosie i osobowości wokalistki.

Właśnie głos i sposób jego użycia jest kolejnym bardzo istotnym punktem charakteryzującym występ. Podstawowym źródłem istnienia wokalisty jest głos, traktowany zarówno jako narzędzie pochodzące z ciała, jak również jako własność i wyróżnik osoby. Wydobycie z siebie głosu, czyli zaśpiewanie nuty, melodii, oparte jest na napięciu pomiędzy tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. Dźwięki czynią publicznym, słyszalnym zbiór osobistych uczuć wokalisty. Głos jest publicznie konsumowany i przekładany na indywidualne wrażliwości odbiorców, po czym interpretowany. Odbiorca zawsze równocześnie słucha piosenki, czyli formalnego tworu, którego można dotknąć, czytając tekst lub zapis nutowy, oraz wykonania, które istnieje jednorazowo dzięki wykonawcy[38]. Właśnie głos, spójny z ciałem wykonawcy, jest też najistotniejszym trwałym elementem w perspektywie szeregu koncertów, w przeciwieństwie do jednorazowości występu, wydarzenia.

Nasuwa się jednak pytanie – czyj głos słyszymy podczas występu: wykonawcy prywatnie, osobowości scenicznej wykonawcy – *image*, aktora, autora tekstu, kompozytora? „Głosowość przyczynia się do wytworzenia cielesności"[39], co oznacza, że w momencie wydobywania z siebie głosu dotykamy cielesności. Przejawia się to głównie, gdy obcujemy z czystym głosem, wypływającym z natury człowieka, czyli np. płaczem, krzykiem, westchnieniem. Istnieje jeszcze relacja głosu i języka. Jednakże nie zawsze ta relacja przebiega jednotorowo, ponieważ głos (intonacja, tembr głosu, akcenty) może wyrażać emocje sprzeczne w stosunku do wypowiadanych słów. W odwrotnej sytuacji to głos oraz inne sygnały wysyłane przez ciało obnażają kłamstwo słów[40]. Właśnie w głosie tkwi sekret interpretacji artystów piosenki francuskiej. Stawiając piosenkę w centrum występu, odrzucając efekty sceniczne, dążąc do

[38] S. Frith, *Występ…*, s. 286.
[39] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 203.
[40] Tamże, s. 205.

największej prostoty, skupiając się na tekście i emocjach w nim ukrytych, opanowali oni sposób używania głosu, który mimo związku z językiem dotyka trudnego do zdefiniowania rodzaju cielesności. W przypadku występów Edith Piaf zetknięcia te najbardziej słyszalne i odczuwalne były w momentach, gdy śpiewany dźwięk, niekoniecznie na wysokim rejestrze, był przeciągany i wręcz przeradzał się w krzyk bólu, innym razem rozpaczy, innym zaś rozkoszy. Nie dźwięk jest tu źródłem przyjemności, lecz inny rodzaj energii pochodzącej z wnętrza człowieka. Artyści piosenki francuskiej dążą w swych interpretacjach do prawdy o człowieku, którą potrafią ofiarować słuchaczom za pomocą głosu. Dzięki umiejętnemu jego użyciu potrafią wywoływać autentyczne stany emocjonalne, takie jak: żal, strach, pragnienie, tęsknota, radość itp. Efekt ten jest możliwy dzięki połączeniu własnych emocji, przeżyć, głosu z treścią piosenki, która w przypadku piosenki francuskiej zawsze poruszała problemy, z którymi boryka się codziennie każdy człowiek.

Wynika z tego, że wykonawców reprezentujących ten gatunek nie można bez oporów nazwać aktorami. Nie odgrywają oni bohaterów swoich piosenek, nie opowiadają również tekstem piosenki wyłącznie o własnych emocjach, lecz dzięki stworzonym historiom i umiejętności operowania głosem dążą do przekazania piękna i prawdy o człowieku. Głos daje im ogromny potencjał i możliwość sięgania do wszelkich pierwotnych uczuć drzemiących w każdym. Poetyckie treści, poruszające tematy bliskie człowiekowi, są sensem piosenki, natomiast głos dodaje jej elementu autentyczności. Właśnie wykonawca i jego głos są tymi stałymi elementami występu, które łączą różnorodne narracje zawarte w poszczególnych piosenkach[41].

Obraz piosenki francuskiej jest złożony i wcale nie polega na „czystości" etnicznego czy narodowego rodowodu. Aznavour to z pochodzenia Ormianin urodzony w Paryżu. Na uwagę zasługuje jego wykonanie utworu *La Bohéme* z koncertu w Paryżu w 2004 r.[42] Na scenie, przed mikrofonem ustawionym na statywie, stoi ubrany w czarne spodnie z szelkami i w czarną koszulę Charles Aznavour. W rękach trzyma białą chusteczkę, którą zaczyna wycierać swoje dłonie. Tę prozaiczną czynność wykonuje przez kilka taktów wstępu, jak również przez pierwszych kilka wersów tekstu. Z jednej strony jest to zwykła czynność, jednakże przy tak minimalistycznej koncepcji scenicznej odbiorca mimowolnie zwraca uwagę na każdy przedmiot. Artysta znajduje się w pustej, zaciemnionej przestrzeni, w której widać jedynie jego, oświetlonego jasnym reflektorem punktowym. Stoi w miejscu. Całość dramaturgii piosenki, podobnie jak Piaf, Aznavour buduje wyłącznie za pomocą głosu, mimiki twarzy oraz gestów wykonanych rękami. Na jego twarzy raz rysuje się uśmiech, raz złość, innym zaś razem nostalgia. Każde słowo jest wyraźnie wyartykułowane. Pojawia się również część melorecytowana, w momencie gdy śpiewa z goryczą i nostalgią o teraźniejszości. Ostatnią zwrotkę opowiada w sposób przypominający oprowadzanie turysty po ulicach Paryża i miejscach swej młodości. W sferze ruchu artysta wykonuje jedynie gesty rękami bądź samymi dłońmi: unosi je ku górze w otwartym geście bezradności, czasem ociera pot z czoła, innym razem trzyma je złączone na wysokości pasa. W momentach gdy Aznavour podnosi rękę i wykonuje nią szybkie ruchy w powietrzu, uwagę przykuwa wspomniana na początku opisu biała chusteczka. Taki rodzaj ruchu w połączeniu z tym rekwizytem przypomina proces tworzenia obrazu i zarazem przywołuje sylwetki arty-

[41] S. Frith, *Występ…*, s. 286.

[42] Ch. Aznavour, *La Boheme*, nagranie umieszczone w serwisie Youtube, pochodzące z koncertu artysty w Paryżu w 2004 r., http://www.youtube.com/watch?v=pzvqwJaUcuY (dostęp 12.09.2014).

stów malarzy. W kulminacyjnym momencie utworu Aznavour rzuca chustkę na podłogę, zabiera mikrofon i znika ze sceny. Jest tylko ta biała chustka, która może być interpretowana jako pędzel, obraz, wiersz, piosenka, pozostała po młodych, pełnych marzeń, energii i nadziei artystach bohemy paryskiej. Koniec utworu uzupełniają nucący melodię chór, głośno grająca orkiestra oraz wokaliza Aznavoura, który po kilku taktach ponownie pojawia się na scenie.

To wykonanie, podobnie jak występ Piaf, jest statyczne, zawężające ruch sceniczny jedynie do gestów wykonywanych rękami. Każdy element pokazu jest precyzyjnie dopracowany i nie tylko gest, ale nawet cisza oraz każda pauza mają swoje uzasadnione interpretacją wykonawcy miejsce. Chwytliwa melodia idealnie współgra z dokładnie wyartykułowanym tekstem. Dominuje charakterystyczna dla piosenki francuskiej prostota sceniczna. Dotyczy ona zarówno wizerunku artysty – proste, a zarazem eleganckie ubranie w odcieniach czerni; przestrzeni – brak scenografii, efektów wizualnych; motoryki ciała – oszczędność gestu; śpiewu – brak popisów wokalnych; interpretacji – nie odgrywanie roli bohatera piosenki, ale bycie barwnym narratorem opowiadającym treść piosenki. Inne opisy komentujące występy Aznavoura potwierdzają niezmienną prostotę wyrazu. Przykładem mogą być choćby wspomnienia Kydryńskiego, widza wcześniejszych niż ten opisywany koncertów artysty: „Potem niedbałym, balansującym krokiem wszedł na estradę Aznavour, w błękitnym ubranku, z jaskrawym krawatem. Zbliżywszy się do mikrofonu, wsadził ręce w kieszenie i bez uśmiechu, bez ukłonu, z miną, która mogła oznaczać albo skupienie, albo obojętność, zaczął śpiewać”[43].

Obserwując występy Piaf i Aznavoura, z łatwością można dostrzec dążenie do naturalności, do wydobycia jak największej ilości prostych, bliskich każdemu człowiekowi emocji z piosenkowej narracji tak, aby każdy słuchacz mógł się z nią utożsamiać. Nie były to sylwetki gwiazdorów zachwycających pięknem ciała i perfekcyjnością sceniczną. Zarówno Piaf, jak i Aznavour swoim wizerunkiem reprezentowali zupełnie inną estetykę, odbiegającą od tej powszechnie znanej w muzyce popularnej. Wychodzili na scenę, nie ukrywając żadnych fizycznych niedoskonałości, a ich stroje sceniczne nie odwracały uwagi od twarzy, na której rysował się cały dramatyzm wykonywanych utworów. Również sposób wykonywania utworów był inny od tego zauważalnego w głównym nurcie muzyki popularnej, w której dźwięk wyraźnie dominował nad tekstem. Piosenki artystów francuskich były śpiewane w sposób klasyczny, bardzo często nuta po nucie tak, jak napisał kompozytor. Praktycznie w ogóle nie stosowali oni tzw. ozdobników wokalnych, a wszelkie zmiany w melodii i rytmice utworu wynikały z obranej przez nich interpretacji tekstu. Występy głównie w salach teatralnych, bez zbędnej scenografii, z człowiekiem w centrum sceny i piosenki – tak właśnie wyglądał zarazem intymny i ogromny świat piosenki francuskiej XX w.

TEKST PIOSENKI

Tekst jest jednym z trzech podstawowych elementów, które definiują piosenkę. Posiada on w niej dość specyficzny status. W pierwszej kolejności mówiąc o tekście, myślimy o słowach, które posiadają swoje znaczenie i są komunikatem zwykle zawartym w formie stroficznej. Jednakże tekst w piosence funkcjonuje w nierozłącznym zespoleniu z muzyką i wykonaniem. I właśnie ten rodzaj połączenia wywołuje szereg skutków. Pierwszy z nich odnosi się do sposobu zapamiętywania tekstu piosenki, który pozostaje w pamięci w całej

[43] L. Kydryński, *Charles…*, s. 41.

melodycznej i rytmicznej oprawie.[44] Zasady tworzenia warstwy werbalnej piosenki cały czas ścierają się z zasadami tworzenia rytmu i melodii. Również z tego względu na słowa piosenki nie możemy patrzeć jak na tekst wyłącznie literacki. Ponadto są one w dalszej kolejności nierozerwalnie związane z wykonaniem i samym wykonawcą, bo to dzięki niemu one w ogóle istnieją. Z tego względu przedmiotem dalszej analizy nie będą słowa, lecz słowa w użyciu. Piosenka w pełni istnieje w momencie wykonywania, tak więc i słowa stanowią bardziej sztukę oratorską, mniej literacką. Od wykonawcy zależy, w jaki sposób użyje napisanych słów. Najpełniej podsumowuje to wypowiedź: „Piosenka nie istnieje po to, by przekazywać znaczenie słów. To raczej słowa istnieją po to, by przekazywać znaczenie piosenki"[45]. Zarówno treść, jak i forma tekstu piosenki zmieniają się w zależności od gatunku muzycznego. Zależy to m.in. od proporcji między tekstem a muzyką[46]. Według Neda Romera piosenka francuska jest najlepszym przykładem piosenki narracyjnej, ponieważ wywodzi się z tradycji epickich opowieści trubadurów i jest inspirowana prawdziwymi historiami z życia Paryża z początków XX w.: „Francuskie piosenki popularne przestawiają niesprecyzowane stany umysłu. Zawsze opowiadały historie rozwijające się liniowo a-b-c, w kierunku zachwycającego lub katastrofalnego rozwiązania. Dlatego właśnie ich słowa prześladują nas bardziej niż melodie. Piosenka francuska nie jest związana z gotowymi formami – temat dyktuje schemat. Często muzyka wpada (lub jest cała) w trzech czwartych"[47]. Powyższe spostrzeżenie oddaje budowę wybranych przeze mnie dwóch piosenek francuskojęzycznych. W *La Bohème*[48] Aznavoura bohaterem piosenki jest francuski malarz, który snuje refleksje o swojej młodości, o wspomnieniach z życia biednego artysty, o namiętnej miłości do kobiety, która była jego muzą. Piosenka jest nostalgiczną i sentymentalną podróżą w przeszłość. Jednakże Aznavour nie wciela się w postać bohatera piosenki ani nie odgrywa z dystansem tej fikcyjnej postaci, lecz snuje narrację „swoim głosem", wyrażając emocje zawarte w tekście.

Piosenka ta składa się z czterech zwrotek oraz jednolitego muzycznie, lecz różniącego się pod względem tekstu refrenu. Grany jest on w szybszym tempie, w rytmie walca, i zawsze rozpoczyna się podwójnie użytymi słowami *La Bohème*. Aznavour po kilkutaktowym fortepianowym wstępie rozpoczyna opowieść obojętnie, bez wybitniejszych akcentów. Dopiero pierwszy refren rytmizuje utwór i zapowiada kontynuację historii. Kolejne strofy wokalista śpiewa już z większym zaangażowaniem, zwłaszcza zakończenia. Wynika to z budowy tekstu, w którym każda z czterech cząstek jest oddzielnym wspomnieniem, które również posiada swoją dramaturgię i punkt kulminacyjny. Podkreśla to dynamika głosu. Z jednej strony każda ze zwrotek istnieje samodzielnie, z drugiej łączą się one w jednolitą historię, w której w pierwsza wprowadza słuchacza w fabułę, kolejne dwie są wspomnieniem z okresu młodości, natomiast czwarta jest nostalgicznym westchnieniem do tych młodzieńczych lat, które minęły i nie powrócą. Istotna jest również tematyka poruszana w tekście:

---

[44] S. Frith, Piosenki…, s. 216.
[45] Tamże, s. 224.
[46] Przykładowo jeśli chodzi o formę, to w utworach jazzowych słowo w dużej mierze schodzi na dalszy plan, ponieważ ważniejszy staje się dźwięk i rytm, widoczne jest to zwłaszcza w technice śpiewania scatem, gdzie głos wykonawcy traktowany jest na równi z instrumentem muzycznym. Zupełnie inną formę będzie miał tekst piosenki hiphopowej, w której tekst i przekaz z niego płynący stanowią podstawę utworu. Jeżeli chodzi o semantykę utworów, zmienia się ona zarówno ze względu na formę muzyczną, jak i ze względu na odbiorcę danego gatunku muzycznego. Inne tematy poruszają piosenki country, inne utwory rockowe czy protest songi. Również piosenka francuska odznacza się pewną odrębnością na tle innych gatunków zarówno pod względem formy, jak i tematyki.
[47] N. Rorem, *Notes on French popular song*, cyt. za: S. Frith, Piosenki…, s. 230.
[48] Analiza tekstu i muzyki została przeprowadzona na oryginalnym nagraniu z 1965 r.

Dans les cafés voisins,
Nous étions quelques uns,
Qui attendions la gloire,
Et bien que miséreux,
Avec le ventre creux,
Nous ne cessions d'y croire,
Et quand quelques bistrots,
Contre un bon repas chaud,
Nous prenaient une toile,
Nous récitions des vers,
Grouppés autour du poêle,
En oubliant l'hiver.

Narrator w pierwszej osobie wspomina, jak wraz z innymi młodymi artystami przesiadywał w kawiarniach, czekając na możliwość pokazania swojego talentu. Nie mieli pieniędzy, swe obrazy sprzedawali za posiłek, lecz byli szczęśliwi, na przykład w momentach, gdy razem mogli ogrzać się przy piecu. Swoboda w wyrażaniu siebie w sztuce, brak pieniędzy, miłość sprawiały, że byli ludźmi wolnymi, cieszącymi się życiem i każdą chwilą. W kolejnych zdaniach tekstu akcentowane i przeciągane melodyjnie są ostatnie słowa: *bistrots, toile…* Warto zaznaczyć, że motyw biednego, lecz kochającego życie artysty mieszkającego w dzielnicy Montmartre pojawiał się niejednokrotnie w tekstach dawnych szansonistów.

Historie zawarte we francuskich piosenkach często po pierwszym pobieżnym wysłuchaniu wydają się banalne. Są prosto sformułowanymi opowiastkami ze zrozumiałym morałem lub myślą przewodnią. Często jednak w tych prostych metaforach ukryte zostają głębsze znaczenia. W przypadku wyżej przytoczonej strofy może być to piec, wokół którego gromadzili się młodzi artyści. Symbolizować on może więź między nimi, byli związani ze sobą jak rodzina, tyle że nie więzami krwi, a sztuką i pokrewnymi marzeniami.

Historie zawarte w tekstach piosenek francuskich nie są jedynie narracjami kreowanymi przy użyciu języka potocznego. Język tych utworów odznacza się wyraźnymi walorami poetyckimi, tak więc łączy w sobie konwencje liryczne i narracyjne. Przykładowym utworem, w którym można odnaleźć te dwa aspekty, jest piosenka *La vie en rose*, która jest historią miłosną, wyznaniem miłości kobiety do mężczyzny, ujętym językiem poezji. Już pierwsze dwa wersy zawierają poetyckie metafory: *Des yeux qui font baisser les miens*, *Un rire qui se perd sur sa bouche*. Śpiewanie tych słów pozwala nadać im specjalny status, zintensyfikować ich znaczenie oraz ich ekspresję za pomocą dźwięku. Wszelkie środki muzyczne, jak na przykład śpiew *legato* bądź modulacja głosu, zmiana tempa pozwalają dopełnić interpretację płynącą wyłącznie z napisanego tekstu[49]. Każda piosenka jest ukrytą narracją, każda piosenka posiada swoją historię, związaną zwykle z jej powstaniem. Jeżeli taka historia bezpośrednio dotyczy twórcy i zarazem wykonawcy utworu, ma to z pewnością wpływ na interpretację utworu, który staje się bardzo osobisty i ukazuje kawałek duszy artysty ubrany w formę artystyczną. Tak było w przypadku wyżej cytowanego utworu *La vie en rose*, do którego tekst napisała sama Edith w 1944 r.[50] W przypadku wykonań utworów przez francuskich artystów często przebija wyraźnie wyczuwalna doza prywatnych emocji i doświadczeń. Skupiając się na emocjach zawartych w poetyckich tekstach, stwarzali świat, z którym każdy z odbiorców mógł się indywidualnie utożsamiać. Piaf przeraźliwie i przejmująco śpiewała o miłości, zarówno o tej pierwszej, ostatniej, szczęśliwej, jak i nieszczęśliwej. Miłość w jej ustach nie była tylko słowem zaśpiewanym z kartki papieru, ale rzeczywiście głosem wyrażała to uczucie, trafiając do serc wszystkich odbiorców.

[49] S. Frith, *Piosenki…*, s. 216.
[50] L. Kydryński, *Edith…*, s. 217.

ZAKOŃCZENIE

Występu dowolnego artysty śpiewającego piosenkę francuską nie można zrównać z definicją i teoretycznymi założeniami spektaklu teatralnego, performensu czy koncertu muzyki popularnej. Gatunek ten zawsze zostanie poza wszelkimi ramami.

Świata piosenki francuskiej nie sposób włożyć do jakiekolwiek szuflady gatunkowej. Łączy on w sobie niezaprzeczalnie elementy teatru, koncertu, sztuki oratorskiej, poezji. Dał podstawę dla współczesnej piosenki popularnej. Piosenka francuska jest przykładem zachowania idealnych proporcji między muzyką, tekstem oraz człowiekiem. Jest niełatwym do zdefiniowania gatunkiem pomiędzy teatrem, estradą a ulicą, pomiędzy poezją a prawdą, pomiędzy duszą a ciałem. Analizy dokonane w tej pracy dotyczyły uporządkowania terminologii w tej dziedzinie, ukazania kontekstu historycznego i kulturowego, w którym zrodziła się piosenka, oraz tego, jak ta tradycja funkcjonuje we współczesnej piosence francuskiej. Początkowo piosenka ta była mocno związana z kabaretami i miejscami pokrewnymi. Relacja z gatunkami parateatralnymi powodowała szereg skutków, takich jak satyryczny charakter tekstów piosenek, teatralizacja występów polegająca na odgrywaniu przez wykonawcę w piosence różnorodnych postaci itd. Wraz z upływem lat piosenka francuska, dzięki kolejnym pojawiającym się charyzmatycznym artystom, zyskiwała coraz to większą odrębność. Zaczęła istnieć samodzielnie, jej wykonawcy wokaliści nie byli kojarzeni z artystami kabaretowymi, lecz zaczynali tworzyć indywidualne światy, w których prezentowali swoje interpretacje utworów. Ten szereg silnych osobowości zbudował popularność piosenki francuskiej na całym świecie. We współczesnej świadomości gatunek ten nie jest kojarzony z prostymi piosenkami śpiewanymi na ulicach i w kawiarniach, lecz z poetyckimi utworami, zawsze silnie związanymi z kulturą i tradycją francuską. Dawniej piosenka służyła przede wszystkim ukazaniu jakiejś treści, czy to satyrycznej, czy dokumentalnej. Współczesna jej forma zachowała proporcje ważności między muzyką a tekstem, dzięki temu piosenka francuska stała się jednym z niewielu gatunków muzycznych, który skupia uwagę na tekście piosenki.

[**Edith Wilk** jest uzdolnioną piosenkarką, laureatką wielu konkursów „piosenki artystycznej". Tekst napisany został pod opieką dr Doroty Jarząbek-Wasyl na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.]

BIBLIOGRAFIA:

Appignanesi L., *Kabaret*, tł. A. Kreczmar, Warszawa 1990.
Drodder Ch., *Muzyka. Daj się uwieść!*, tł. D. Serwotka, Warszawa 2011.
Estés C.P., *Biegnąca z wilkami*, tł. A. Cioch, Poznań 2010.
Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009.
Frith S., *Sceniczne rytuały*, tł. M. Król, Kraków 2011.
Kiec I., *W kabarecie*, Wrocław 2004.
Kydryński L., *Znajomi z estrady*, Kraków 1966.
Larousse. Dictionnaires de français, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chanson/14627.
Literatura. Encyklopedia PWN, Warszawa 2009.
Łuszczykiewicz P., *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009.
Panek W., *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2006.
Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.
Stoińska I., *Polsko-francuski i francusko-polski słownik terminologii muzycznej*, Poznań 1995.
Le Trésor de la langue française informatisé (TLFi), http://atilf.atilf.fr/.
Tuwim J., *O piosence*, „Przekrój" 1946, nr 88.
Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.
http://www.youtube.com/watch?v=pzvqwJaUcuY.
http://www.youtube.com/watch?v=rzeLynj1GYM.

Z Andrzejem Zaryckim
rozmawia Andrzej Pacuła

MUZYKA STRONI OD PODZIAŁÓW





Zarycki: W muzyce zawsze odkrywam coś nowego. To może banał, ale komponowanie jest dla mnie czymś w rodzaju podróży, musi fascynować, obiecywać poznanie jakiejś tajemnicy. Nie zastanawiam się nad swoją twórczością: czy jestem charakterystyczny, rozpoznawalny, jaki jest mój idiom? Nie mam potrzeby siebie samego charakteryzować. Słyszę czasem, że napisałem coś niezwykłego, ale sam nie jestem tego pewien.

Pacuła: ***W szkole, w której prowadzi pan klasę piosenki, czasem analizuje pan swoje utwory.***

Analizuję tak, jak każdy inny utwór: warstwa tekstowa i warstwa muzyczna.

Wszystko po to, żeby dało odpowiedź na pytanie: o czym to jest? Bez względu na to, czyj to utwór, pracuję tak samo. Ale, przyznaję, łatwiej mi charakteryzować piosenki innych. Nie poszukuję w swoich piosenkach jakichś cech muzycznych, które byłyby odwzorowaniem moich cech osobowości.

Czy zechce pan zabrać głos w dość popularnej debacie na temat podziałów muzyki na poważną, czyli klasyczną i, używając antonimów – niepoważną, czyli nieklasyczną, rozrywkową?

Czym w takim razie jest jazz: klasyczny, współczesny, awangardowy, cool, free? Kiedy Goodman gra koncert klarnetowy Mozarta, Makowicz gra Chopina, Itzhak Perlman gra z żydowskimi klezmerami z Bałkanów – to mamy do czynienia tylko z zamianą ról, jakimś chwilowym kaprysem, że niby klasyczny muzyk gra jazz, a jazzman klasykę? Czy raczej z właściwym kulturze przenikaniem różnych dziedzin twórczości, różnych światów, sztucznie podzielonych na sztukę wysoką i niską, poważną i niepoważną? Muzyka rozrywkowa, a klasyczna? – daleki jestem od przeciwstawiania. Muzyka, jak żadna dziedzina twórczości, stroni od ostrych podziałów. Nie chciałbym się w to wgłębiać, bo puryści mogą poczuć się urażeni i wykręcę się bon motem, nie wiem czyim: najlepszy jest podział na muzykę dobrą i złą.

…A według jakich kryteriów?

To już trzeba sobie samemu wypracować.

Czyli Chopin, gdyby żył, raczej by grał jazz…

Możliwe, lubił improwizować, grał cudowne pastisze, parodiował pianistów swojej epoki, pewnie nie zamknąłby się w żadnych sztywnych ramach i w samej tylko klasyce. Każda klasyfikacja historyczna *ex post* niesie usztywnienia, tworzy ramy, może i potrzebne historykom sztuk różnych, porządkującym estetyki, wzajemne przepływy kulturowe, ale twórcom? Co im z tego? Wrażliwy artysta sam potrafi rozpoznać, co i od kogo wziął, a co ma wyłącznie od siebie. W kulturze, jak w rzece, płyniemy, czerpiąc jedni z drugich. Szufladkowanie nie jest, przynajmniej dla mnie, twórcze i mało mnie porusza, czy mnie nazywają kompozytorem rozrywkowym, poważnym czy niepoważnym. Dyskurs pomiędzy *wysokim* a *niskim* wciąż jest głęboko wpisany w nasze życie, zwłaszcza teraz, kiedy tyle dziwnych form wytwarza kultura zwana *popularną*, a kultura *wysoka* albo zamyka się w pasie cnoty, albo usiłuje być symplifikacją, albo czymś, czego zupełnie nie rozumiem.

LATA NAUKI I MISTRZOSTWA

A jak to było w czasach, kiedy w krakowskiej muzycznej szkole średniej uczył się pan pianistyki, a później, w wyższej szkole muzycznej, studiował kompozycję? Lata 50. i 60. XX wieku…

To był ciekawy czas – dojrzewania artystycznego i życiowego. To ostatnie wciąż trwa i będzie trwało – do końca.

W szkole gradacja wartości muzycznych była jasna: najwyższą wartością jest muzyka klasyczna, a poniżej wszystkie pozostałe. A spośród „pozostałych" najwyżej plasowano muzykę filmową i teatralną, najniżej – muzykę rozrywkową i jazz, które nazywano „rąbanką". To był koniec lat 50. i jazz w Polsce wciąż jeszcze tylnymi drzwiami pojawiał się w obiegu kulturalnym, głównie zresztą w klubach studenckich. Czasem próbowaliśmy grać w szkole inną muzykę poza klasycznym kanonem. Ale jazz był wciąż zakazany.

Dla pianisty klasycznego granie muzyki rozrywkowej czy swingu jest zabójcze. Nie dziwię się naszym nauczycielom, że nas przed tym chronili. To się zaczęło zmieniać, gdy przyszedł do szkoły Lucjan Kaszycki, a z nim ta inna, niby gorsza muzyka: jazz, piosenka, muzyka teatralna i filmowa. Do mnie, wraz z nim, przyszedł też poważniejszy namysł nad kompozycją. Mój fortepian brzmiał coraz bardziej nieklasycznie, grałem ze swingiem, z przeniesieniem dźwięków w czasie, co mnie w końcu oddaliło od pianistyki na tyle, że zwróciłem się w stronę teorii i kompozycji.

Rok 1962. Porwał pana wir krakowskiego życia artystycznego: był pan wziętym pianistą: granie, nieprzespane noce, alkohol, tytoń… Czy ta młodość, tamte emocje, wrażenia wracają do pana, emanują w twórczych pracach?

Kraków mnie oszołomił... Życie oszołomiło… Ale w głębi siebie wciąż tkwiłem w prowincjonalnym Zakopanem, skąd pochodzę i gdzie wszystko było poukładane: dom, szkoła, koledzy, góry, niedzielna wyprawa do kościoła, rodzinne posiady (spotkania), taty góralskie muzykowanie, kino, do którego biegałem, ile tylko się dało, i pianistyka. Tyle. A w Krakowie? – kabarety, kluby studenckie, fantastyczna młodzież, twórcza, kolorowa, szalone juwenalia – kompletnie inny świat. Jak to się miało zmieścić w mojej głowie, w jestestwie? Kołatają się jakieś strzępy wrażeń. Ale – zależy od charakteru człowieka, co zapamiętuje, jak doznaje świata: intelektualnie czy zmysłowo,

emocjonalnie czy bierze życie w ironiczny nawias. Ja zapamiętałem z tego czasu wyłącznie dobre rzeczy. Więc jeżeli coś emanuje, to wyłącznie pozytywnie.

Kto z napotkanych wówczas artystów był dla pana szczególnie ważny? Ukształtował, rozwinął, odkrył przed panem coś, czego pan sam o sobie nie wiedział?

Teraz, po iluś latach, widzę ile zyskałem, ile nauczyłem się od Zygmunta Koniecznego, od Ewy Demarczyk i innych artystów Piwnicy pod Baranami, Dymnego, Litwina, Krysi Zachwatowicz, Tadka Kwinty i Piotra Skrzyneckiego. Oni kręcili moim umysłem, nakierowywali uwagę na to, na tamto, zawsze na coś interesującego, dzięki czemu mogłem też odkrywać siebie. W końcu człowiek nie żyje tylko muzyką. Jak się naładowałem literaturą życia, tym pięknym i niezwykłym światem, jakim była w moich czasach (1966–1972) Piwnica, to potem miałem też coś do opowiedzenia językiem muzyki.

Na pewno jednak jest jeden człowiek, bez którego nie byłbym tym, kim jestem – Lucjan Kaszycki. Bez niego nie zrobiłbym tego, co zrobiłem. Był nauczycielem, który jak mój tata, nie przesadzał ze sztywnym poglądem na świat, na sztukę, na muzykę. Nie znam takiej sytuacji, by coś bezwzględnie egzekwował, jeśli nie zgadzało się to ze sposobem myślenia ucznia, z jego artystyczną osobowością, kształtującą się przecież dopiero. Nauczył mnie, jak poruszać się w świecie dźwięków, jak pisać partytury, oraz profesjonalnej gotowości do pracy, bez względu na okoliczności i skłonności do leniuchowania. Dowiedziałem się dzięki temu więcej nie tylko na temat muzyki, ale i siebie samego. Kształtował nas, ale nie czuliśmy, że jesteśmy kształtowani.

Na uczelni muzycznej na pewno można zdobyć warsztat kompozytorski, ale metodę, jak przełożyć na formę to, co w głowie gra, trzeba już samemu wypracować. Kompozycji uczono nas „na sucho", teoretycznie. Nawet utwory kameralne nie były przegrywane. Tego mi brakowało – analizy utworu po wykonaniu.

Nie opuściłem żadnych zajęć u profesora Schaeffera. To wielki artysta muzyki i teatru, co warto podkreślać przy każdej okazji, bo we współczesnym zamęcie wartości może nie być to fakt dostatecznie znany. Był również fantastycznym pedagogiem. Na jego zajęciach zawsze było kolorowo, opowiadał masę ciekawych rzeczy, objaśniał precyzyjnie rozmaite teorie muzyczne, najdziwniejsze estetycznie. Inspirował nawet gdy się pisało rzeczy krańcowo odmienne od jego nurtu. Kiedyś zadał nam do napisania utwór wielogłosowy. Myślę sobie: wielogłos, to może też być kanon – *sic!* Zrobiłem jedną linię melodyczną, drugą przesunąłem, dodałem jeszcze kilka innych, zapisałem to *quasi*-Schaefferowskim językiem i dumny z „wynalazku" dałem profesorowi do oceny. Przeczytał i rzucił krótko – źle. Okazało się, że rąbnąłem się w zapisie jednej pauzy i błąd ten niósł się do końca utworu. Profesor nie skomentował, tylko spojrzał na mnie wymownie i już wiedziałem, że mam unikać „wynalazczości" muzycznej… (śmiech). I tak zostałem konserwatystą.

Wiedziałem już, studiując komponowanie muzyki poważnej, że zostanę kompozytorem muzyki rozrywkowej, czyli niepoważnej.

W jesieni 1964 r. wyjechał pan do Chicago i otworzył się przed panem muzyczny sezam.

Tak, zapisałem się do klubów płytowych wytwórni „Capitol" i „Columbia Records" i przysyłali mi płyty premierowe z dwóch nurtów: sweet music i jazz & swing. Oglądałem dużo telewizyjnych show, w których pojawiali się wszyscy, którzy mnie wówczas interesowali: Dean Martin, Andy Williams, Frank Sina-

tra, Sara Vaughan, Nancy Wilson, Peggy Lee i inni. Interpretacja, aranżacja, jakość nagrań – u nas niedościgła. Mnóstwo fantastycznych pomysłów dobrze zrealizowanych usłyszałem na płycie *Impression of Duke Ellington* (1961). Była to zresztą pierwsza płyta nagrana na taśmie filmowej 35 mm. Ścieżek dźwiękowych było co niemiara i stąd precyzja i selektywność dźwięku. Świetne nagranie.

Fascynował mnie Stan Getz. Jego myślenie muzyczne. Powściągliwość. Żadnego gadulstwa. Melodyczny człowiek, z fantastyczną barwą dźwięku. Kiedy improwizuje, nie tworzy domina, lawiny, ale każdy dźwięk układa na swoim miejscu. Tyle, ile trzeba. Mistrzostwo i tyle. Trzeba słuchać. Słuchałem też dużych form i mocnych brzmień, takich na przykład jak orkiestra Stana Kentona, który świetnie zinstrumentował fragmenty oper Wagnera. Za Wagnerem nie przepadam, ale ta wersja wywarła na mnie wrażenie. Wagner zrobiony na sposób jazzowy, ostro. Kenton w ogóle charakteryzuje się takim sposobem grania: przedmuchanym dźwiękiem, mocnym, wyrazistym. Powiedziałbym – dzikość i namiętność. Duże wrażenie robił na mnie Cannonball Adderley i jego orkiestra. To świetnie grana muzyka i perfekcyjna instrumentacja, co zawsze pochłania moją uwagę. Byłem miłośnikiem Modern Jazz Quartet i, na przeciwnym niejako biegunie, orkiestry Percy Faitha ze słodką co prawda, ale rewelacyjne graną i nagrywaną muzyką, o kunsztownej instrumentacji nie wspominając, bo to oczywistość w tym przypadku.

A propos Percy Faitha. Kiedy nagrywaliśmy z Jackiem Wójcickim piosenki Kiepury, to zrobiłem aranżację w stylu faithowskim, żeby to siedziało w stylistyce epoki; wykorzystałem dość obszerne instrumentarium i – zabrzmiało. Ten rodzaj instrumentacji podoba mi się na tyle, że próbuję jakoś w tym być. I to jest z jednej strony dobrze, a z drugiej źle, dlatego że jestem w gronie epigonów (śmiech). Od pięćdziesięciu lat.

Czy można mówić o epigońskie, gdy ma pan swój idiom muzyczny, styl?

Ale wzorzec jest sprzed pięćdziesięciu lat.

Włodzimierz Nurkowski kiedyś powiedział, że Zarycki jest trochę z Schuberta.

Może... Był czas, kiedy go nie lubiłem, głównie za nieszczęsną *Serenadę*, którą musiałem grywać na towarzyskie zawołanie. Ale teraz wróciłem do Schuberta i z upodobaniem słucham jego kameralistyki. Słucham też melodystów: Mendelssohna, Griega i muzyki dwudziestowiecznej: Prokofiewa, Strawińskiego, Szostakowicza – oni działają na moją wyobraźnię. Późno doceniłem Szymanowskiego. Trzeba się uważnie wczytać w jego język – trudny, nieporównywalny z niczym. Skomplikowany harmonicznie, zwłaszcza w utworach symfonicznych, ale jaka precyzja – wszystko zbudowane z misternej sieci.

Rzeczy niedościgłe – to mi utkwiło w pamięci. To na mnie wpływało i wpływa – mistrzostwo.

W PRACOWNI – ALCHEMIA DŹWIĘKU…

Dwie duże etażerki na różne papiery i teczki oraz dwa stojaki na płyty: CD i winylowe. Krzesło, biurko-sekretarzyk z litego drewna, kupione w składzie mebli holenderskich (– Lubię je, bo są solidne, wygodne i zrobione). Polski gramofon Daniel (– Bardzo przyzwoity, niedawno tylko pasek napędowy do silnika wymieniłem i przelutowałem wkładkę) oraz czteroelementowa wieża dobrej japońskiej firmy, bez kolumn. Kompozytor używa wyłącznie słuchawek.
Komputer stacjonarny, duży monitor, laptop Macintosh oraz Yamaha – elektryczne pianino podłączone do komputera.

Za oknem widok na rozległy ogród.
Podłoga ceramiczna i ogrzewana.
Na ścianach, malowanych na biało, zdjęcia rodzinne i piękne makrofotografie przyrodnicze córki Julii: portreciki kwiatów i motyli.

...W zimne dnie palę w kominku, który rozprowadza ciepło na kilka pomieszczeń. Lubię ogień, przypomina mi dom na Krzeptówkach. Układam na palenisku dwa pniaczki czereśniowe, pod nimi rozpalam ognisko z brykietów drewnianych i, gdy pniaczki przeschną, spadają w środek ogniska i tlą się kilka godzin. Często schodzę do ogrodu, spaceruję i czasami uprawiam ogrodnictwo… lekkie.

Czy muzyka góralska, w której pan się przecież wychował, wpływa na stylistykę pana kompozycji?

Nie. Używam jej tylko wówczas, gdy temat piosenki, rodzaj spektaklu teatralnego tego wymaga lub gdy piszę pastorałki do góralskich tekstów. Tylko tak. Nie miałem i nadal nie mam w sobie potrzeby wyrażania muzyki góralskiej. Nawet tej, jaką grał tato, który prowadził swoją kapelę na Krzeptówkach – to była rzeczywiście prawdziwa góralska nuta. A ta dzisiejsza, scepeliowana, zupełnie mnie nie pociąga. Nie chcę z nią dyskutować muzycznie.

Żadna z tych rzeczy, które napisałem, nie ma podkładki teoretycznej. Wszystko z imaginacji, z przeczucia. Muzykę tworzy się poza świadomością. Przekalkulowana to gniot.

Nie umiem powiedzieć, czy był jakiś szczególny moment, kiedy zacząłem muzycznie myśleć powściągliwie. To przychodziło stopniowo. Pisząc pierwsze partytury i patrząc na duży arkusz papieru nutowego, miałem skłonność, by go w całości zaczernić. Niezbyt silna to była skłonność, ale zdarzała się. Po jakimś czasie zacząłem ograniczać środki ekspresji, myślałem częściej: czego nie napisać, co nie jest potrzebne? Można by rzec, parafrazując myśl Dostojewskiego o pisarstwie, że jedną z głównych umiejętności kompozytora jest umiejętność skreślania.

Różnie to bywa z tym, co nazywamy inspiracją muzyczną. Niekoniecznie wypływa z tego, co akurat słucham, nie. Czasem wręcz przeciwnie – odnajduję w sobie nastrój kontrastowy i kompletnie inną muzykę piszę. Wyciągam z teczki odpowiedni do nastroju tekst (śmiech) i robię piosenkę. Chyba że mam konkretne zamówienie, to wracam do tej roboty. Bo muszę.

Odrzucam rzeczy błahe, może świadomie, może nieświadomie, niech idą sobie w świat. Zostaje esencja, kilka ważnych rzeczy. To, co z danej epoki przechodzi do następnej, co zyskuje kontynuatorów. Dopisujemy coś, czego nasi poprzednicy nie zdążyli, mądrzejsi o ich i nasze dokonania. Nic nowego, nic starego. Inne. Może tak bym to ujął. W momencie kiedy piszę utwór i daję go do realizacji, jestem do niego przekonany. Ale kiedy już go gramy i mam inne emocje, odchodzę od stanu pierwotnego. Dyrygując, „piszę" go od nowa, traktuję jak obcy… (śmiech).

To, że nie wpadam w schematy, zawdzięczam temu, że nie piszę z klawiatury, tylko ze słuchu i zapisuję w komputerze. Nie mam więc wyuczonych schematów „idących od palców", od układów na klawiaturze. Zresztą słabo już gram. Nie ćwiczę od dawna. I gdy próbuję komponować z samego grania, to mi wychodzą dość podobne rzeczy.

Komputer jest narzędziem czy również sufle-rem?

Ten, który mam, nie podpowie niczego. Zapamiętuje, jak matryca, tylko to, co na nim zapiszę. Ma pan zapewne na myśli specjalne

programy i instrumenty klawiszowe z gotowymi schematami, z melodiami – dzięki czemu „kompozytorów" mamy tylu, ile tych maszyn wyprodukowano. Jak to określił Włodzimierz Korcz, kiedyś komponowało się piosenki, a teraz się je „produkuje". Wystarczy puścić z maszyny układ harmoniczny, perkusję, dośpiewać kawałek melodii, żeby pasowała do tekstu – i gotowe.

Po wpisaniu muzyki do komputera przegrywa pan na fortepianie?

Tak. Ale najpierw sobie wyobrażam wykonanie i aranżację, potem gram. Wtedy wychwycę jeszcze jakiś błąd, coś zmienię. Przedtem, jak pisałem na papierze, miewałem więcej błędów i na próbach trzeba było na bieżąco poprawiać.

Na komputerze łatwiej zapisać myśl muzyczną?

Szybciej. Kiedy się na fortepianie przegra jakiś motyw, który się nasunął, to często, przynajmniej tak jest u mnie, przy zapisywaniu to już inny utwór niż pierwszy błysk. A na komputerze udaje się zapisać wersję pierwotną. Mam też oczywiście pod ręką papier nutowy, żeby notować pomysł, kilka taktów, zanim uruchomię komputer.

Podczas pracy pan pije…

…Wodę gazowaną, rzadziej mleko. Chociaż je akurat najbardziej lubię ze wszystkich alkoholi. Ostatnio pijam takie bez laktozy, z posmakiem lekko przypalonym, jak w dzieciństwie. I owoców dużo zjadam. Wszystkie lubię, poza tymi z dużą ilością pestek.

ZNANY KOMPOZYTOR… NIEZNANYCH PIOSENEK

Komponowania muzyki nie nazywa pan tworzeniem…

…W sensie tworzenia bytów realnych – nie, bo to abstrakcja.

…I często mówi o sobie: „kompozytor na zamówienie"?

A dlaczego nie? Prawie wszystkie utwory, nie liczyłem, ale będzie kilkaset, napisałem na zamówienie. Może kilka skomponowałem, ot, dla kaprysu. Ale to, że piszę na zamówienie, wcale mi nie przeszkadza. Przecież nie o przymus tu chodzi. Zamówienie jest twórcze, nawet bardzo. Wszystko zależy od tego, kto i co zamawia.

A gdzie muza, natchnienie, no i ta... wolność twórcza?

Muzy nie trzeba do niczego zaganiać, jeżeli już jest z artystą, to cały czas, wierna, troskliwa, budzi, usypia, inspiruje i szepcze do ucha ładne dźwięki (śmiech). Moja muza mnie lubi – mamy dobre porozumienie.

Wstaję rano... około dwunastej, a to pora, kiedy akurat dzwonią zamawiający. Gdybym wstawał później, pewnie by już zadzwonili do innego kolegi kompozytora. A mówiąc serio: nie piszę tylko na zamówienie. Nikt na przykład nie zamawia u mnie szlagierów, widać mam odpowiednio złą opinię i etykietę estetyczną: kompozytora Ewy (Demarczyk) i Piwnicy pod Baranami, zostałem przypisany do określonej stylistyki. A chętnie bym napisał jakiś przebój, także taneczny.Jak piszę na zamówienie, to musi się zgadzać z moim światopoglądem, żebym mógł się pod tym podpisać.

Jako kompozytor teatralny napisał pan muzykę do ponad 300 spektakli, nic przeto dziwnego, że i jako autor piosenek debiutował pan na... scenie studenckiego teatrzyku „Hefajstos" (1963–1965), do którego teksty pisali uznani dziś poeci: Leszek Długosz,

Leszek Aleksander Moczulski i Wincenty Faber.

W „Hefajstosie" znalazłem się właściwie z powodu braku studenckiej kwatery. Na tablicy ogłoszeń przy dziekanacie natrafiłem na ogłoszenie: poszukujemy pianisty do teatrzyku piosenki, w zamian za mieszkanie w akademiku „Żaczek". Podpisane: „Hefajstos" i numer pokoju, do którego należało się zgłosić. Zapukałem i otworzył mi Leszek Długosz. Po krótkiej rozmowie – nic z niej nie pamiętam – zostałem przyjęty. Zjawiłem się ponoć, jak mi to Leszek kiedyś przypomniał, w nowym garniturze i pod krawatem, więc siłą rzeczy zrobiłem eleganckie wrażenie i, można by rzec, wygrałem casting. Moje piosenki śpiewały Krysia Fałtyga, Basia Kotkiewicz i Marta Kotowska. Marta śpiewała taką piosenkę Dniepr do tekstu Henia Dudziaka, za którą dostaliśmy pierwszą czy drugą nagrodę na konkursie studenckim. W „Hefajstosie" śpiewała też Hania Podkanowicz, która później została moją żoną.

A co z tego czasu zachowało artystyczną wartość? Czy te kompozycje pan zachował i wykorzystywał później?

Nie, nie wszystkie melodie nawet pamiętam. Wykonawcy, w większości amatorzy muzyczni, nie czytali nut, więc zapisywałem tylko jakieś prymki. Uczyliśmy się przy pianinie: grałem, a oni podśpiewywali. Wiele z tych piosenek ocalało właściwie tylko dzięki muzycznej pamięci Niny Repetowskiej, która do dzisiaj ma recital pod tytułem *Hefajstos*. Ilekroć się spotkamy, to mi niektóre melodie nuci.

Od roku 1966 współpracuje pan z Ewą Demarczyk i pisze muzykę dla Teatru 38 (1966–1972). Tam powstały świetne songi, do tekstów Wiesława Dymnego, do spektaklu* Łazik z Tormesu *w reżyserii Jerzego Cnoty.

Mam jakieś nagranie tego spektaklu na starej kasecie, z FAMY, z początku lat 70., i to wciąż się dobrze ogląda. Cnota grał tytułową rolę. Doskonale. To oryginalny aktor charakterystyczny.

Kiedy pan słyszy w radiu swoją piosenkę…

…To musiałbym się chyba opić z radości?

Załóżmy zatem, że jest pan wesoły, bo usłyszał w radiu publicznym swój utwór. Jak go słucha kompozytor? Stać pana na jakieś emocje czy tylko krytyczną analizę?

Zwykle myślę, że mogłoby być lepiej – jakość wykonania i nagrania. Albo czegoś nie słychać, albo czegoś za dużo, coś niedobrze brzmi. Tylko w ten sposób słucham. Kiedyś, jak w radiu grywali piosenki, które pisałem dla Ewy (Demarczyk), to trudno się było do czegokolwiek przyczepić. Wszystkie były dopracowane w najdrobniejszych detalach. A dzisiaj nie ma moich utworów w radiu publicznym, to i nie mam się nad czym zastanawiać.

A jednak jest pan już klasykiem piosenki; pan, Zygmunt Konieczny, Jan Kanty Pawluśkiewicz, Zbyszek Raj, nie wiem, kto jeszcze – tworzycie „Piwniczno-krakowską szkołę kompozycji piosenki literackiej". Jest pan autorem piosenek wybitnych, bardzo dobrych i dobrych, ale tylko dwóch przebojów:* Skrzypka Hercowicza*, śpiewanego przez Demarczyk, i* Songu o ciszy*, który napisał i wykonywał Jonasz Kofta.

Kiedyś nagrałem do tekstu Kofty kanon sześciogłosowy, który śpiewał Zbyszek Wodecki. Nie wiem, gdzie jest nagranie, mam tylko nuty. To był wiersz Jonasza, napisany na zamówienie do jakiegoś spektaklu. Poważny protest-song: „Ty zgarbiony, do ziemi przygnieciony, siłę pokaż…" Coś takiego. Z Jonaszem miałem niewiele spotkań. Ale każde ciekawe.

Czy nie jest tak, że przez te dwadzieścia lat pisania dla Demarczyk nie zbudował pan swojej pozycji jako kompozytor dla innych wykonawców?

Pisałem tylko dla teatru. Niemało. A dla innych wykonawców nie mogłem, bo Ewa mi nie pozwalała. Zresztą nawet o tym nie myślałem, nie brałem tego pod uwagę.

Można powiedzieć, że był pan w szczególnym zakonie estetycznym. Dopiero po odejściu z zespołu Demarczyk zaczął pan pisać dla innych wykonawców – rok 1986?

Tak.

Pańska estetyka piosenki jest współczesna, co rozumiem tak, że jest uniwersalna. A jednak działa pan w podziemiu artystycznym…

Właśnie nie bardzo współczesna, sądząc po mojej nieobecności w radiu. Ta moja estetyka ze współczesną estetyką nie wiem, jak się godzi. Język muzyczny, którym operuję, nie jest językiem trudno przyswajalnym. Ale, widać, za trudnym dla redaktorów muzycznych.

Na ogół piszę szybko. Jakbym działał poza czasem. Jakieś napięcie myśli, konsolidacja idei – i rzecz gotowa. Jeżeli nie kończę od razu i nazajutrz do tego wracam, to uznaję, że to, co wczoraj napisałem, nie jest tak dobre, jak oczekuję, i najczęściej piszę od nowa. Piosenki, przy których pracowałem dłużej, są przeładowane treścią, harmonią i przez to dość trudne do słuchania. Ale to nie jest reguła ani żaden przepis warsztatowy na dobrą piosenkę. *Cygankę* dla Demarczyk pisałem dłużej ze względu na skomplikowaną formę i partię skrzypcową i wyszło dobrze. *Skrzypek Hercowicz*, *Sur le pont d'Avignon* czy *Krzywousty* poszły szybko i także się udały. Jeżeli piosenka niedługa, wystarczy błysk pomysłu i leci.

W roku 2013 zadebiutował pan autorską płytą, mając… siedemdziesiąt lat. Producentka płyty, pani Roma Kubiak, tak to opisała: „Z ogromną radością oznajmiam, że pierwsza autorska płyta Andrzeja Zaryckiego* Krajobraz rzeczy pięknych *opuściła tłocznię. Jest podróżą przez ogrom talentu kompozytora, dźwiękami malowanym obrazem jego bezgranicznej wyobraźni muzycznej… która nas czaruje, uwodzi i zachwyca" .

Pracowaliśmy nad tą płytą ponad pół roku. Dwadzieścia sześć partytur musiałem napisać, dopilnować nagrań – to była ciężka praca acz przyjemna, wspaniali wykonawcy, dobre studio, wszystko jak trzeba. Sporo nazwisk fantastycznych na płycie, różne piosenki, różne aranżacje jazzowe.

Mieszka i tworzy w Krakowie mistrzyni piosenki literackiej, aktorskiej – pani Marta Stebnicka, która – ku zdziwieniu, nie tylko adoratorów jej sztuki – pierwszą piosenkę nagrała właśnie na pańskiej płycie. Jak to możliwe?

Jak się okazuje – możliwe. Kiedy zaproponowałem pani Marcie zaśpiewanie piosenki na tej płycie (lato 2012), to sam dowiedziałem się ze zdumieniem, że, jak to ujęła wdzięcznie – „nigdy jeszcze na żadnej płycie nie wystąpiłam". W czasach kiedy pani Stebnicka śpiewała regularnie, nie nagrywało się płyt tak często i gęsto jak dzisiaj. A potem miała długą przerwę i właściwie niewiele śpiewała. Mamy zatem dwa debiuty na jednej płycie: pani Marty i mój.

PROFESOR PIOSENKI

O kilku lat znowu pan pisze piosenki do najnowszej, innej niż w latach pańskiej młodości Piwnicy pod Baranami, śpiewają je między innymi Ewa Wnukowa, Kamila Klimczak, Rafał Jędrzejczyk i Beata Paluch, a w kra-

kowskiej średniej szkole muzycznej prowadzi pan autorską klasę piosenki literackiej.

Moja klasa piosenki nie jest obowiązkowa. Ale też nie jest dla wszystkich. Pierwszeństwo mają osoby z wydziału wokalnego, to naturalne, a z instrumentalnego, to jak ktoś ma talent wokalny i bardzo chce.

Czasem słychać u pańskich uczennic* belcanto*, dość egzotyczny ton w piosence literackiej.

To prawda, śpiew na postawionym głosie bywa niewyraźny i niekiedy to się przebija w interpretacji piosenki literackiej. Staramy się tego unikać, ale to nie jest takie łatwe dla kogoś, kto przede wszystkim uczy się śpiewu klasycznego, jak większość moich uczniów. Na zajęciach przede wszystkim ćwiczymy piosenki literackie, docieramy do ich treści, kontekstów, w których powstały, żeby rozumieć, o czym to jest.

Przychodzi do pana utalentowana osoba, z osobowością, z dobrym uchem, rozumie tekst, ma ekspresję i mówi: chcę zaśpiewać piosenkę Demarczyk z pańską muzyką. Co by pan jej powiedział, jak by pan ją prowadził?

Rozumiem interpretacje Ewy jako samo sedno sensu i mądrości wykonawczej. I wiem, że nie ma i nie będzie drugiej Demarczyk. Zatem szukałbym metody, żeby wydobyć z tej osoby to, co jest najbliższe interpretacji Ewy, co było jej tworzywem, ale co równocześnie jest mocno osadzone w tej adeptce. Musiałbym najpierw odkryć coś, z czym ta osoba mogłaby się w tę podróż wybrać, z czym pójść w stronę niedościgłych wykonań Demarczyk. Nawet czasem mam sukces, muszę powiedzieć. Zdarzają się takie uczennice, które potrafią w sobie, powtarzam: w sobie, znaleźć taki rodzaj skupienia, który przenosi się na słuchacza. A tylko w ten sposób to może działać. Jeżeli człowiek ma w sobie to źródło, które w nim eksploduje, jak niegdyś wszechświat, to tym działa, to przenosi na słuchacza.

Dobra interpretacja piosenki to nic innego, jak zrozumienie sensu wyśpiewywanych słów. Sama muzyka jest abstrakcyjna, a opowiadana historia zawsze ma związek z realnością życia. Dlatego ważne jest rozumieć tekst, no i trzeba też coś wiedzieć o życiu.

A jak pan sobie radzi ze swoim, nazwijmy to, szlachetnym konserwatyzmem? Przychodzą do pana na lekcje osoby 18-, 19-letnie, zanurzone w innych paradygmatach kultury muzycznej.

Mam poczucie, że przekazuję moim uczniom wartości, które dzisiaj się słabo sprzedają. Bywa to krępujące – dla mnie, a dla niektórych uczniów niewygodne – czasem nawet chcieliby się sprzeciwić, czego nie wzbraniam. Uczę ich dobrego gustu, żeby sami mogli rozpoznać swoją drogę artystyczną, żeby mogli istnieć artystycznie dłużej niż jętki jednodniówki z rozmaitych „szans na…" i „głosów of…", po których wielu pozostaje off…

Oczywiście, są i tacy, którzy stawiają na to i rezygnują z moich lekcji. Chcą śpiewać zgodnie z pop-modą, pokwilić, pozawodzić, zabłyszczeć, inni z kolei chcą śpiewać jazz. Nie gramy popu ani jazzu, gramy piosenki z tekstem, które o czymś opowiadają, wymagają przepracowania, przemyślenia interpretacji. Czasem wybieramy utwór w języku angielskim. Głównie z lat 60. i 70. – z wielkiej klasyki. Teraz, widzę, mija moda na Barbrę Streisand, na Celine Dion, na Bocelliego – a to wszystko są giganci piosenki. Nie da się im odmówić wartości. Pojawiają się co chwilę nowi, jak Amy Winehouse, nieszczęśliwa, a tak bardzo zdolna.

Kiedy słucham czasem koncertów (audycji) pańskiej klasy piosenki, to widzę różne

osobowości wykonawcze, każdy jest inny i w swoim rodzaju. Jak zatem – gdyby rozpisać konkurs w klasie piosenki prof. Zaryckiego – porównywać osobowości?

To trudne jest. Kiedy bywam jurorem na festiwalach muzycznych, to zawsze ten problem się pojawia. Właściwie ocenianie polega głównie na analizie błędów technicznych, muzycznych, wykonawczych. Ktoś zrobi mniej błędów, to wtedy jest lepszy. Oceniamy świadomość użytych środków, w stosunku do możliwości: czy czysto zaśpiewane, z dobrą dykcją, z kulturą muzyczną – to elementy, które się bierze pod uwagę.

KOMPOZYTOR EWY DEMARCZYK

Jakie były, są, wyznaczniki pana przyjaźni z panią Ewą Demarczyk, porozumienie artystyczne?

To, co przynosi życie. Muzyka, wspólna praca. Przez dwadzieścia lat spotykaliśmy się prawie codziennie i nie przypominam sobie sytuacji z Ewą, w której czułbym się źle potraktowany. Co tu więcej mówić. W ciągu tylu lat może wytworzyć się więź, taka jak w przyjaźni – wiadomo, że możemy na siebie liczyć. Dostałem od niej dużo siły, takiej siły na życie. W tym pierwszym okresie w Piwnicy (1966–1968) byłem dość osamotniony w zamkniętym, wręcz elitarnym towarzystwie i Ewa – nie wiem, czy tylko dlatego, że liczyła, że będę dla niej pisał – bardzo mi pomogła, chroniła mnie.

Pierwszy raz usłyszałem Demarczyk w klubie studenckim akademii muzycznej przy Starowiślnej. Był rok 1963, jesień. Zaśpiewała kilka piosenek, akompaniował Zygmunt Konieczny, Piotr Skrzynecki zapowiadał. Z tego koncertu zapamiętałem piosenkę *Czarny narcyz* – nigdy już później jej nie słyszałem – i olśnienie kompozycjami Zygmunta (Koniecznego). Harmonia… Wolność… Wszystko logicznie uzasadnione.

Na przykład *Wiersze wojenne* Baczyńskiego – wszystko oparte na marszu wojskowym, podkreślone perkusją, talerzami, słychać, jak oni maszerują… Defilada zwycięzców i odmarsz przegranych. A na tym melodia, śpiew człowieka zranionego. Rewelacyjne.

W maju 1966 płynie pan do kraju na pokładzie MS „Batory" po prawie dwuletniej emigracji zarobkowej w USA. Tym samym rejsem wraca z artystycznego* tournée *„po ośrodkach polonijnych" pani Ewa Demarczyk. Nie był pan już anonimowy; w krakowskim środowisku artystycznym był pan już doceniany jako pianista i kompozytor.

No tak, zanim wyjechałem do Ameryki, skomponowałem dla „Hefajstosa" (1963–1964) kilkanaście piosenek. Ewa, jak się okazało, je znała i widać je dobrze odbierała, skoro zaproponowała mi współpracę.

Rejs powrotny był dość wesoły. Ewa występowała w Stanach w silnej grupie artystycznej, w której byli tacy artyści jak Zygmunt Konieczny, Lucjan Kydryński, Gustaw Holoubek, Jerzy Abratowski, Marek Tomaszewski i Wacek Kisielewski, z którym się dobrze znałem jeszcze z liceum muzycznego i z akademii muzycznej w Krakowie. Było granie, śpiewanie i biesiadowanie. „Batorym" płynęło z siedemset osób, ale nasza grupa wzbudzała najżywsze zainteresowanie. Poczułem smaczek popularności – nie mojej. Po kilku rozmowach Ewa zaproponowała, żebym coś dla niej napisał i po przyjeździe do Krakowa umówiła nas z Piotrem Skrzyneckim. Porozmawialiśmy. O czym? Nie pamiętam. W każdym razie Piotr się zgodził na moje komponowanie dla Ewy i dał mi do zrobienia tekst *Krzywoustego*. Napisałem muzykę i premiera odbyła się w Pieskowej Skale (1966), podczas słynnego

balu z okazji 10-lecia działalności kabaretu. Na skrzypcach grał Zbyszek Paleta, na gitarze Marek Jamrozy, ja na fortepianie.

Pamięta pan ten bal?

Jak przez mgłę.

Ballada o cudownych narodzinach… ***stała się jednym z estetycznych znaków Piwnicy lat 60. Wywołał pan sensację, skandal artystyczny…***

Przede wszystkim ta piosenka zmieniła twarz Ewy, jej byt sceniczny. Sam byłem tym zdziwiony. To były trudne rzeczy, mimo wszystko. Miałem już wówczas skrystalizowane poglądy artystyczne i warsztat kompozytorski. Wiedziałem już, między innymi po poznaniu utworów Zygmunta (Koniecznego), że nie można pisać pioseneczek rzewnych, że coś innego, ciekawszego jest do wydobycia z muzyki. Dostawałem zresztą trudne teksty i musiałem je jakoś muzycznie opowiedzieć.

Fantastyczne było to w tej wielkiej Piwnicy lat 60., że w jednym tyglu spotkały się wybitne indywidualności, które nie tylko potrafiły ze sobą współpracować, ale stworzyły zespół współbrzmiący na wielu artystycznych poziomach.

Otóż to. To był zespół wybitnych osobowości, które potrafiły zbudować niezwykły spektakl. Dzisiaj nie ma zespołu, są soliści i recitale. A wówczas to była grupa: kochali się, nienawidzili, przepraszali – jak w wielkiej rodzinie, z jej wszystkimi cechami.

W Piwnicy był pan do roku 1972, do czasu, kiedy pani Demarczyk zakończyła w niej występy. Jak się odbywało oddalanie od piwnicznej scenki?

Stopniowo. Pierwszy recital ćwiczyliśmy w „kadeku" (Dom Kultury Pod Baranami), w salce prób na trzecim piętrze. Większość piosenek była Zygmunta (Koniecznego) oczywiście. Moich kompozycji jeszcze wtedy Ewa wiele nie śpiewała. Na pewno był *Krzywousty*, *Cyganka* i może Cwietajewa? (*Imię twe*). Ćwiczyliśmy miesiąc, może dwa, do chwili, aż Ewa uznała, że ma gotowy program, i zrobiliśmy duży koncert – na scenie kameralnej Starego Teatru.

Jak wyglądały próby zespołu? Jak Demarczyk dochodziła do tych wielkich interpretacji?

Była w pracy absolutnie precyzyjna. Przychodziła na próby z gotową interpretacją. Trzeba było tylko wszystko zgrać i dopracować jak należy. Kiedy coś nowego skomponowałem, to najpierw przegrywałem jej na fortepianie, tu wolniej, tu szybciej – pierwsze przymiarki. Kiedy to zaakceptowała, to pozostawało już tylko zinstrumentować utwór, parę miesięcy poćwiczyć i gotowe. Moje piosenki przyjmowała *in extenso*, na przykład *Imię twe* do wiersza Cwietajewej napisałem na gitarę i wiolonczelę i tak pozostało. (nuci) „Imię twe, ptaszyna w ręku… Imię twe…"

Zaskakiwała pana artystycznie?

Myślę, że wszystkich kolegów muzyków. Pierwsze symptomy były słyszalne na próbach fortepianowych, już się orientowałem, w którą stronę idzie interpretacja. Potem pęczniało, narastało, potęgowało, nie w sensie dynamiki, ale natężenia sensów interpretacyjnych. Sto procent to Ewa osiągała przy ludziach, na koncercie. Ale na próbach też bywało, że czuliśmy dreszczyk… metafizyczny. Boże, ileż razy go czuliśmy. Stare wygi muzyczne, z niejednego przecież pieca chleb jedliśmy, a dostawaliśmy dreszczy. Na próbach, na koncertach.

Mieliśmy pełne porozumienie. Przestawaliśmy być zespołem akompaniującym – stawaliśmy się jednym organizmem artystycznym.

Codziennie próby. Latami. Po kilkaset razy przegrany każdy utwór. Mieliśmy je wyćwiczone, można powiedzieć: wytresowane do perfekcji. Nie było żadnych problemów na scenie, na koncertach. Perfekcja, wyćwiczenie i wspólne emocje: instrumentalisty i wokalisty. Istota dobrego akompaniamentu – współistnienie.

Ewa była na każdej próbie, ale nie zawsze wszystko śpiewała. Czasem zaczęła jakiś utwór, a my lecieliśmy dalej. Siadała, kurzyła papierosa i słuchała. Kilka razy przegraliśmy i na koniec zaśpiewała całość. Miała ponad 40 utworów do dyspozycji i z nich układała kolejne wersje koncertów.

Nie mogę nie zapytać o* Skrzypka Hercowicza *– trojakie arcydzieło: Demarczyk, Zaryckiego i kongenialnego tłumacza – Wiktora Woroszylskiego.

Traktuję ten utwór jako jeden z lepszych napisanych do istniejącego tekstu. Fraza muzyczna jest synchronicznie związana z frazą literacką, w sensie emocji, akcentów, zdań, siły poszczególnych słów i tak dalej. Budowa słowna i dźwiękowa jest identyczna. (nuci) „Był sobie skrzypek Hercowicz, co grał z pamięci jak z nut… ta ra, ta ra ra, ta ra ra ram…" To się tak automatycznie łączy. Mówienie tego tekstu bez muzyki może ściągać w stronę melodii. A jeśli ktoś nie zna melodii, to oczywiście powie to po swojemu, ale jeżeli zna?

Można spekulować, że napisał pan melodię wcześniej niż Mandelsztam wiersz?

Raczej, że on sam ją napisał i zagrał. Magia rosyjskiego języka i dobre tłumaczenie Woroszylskiego.

A zaglądnął pan do oryginału Mandelsztama?

Nie, a po co? Akcenty inne, melodia języka inna, nic by mi nie dało porównywanie. Ewa to zresztą śpiewała tylko po polsku. Także w Rosji. Dzięki temu chyba pozwalali jej to śpiewać. Po rosyjsku Mandelsztam by nie przeszedł – to nie był jeszcze czas *Pierestrojki*. Choć symptomy były. Scenariusz koncertu był zatwierdzany w rosyjskiej cenzurze, ale pozwalali nam ten wiersz wykonywać. Ciekawe. Czy dlatego, że podawaliśmy tylko nazwisko tłumacza?

Teatr Żydowski to było szczególne miejsce w Warszawie. Tam został nagrany dwupłytowy album (1978), jeszcze z zapowiedziami pana Piotra S. Czy tam graliście regularnie?

Myśmy nigdzie nie grali regularnie. Jeździliśmy po całej Polsce. Koncerty. Sceny. Miasta. To wszystko działo się jakby w jednym czasie. I sceny były takie same, przynajmniej dla formy scenicznej, jaką był recital Ewy: czarne okotarowanie, dwa fortepiany, widownia. Wychodzimy raz z jednej kulisy, raz z przeciwnej. Gramy. Wyjeżdżamy. Wracamy po latach…

Trzeba pamiętać, że graliśmy tylko pięć koncertów w miesiącu. Ewa na więcej się nie zgadzała. Rzadko też, ale zdarzało się, że graliśmy jednego wieczoru dwa koncerty. Nie pamiętam koncertu, który nie miałby kompletu. Tłok na koncertach bywał taki, że nie mogliśmy przecisnąć się przez tłum, żeby wejść do sali.

A próby przed koncertami – światło, nagłośnienie?

Światło robili dość długo. Trzeba było ustalić plany sceniczne, gdzie fortepiany, gdzie siedzi wiolonczelista, gitarzysta, gdzie stoją skrzypce i perkusista, zwykle cofnięty w głąb sceny. Graliśmy wszystko z pamięci, więc nie było problemu z oświetlaniem nut.



Andrzej Zarycki, fot. Jan Poprawa

A próby muzyczne przed koncertem były krótkie: dwa, trzy utwory, żeby brzmienie wyłapać, akustykę sali. Graliśmy kawałek *Pejzażu*, *Wiersze wojenne* i *Cygankę* – to były te utwory, które należało spróbować przed koncertem. Był taki wymóg w umowie: że przynajmniej jeden z fortepianów musiał być instrumentem koncertowym. Z tym najczęściej nie było problemu. Ten lepszy stał po lewej, patrząc od widowni, na nim się grało te trudne rzeczy, a drugi był pomocniczy i stał po przeciwnej stronie.

Czy to jakiś szczególny wyczyn, że taki siedmioosobowy* ansamble *grał w ciemności i z pamięci?

Myślę, że szczególny. (po dłuższej chwili) Tak, szczególny. Na koncercie Ewa śpiewała maksymalnie 15–16 piosenek. Ich układ się zmieniał, inaczej wyglądało to w Polsce, inaczej za granicą. *Pejzaż* Zygmunta (Koniecznego) z piosenki pięciominutowej rozrósł się do utworu dwunastominutowego. Także *Wiersze wojenne* Baczyńskiego były długie, no i *Cyganka*. Reszta utworów po trzy, cztery minuty.

W Rosji radzieckiej…

W Rosji byliśmy cały czas pod urzędową opieką, prawie nie mieliśmy kontaktów osobistych. Wieczory zajęte koncertami, potem hotel i dalej w drogę. W Moskwie nie widziałem ani sławnej Taganki, ani jakiegoś muzeum – ulice, trochę sklepów i sala koncertowa.

Zdarzało się, żeśmy nie zaczynali próby przed koncertem, dopóki nie przyjechał stroiciel. Niby fortepian jest, ale nie w takim stanie, w jakim miał być, niby wczoraj był strojony, ale czemu nie stroi? – frasował się kierownik *koncertzała*.

Różnie bywało. W Kijowie graliśmy koncert z trzygodzinnym opóźnieniem. Fortepian koncertowy co prawda był, ale… bez pedałów. No, a bez tego drobiazgu – nie da rady. Uprzejmi organizatorzy niby rozumieli, ale nie byli przekonani: czemuż to bez tego się nie da? Koniec końców przyjechał stroiciel, zamontował pedały, dostroił fortepian i zagraliśmy. A publiczność trzy godziny cierpliwie czekała. Szacunek dla artysty. Nigdzie takiego nie spotkałem, jak właśnie w Rosji. Byliśmy tam szanowani wyłącznie ze względu na maestrię Ewy i, w jakiejś mierze, dlatego, że byliśmy z „zachodu", jak postrzegała Polskę inteligencja moskiewska czy petersburska.

W Paryżu…

Kilka razy graliśmy w Paryżu i rzeczywiście przesiąknąłem tym miastem mocno. Mit Paryża, który każdy jakoś ma w sobie, i rzeczywistość – przenikają się. Magia tego miasta. Pomogło mi to przy pisaniu muzyki do francuskich tekstów. Nie znając języka, odwoływałem się do tych wrażeń paryskich i wyobrażeń: jak też powinna brzmieć francuska piosenka.

Z koncertów w „Olimpii" pamiętam wielką przyjaźń dla Ewy pana Brunona Coquatrix i hołd, jaki złożyła Ewie ówczesna gwiazda francuskiej piosenki – Maria Laforêt. Otóż myśmy wystąpili w pierwszej części wieczoru, a ona miała śpiewać w drugiej. Kończymy koncert, a tu owacja na stojąco, ludzie nie chcą Ewy za nic puścić ze sceny. A ona nigdy nie bisuje. Występ Laforêt opóźnia się. Publiczność wciąż wiwatuje. Dopiero jak pani Laforêt, wychodząc na swój występ, najpierw skłoniła się przed Ewą, która już usiadła na widowni, zaprzestali wiwatować. W Paryżu Ewę kochali…

Przestudiowałem wszystkie lub prawie wszystkie pańskie rozmowy prasowe i radiowe, no i proszę zgadnąć – jakie jest najczęstsze pytanie?

(śmiech) Jaka jest Ewa Demarczyk i w jakim byłem nastroju, kiedy pisałem *Skrzypka Hercowicza*?

Zgadł pan. Więc: jaka była Ewa Demarczyk?

Nie była, tylko jest – wielka artystka. Wybitna. Powtarzam to od lat i będę powtarzał do końca. Ewa była urocza. Miała oczywiście swoje rozmaite wady, była niepunktualna, ale w pracy – absolutnie precyzyjna. Bywała zmienna w ocenach ludzi, zaskakiwała, niekiedy trudno było przewidzieć, co jej się spodoba. Ale kiedy zaczynała się praca nad utworem – była niesłychanie skrupulatna. Miała wielki szacunek dla swoich słuchaczy i dla swojej sztuki. I, co oczywiste, spotykała się z wzajemnością, jeżeli nie z uwielbieniem. Może to ją też wyróżniało, że nie znosiła obcych, ludzi, do których nie miała zaufania. Jak ktoś taki pojawiał się w jej towarzystwie, zmieniała się krańcowo i bywała trudna, opryskliwa. Natomiast w zaprzyjaźnionym, znanym sobie otoczeniu to sympatyczny, normalny człowiek.

Parafrazując obiegowy* bon mot*, można rzec, że piosenka artystyczna składa się z tekstu, muzyki i… Ewy Demarczyk?

W przypadku tych pieśni, które ona śpiewała – tak. Nie wyobrażam sobie lepszych interpretacji… Gdy śpiewała – *Walca* (*Grande valse brillante*) albo *Pejzaż* – wszyscy siedzieli jak zamurowani. W Rosji, w Niemczech, w Paryżu, w Krakowie, gdziekolwiek byliśmy – widownia zastygała. Nie tylko zresztą przy tych utworach.

Czy spotkał pan później talent miary pani Demarczyk?

To niemożliwe. Nawet nie szukam. Ona jest tylko jedna. Jak Piaf, Brel, Dietrich – zna pan drugą Piaf, drugiego Brela, Aznavoura? Spotkałem w szkole pewnie z setkę uczniów, od kiedy tam uczę (1996). I zauważam, że większość tych osób ma w jakieś części to, co ma Ewa w stu procentach. Jakby z tej grupy poskładać wszystkie dodatnie elementy, toby się tam coś uzbierało. Coś. Ale to i tak nie byłoby nią – nie ma takiej samej. Jest tylko ona.

Ewa w gruncie rzeczy miała głos bez progów, od początku do końca piękny i pełny, nic nie przeskakiwało, jak niektórym z głosu piersiowego na „głowowy". Nie miała technicznych problemów. Miała skalę ponad półtorej oktawy. Niby nie za wiele, jak na literaturę muzyczną, którą wybierała, ale potrafiła z tego głosu zrobić coś absolutnie wyjątkowego.

Nie bez pańskiego i kolegów muzyków udziału. Na koncertach słychać było wspaniały zespół – wartość samą w sobie.

Wszystko było wyćwiczone. Ale to prawda, chyba nie było takiego drugiego zespołu w Polsce.

W roku 1981 byłem na recitalu pani Demarczyk w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Akurat grała dwa jednego wieczoru. Na pierwszy koncert kupiłem bilet. Na drugi nie starczyło. Więc po pierwszym udałem się do męskiej toalety, schowałem się w kabinie, poczytałem pół godziny książkę i doczekałem chwili, kiedy wpuścili publiczność na następny koncert. W ten niecny sposób mogłem porównać dwa koncerty w ciągu jednego wieczoru. Na podstawie tej drobnej, ale reprezentatywnej próbki badawczej mogłem się przekonać, jak subtelnie zmienne bywały jej recitale, dało się słyszeć inne odcienie emocji, kolorów… Co o tym decydowało – publiczność, nastrój, zmęczenie?

Na pewno nie zmęczenie. Może to w panu inaczej brzmiało, nie w niej? Trudno przecież, żeby była taka sama, w takim natężeniu

emocji, jak w Pejzażu czy w Cygance. Dzięki temu, że mieliśmy solidnie opanowany materiał muzyczny, mogliśmy dostosować się do jej nastrojów i tempa, swobodnie podążać za nią. Nie było żadnych niespodzianek, że coś tam, że ona wolniej, szybciej, głośniej jakiś utwór pociągnęła. Podążaliśmy razem: Ewa i zespół. Nic w środku się nie rozsypywało. Zdarzało się przesunąć całość utworu w jakiejś jakości – na przykład w tempie – ale w środku był zawsze porządek.

O Ewie można rozmawiać w nieskończoność. Zresztą ilekroć się spotykamy z kolegami muzykami, czy ze Stefanem (Wojtasem), czy ze Zbyszkiem, jednym czy drugim (Paletą i Wodeckim) – rozmowa prędzej czy później schodzi na temat Ewy. Nawet z powodu Ewy mieliśmy ze Stefanem Wojtasem drobny incydent samochodowy. Wracaliśmy późną nocą z jakiegoś koncertu i, oczywiście, rozmawialiśmy na temat Ewy. Zakręt był ostry, Stefan zwyczajnie się zagapił i… zahamowaliśmy na jakimś podwórzu wiejskiej zagrody. Bez szwanku. Wsteczny bieg i wróciliśmy na trasę. Jedyny powód, jaki mógł doprowadzić do tego, że Stefan, skądinąd świetny kierowca, zjechał z drogi – to była Ewa. Nieobecna, ale…

Milknie, patrzy przed siebie, bębni palcami po stole…

[Fragmenty przygotowywanej do druku książki: Andrzej Zarycki, *Życie śmieszy – portret poważnego kompozytora muzyki niepoważnej*]

NOTA BIOGRAFICZNA

Andrzej Zarycki, ur. 7.05.1941 w Zakopanem; autor muzyki do ponad 350 piosenek; kompozytor muzyki teatralnej, oratoryjnej i filmowej. W latach 1972–1985 w Teatrze Ewy Demarczyk – kompozytor, pianista, aranżer i kierownik muzyczny. Od 1996 r. profesor w klasie piosenki literackiej w Państwowej Szkole Muzycznej II st. w Krakowie. Edukacja: Państwowe Liceum Muzyczne im. Fryderyka Chopina w Krakowie; dyplom Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie, w klasie kompozycji prof. Lucjana Kaszyckiego. Wykonawcy piosenek Andrzeja Zaryckiego to m.in.: Marek Bałata, Hanna Banaszak, Ewa Demarczyk, Barbara Gąsienica-Giewont, Katarzyna Groniec, Katarzyna Jamróz, Jan Nowicki, Beata Paluch, Janusz Radek, Beata Rybotycka, Anna Szałapak, Mieczysław Święcicki, Ewa Wnukowa, Jacek Wójcicki, Julia Zarycka i inni.

DYSKOGRAFIA – WYBÓR:

Andrzej Zarycki, *Krajobraz rzeczy pięknych*, Zaszafie, 2013 (płyta autorska: kompozycje + aranżacje + nagrania) – wybór 29 piosenek w wykonaniu różnych artystów.
Anna Maria Adamiak, *Zaczekaj na dotyk*, 2014 – wszystkie kompozycje A. Zarycki.
Mej kochanej AGH – *Radosno Nowina* – góralskie pastorałki, Novmar, 2011, muz. A. Zarycki, tekst Wiesław Nowak.
Andrzej Słabiak, *Chodźmy w tango* – wszystkie kompozycje A. Zarycki.
La Boheme – suita krakowska, wspr. ze Sławomirem Zubrzyckim, Zaszafie, 2008 (instrumentalne wersje pieśni kompozytorów krakowskich).
Anna Szałapak, Serca na rowerach – piosenki do wierszy Ewy Lipskiej, muz. A. Zarycki.
Anna Szałapak, *Żywa woda* – piosenki do tekstów Agnieszki Osieckiej, muz. A. Zarycki.
Katarzyna Pater, *Fatałaszek* – bajka muzyczna, Zaszafie 2010, wyk. Beata Paluch, Maria i Staś Zaryccy, muz. A. Zarycki.
Cykl pieśni do wierszy Józefa Barana dla Hanny Banaszak, Beaty Paluch, Beaty Rybotyckiej.

OSOBY ZWIĄZANE Z DZIAŁALNOŚCIĄ ARTYSTYCZNĄ ANDRZEJ ZARYCKIEGO, WYSTĘPUJĄCE W JEGO OPOWIEŚCI:

Bruno Coquatrix (1910–1979) – francuski kompozytor piosenek popularnych w latach 40.; wpływowy europejski impresario; od 1954 właściciel „Olimpii", jednej z najbardziej prestiżowych sal koncertowych Europy lat 60. i 70; kilkakrotnie zapraszał na koncerty do Olimpii Ewę Demarczyk.
Ewa Demarczyk – pieśniarka, aktorka; ukończyła średnią szkołę muzyczną w klasie fortepianu i krakowską Wyższą Szkołę Teatralną. W latach 1962–1972 w Piwnicy pod Baranami; następnie występowała z własnym programem, m.in. w: Austrii, Niemczech, Francji, Szwecji, Rosji (ZSRR), Wielkiej Brytanii, USA, Kubie, Brazylii; współpraca artystyczna Demarczyk – Zarycki trwała od 1966 do 1985 r.; w latach 1972–1985 Zarycki był kierownikiem zespołu muzycznego E. Demarczyk.
Lucjan Kaszycki (1932) – kompozytor, aranżer, pedagog i publicysta muzyczny; absolwent klasy kompozycji (S. Wiechowicz) w Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie (1957); kompozytor muzyki do 150 spektakli teatralnych, 50 filmów i wielu piosenek, w tym tak popularnych jak Pamiętasz, była jesień; od 1985 r. zajmuje się komponowaniem muzyki elektronicznej i komputerowej.
Zygmunt Konieczny (1937) – kompozytor piosenki literackiej, muzyki teatralnej i filmowej; twórca unikalnego stylu kompozycji piosenek, wykonywanych m.in. przez różnych artystów Piwnicy pod Baranami (od 1959) i klasycznych piosenek Ewy Demarczyk, m.in.: *Karuzela z madonnami*, *Jaki śmieszny…*, *Grande valse brillante*, *Tomaszów*, *Taki pejzaż*, *Pocałunki*, *Wiersze wojenne* K.K. Baczyńskiego, *Czarne anioły i Groszki i róże*.
Zbigniew Wodecki (1950) – instrumentalista (skrzypce, trąbka), piosenkarz i kompozytor; w latach 1968–1973 skrzypek w zespole Ewy Demarczyk.
Stefan Wojtas (1943) – pianista wirtuoz; absolwent Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie, w klasie prof. Ludwika Stefańskiego; laureat międzynarodowych konkursów pianistycznych; profesor (obecnie także dyrektor) Średniej Szkoły Muzycznej w Krakowie, a od 1983 r. również w krakowskiej Akademii Muzycznej. Pianista w zespole muzycznym Ewy Demarczyk.

MUZYCY ZESPOŁU EWY DEMARCZYK Z LAT 1972–1985,
Z CZASÓW KIEROWNICTWA MUZYCZNEGO ANDRZEJA ZARYCKIEGO:

skrzypce: Zbigniew Paleta, Marek Podkanowicz, Zbigniew Wodecki
gitara: Marek Jamrozy, Jerzy Wysocki
wiolonczela: Janusz Kopytko, Józef Modrzejewski, Witold Swoboda
fortepian: Roman Opuszyński, Stefan Wojtas, Andrzej Zarycki
perkusja: Jacek Brzycki, Mieczysław Górkiewicz, Adam Pukalak, Zdzisław Świerczyński
*

Z wypowiedzi Andrzeja Zaryckiego:

Bardzo lubię Aznavoura... To jest ktoś! Jeden z najlepszych aktorskich wokalistów. Znakomicie interpretuje tekst. Mimo że nie rozumiem francuskiego, dużo mi opowiada. Nawet gdy śpiewa bez tekstu, przekazuje dużo treści. Ma też świetne utwory, fachowo skomponowane i zinstrumentowane. Sam w sobie jest muzyką i tekstem. Myślę, że w ten właśnie sposób słuchano Ewy Demarczyk poza Polską.
*
Rzeczy niedościgłe – to mi utkwiło w pamięci. To na mnie wpływało i wpływa – mistrzostwo.
*
Żadna z tych rzeczy, które napisałem, nie ma podkładki teoretycznej. Wszystko z imaginacji, z przeczucia. Muzykę tworzy się poza świadomością. Przekalkulowana to gniot.
*
Wszystko jakoś zostawia w nas ślad. Widoczny, niewidoczny. Pewnie składamy się z tego, co przeżyliśmy. Nawet nieświadomie. I nie bardzo wiadomo, skąd pojawia się impuls twórczy,
*
Może tak bym to ujął: w momencie kiedy piszę utwór i daję go do realizacji, jestem do niego przekonany. Ale kiedy już go gramy i mam inne emocje, odchodzę od stanu pierwotnego. Dyrygując, „piszę" go od nowa, traktuję jak obcy… (śmiech).
*
Jak piszę na zamówienie, to musi się zgadzać z moim światopoglądem, żebym mógł się pod tym podpisać.
*
Jubileuszowy koncert poświęcony pana twórczości, na Studenckim Festiwalu Piosenki w 2005 roku, nosił tytuł „Żywot artysty spokojnego". To dobrze? Bo mnie się wydawało, że artysta powinien być targany namiętnościami, rzucać się na wzburzone fale życia...
Powinien, zgadzam się, ale co mam zrobić? Oczywiście byli tacy artyści, jak na przykład Mozart. Napisał wiele, żył krótko i rzeczywiście był kłębkiem twórczego nerwu. A ja jestem spokojny i takie są te moje piosenki: łagodne, liryczne i, mam nadzieję, ładne. Ludzie też takich potrzebują. Komponowanie wymaga skupienia i spokoju, żeby wejrzeć w siebie i posłuchać, co w duszy gra. Niekoniecznie trzeba chodzić po ścianach, żeby znaleźć kawałek nuty.

[za: „*Jestem spokojny i...*" – z A. Zaryckim rozmawiała Agnieszka Barańska – Radio Kraków]
*
Mam poczucie, że przekazuję moim uczniom wartości, które dzisiaj się słabo sprzedają. Bywa to krępujące – dla mnie, a dla niektórych uczniów niewygodne – czasem nawet chcieliby się sprzeciwić, czego nie wzbraniam. Uczę ich dobrego gustu, żeby sami mogli rozpoznać swoją drogę artystyczną, żeby mogli istnieć artystycznie dłużej niż jętki jednodniówki z rozmaitych „szans na…" i „głosów of…", po których wielu pozostaje off…
*
U Zygmunta muzyka wsącza się w najgłębsze znaczenia tekstu. Odkrywa jakąś tajemnicę utworu, której nie ma w słowach. Te jego połamane, niekończone frazy harmoniczne, połączenia akordów, których wedle praw harmonii nie powinno się łączyć, rytm melodii płynącej jakby wbrew rytmowi wiersza – wszystko to tworzy inną ekspresję, inną dramaturgię, odkrywa inne treści.

[za: Michał Traczyk, Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego, Poznań 2009.]
*
Każdy ma jakieś wady – nie ma co. Ale to nie one stanowią o wartości człowieka.



Z Januszem Stokłosą
rozmawia Eugeniusz Lisowiec

NIE LUBIĘ BYĆ MODNY





Lisowiec: ***Musical jest teatrem… A piosenka musicalowa?***

Stokłosa: (długa cisza) Nie ma takiego terminu. Nie ma piosenki musicalowej, jeżeli mówimy o musicalu jako o dużej formie. Inne zjawiska, jak śpiewogra, kram z piosenkami, spektakle dramatyczne, w których są songi (jak w *Operze za trzy grosze*) – nie stanowią tego, co wytworzył nowojorski Broadway czy londyński West End. Bo one wyrosły w kulturze anglosaskiej… W takich tytułach, dla mnie najbliższych, jak *Jezus Christ Superstar* czy *Hair*, to – przynajmniej dla mnie – nie ma piosenek, tylko są śpiewane fragmenty, które albo służą przekazowi emocji, albo służą dopełnieniu wątku anegdoty, czyli wątku dramatycznego.

Co to znaczy? Piosenka dla mnie jest formą zamkniętą. Jest małą formą muzyczną. Tekst z muzyką są immanentnie ze sobą związane i stanowią zamkniętą całość. Początek, środek i koniec. Piosenki dzielą się na poetyckie, literackie, popularne, ludowe itd. Czyli te, w których tekst odgrywa bardzo istotną rolę, a muzyka jest tylko dopełnieniem, albo takie „tra la la la", gdzie tekst nie ma większego znaczenia. Ale są one formami zamkniętymi.

Czy zatem, według pana, piosenka musicalowa jest formą otwartą?

Tak, piosenka musicalowa ma swój kontekst. W momencie, w którym opowiada się anegdotę czy historię, ma zupełnie inne brzmienie, inną wymowę z powodu swojej drapieżności, siły, uniwersalnego przekazu. Jak *Let the sun shine in* z *Hair* straciłoby, gdyby nie miało kontekstu swojej anegdoty. Bardzo tragicznej, bo dotyczącej wojny w Wietnamie. Żadna piosenka nie może się cieszyć takim kontekstem. Nawet politycznie zaangażowane utwory Jacka Kaczmarskiego są tylko piosenkami. Nie są obudowane anegdotą.

Co to znaczy: obudowa anegdotyczna?

To znaczy, w jakim kontekście się ją przedstawia. To nie tylko kwestia instrumentacji,

aranżacji, muzycznej formy, w jakiej się ją przedstawia – czy one są wykonywane pianinem, gitarą, orkiestrą symfoniczną – tylko tego, co się wydarzyło przedtem i co się wydarzyło potem.

Jest zasadnicza różnica pomiędzy zaśpiewaniem kawałka opery na estradzie, bo wszyscy to pamiętają ze spektaklu. Tak samo rzecz się ma z piosenką musicalową.

Z tego, co pan wywodzi, to piosenka musicalowa nie może być oderwana od samego musicalu.

Absolutnie tak! Nawet jeżeli jest w jakiejś kontrze, opozycji, to ma swoje dramaturgiczne znaczenie. Nie ma spektaklu, czyli dużej formy muzycznej (a taki musical mnie tylko interesuje), w którym nie ma rzeczy bez przyczyny: ktoś coś mówi i z tego zaczyna śpiewać. Są oczywiście musicale bez tekstów mówionych. Jak choćby znakomity *Les Miserables*. Operą na pewno nie jest, bo opera należy do tego gatunku historii muzyki, który rozwija się w zupełnie inną stronę. Który jest poszukiwaniem innych środków wyrazu. Tym jest obecnie współczesna opera.

Ale to wszystko mieści się w dużych teatralnych formach. Czy dobrze myślę?

Tak. Przecież na scenie nie występuje pan Krzysio czy Lady Makbet, tylko artysta aktor gra tego Krzysia czy panią Makbet.

Musical *Metro* praktycznie wprowadził na scenę jeden do jednego, to znaczy połowę „ludzi z ulicy", nie aktorów. Ale oni z chwilą wejścia na scenę stawali się aktorami. Musical jest formą teatralną.

Czy pan, komponując musical, rozdziela całość na piosenkę, tekst, czy podkład muzyczny pod tekst, taniec?

Absolutnie nie! Jeżeli powstają fragmenty śpiewane (na przykład na warsztatach w Miętnem czy tutaj, u nas w teatrze) ze spektaklu *Bramy raju*, którego tak naprawdę nie ma – nie ma jeszcze, nic nie jest gotowe, ten musical jest w trakcie pracy, tworzenia – kwartet jest gotowy. Ale czy on będzie taki sam, czy jeden taki w tym spektaklu, tego też nie wiem. Ale wiem, że to, co ci ludzie śpiewają – ma bezpośredni kontekst w anegdocie. Padają imiona z tej historii, z tego dramatu czy z adaptacji tej powieści (bo w oryginale to jest powieść Jerzego Andrzejewskiego), ale mimo to jestem przekonany, że uważny widz, gdyby zadać mu pytanie, o co chodzi – miałby kłopoty z ich interpretacją. Bo to, co się wydarzy wcześniej, czy to, co się wydarzy później w tym kwartecie, w spektaklu będzie miało swoje odzwierciedlenie. Wyjaśnią się relacje między ludźmi, którzy to śpiewają. Jest to część większej całości.

Nie wyobrażam sobie, że można pisać dużą formę w taki sposób, że się napisze piosenki, a później „się zobaczy". Odwrotnie – może być. Kompozytor otrzymuje libretto i pisze do tego partyturę. Z uwerturą albo bez, mając świadomość formy, że to będzie trwało godzinę albo dwie. Musi być czytelna linia od początku do końca w tym spektaklu, w tym również muzyczna. Te utwory mogą się nawet bardzo od siebie różnić w zależności od koloru, ale musi im pod spodem towarzyszyć myśl, że są zawsze grane w takim porządku.

Chcę pana trochę sprowokować. Pytam więc kompozytora: co jest ważniejsze w musicalu – muzyka czy tekst?

Jak już wcześniej mówiłem, jedno wynika z drugiego. Jedno powinno pracować na drugie. Nie ma tak, że coś jest ważniejsze i przygniata resztę. Wtedy jest to niedobrze zrobiona sztuka. Jest tak, że coś zostaje w pamięci: wolę tę piosenkę czy ten układ choreo-

graficzny, ta scena, w której aktorzy zagrali, była bardzo dramatyczna i ją najlepiej pamiętam z całego przedstawienia. To inna sprawa. Bo po pierwsze mówimy wtedy o emocjach, które towarzyszą widzowi, i jego wrażliwości na takie albo inne elementy spektaklu, ale tak naprawdę każdy z tych elementów pełni inną funkcję.

Śpiewane fragmenty, zwłaszcza solowe, są dużo częściej bliżej liryki, czyli emocjonalnej strony opowiadania, mającej na uwadze przedstawienie wrażliwości tego, co z bohaterem w danym momencie się dzieje. A sceny zbiorowe, najczęściej w efektownej choreografii – są po to, żeby zdynamizować, żeby opowiadać obrazowo ten fragment spektaklu.

Wracam do piosenek musicalowych. Czy one mogą się stać przebojami?

Absolutnie tak. Jest wiele przykładów, że śpiewany fragment musicalu czy śpiewana piosenka została i jest przebojem. I o to chodzi. To tak, jak monologi w spektaklach dramatycznych. I tak na przykład „cztery piki skurczybyki" to cytat z *Tanga* Sławomira Mrożka, który w towarzystwie brydżystów jest już powiedzeniem kultowym. „Niech na całym świecie wojna, byle polska wieś zaciszna, byle polska wieś spokojna" – to *Wesele* Wyspiańskiego.

Napisał pan muzykę do musicalu* Panna Tutli Putli*, do libretta Witkacego. Czy trudno jest pisać muzykę do tekstu tego autora? Stanisław Ignacy Witkiewicz „Witkacy" uchodzi za trudnego pisarza, to wybitny malarz, fotograf, pisarz, dramaturg i filozof.

Komponować jest zawsze trudno. Do wszystkiego. Często dużo trudniej jest skomponować muzykę do głupiego tekstu niż do tekstu pozornie trudnego. Człowiek wtedy traci cierpliwość, bo nie wiadomo, czego się złapać. Każdy dobry tekst, wybitny tekst jest inspirujący. Otwiera, uruchamia wyobraźnię. Trudno pisać muzykę do białej poezji. Ja miałem okazję i przyjemność napisania muzyki do poezji Mirona Białoszewskiego. Nie jest to poezja superrymowana. Ale ja miałem w jego przypadku napisane libretto od początku do końca. Napisałem muzykę do musicalu *Pana Tutli Putli* opartego na tekście Witkiewicza. On nie pisał musicali. Tak jak Gombrowicz, piszący dramat pt. *Operetka*, któremu wydawało się, ze pisze libretto do *Operetki*, ale to nie było libretto. Bo tam jest tyle pęknąć, tyle niekonsekwencji, że wszystkie inscenizacje tej sztuki udowadniają, jak to jest źle napisane.

Libretto musi tworzyć pewną całość, tak jak sztuka teatralna. Bywa, że libretto jest dobrze napisane, ale jest źle wyreżyserowane i wtedy jest porażka, Bywa też odwrotnie, że znakomita reżyseria i gra aktorów ratują źle napisany tekst libretta.

Muzyka do libretta do tej kanwy literackiej dodaje to, czego żaden inny język dodać nie może. Taki rodzaj emocji, taki rodzaj dopowiedzenia, dointerpretowania tego języka. Wspomniana już poezja biała może sprawiać kłopoty. A każdy wiersz, od Kochanowskiego poprzez Asnyka do Szymborskiej, który jest cudownie wiązany, rymowany, świetnie się nadaje do muzyki.

Zmieńmy trochę temat. Nazywany pan jest w Polsce prekursorem, pionierem polskiego musicalu. Największy sukces to oczywiście* Metro*. Ponad dwa tysiące spektakli. Które to już pokolenie artystów występuje w tym przedstawieniu?

Piąte... tak, piąte.

Jest pan wszechstronnym kompozytorem. Ale czy można określić pana jako kompozytora musicalowego?

Tak, absolutnie tak. Dlatego że w Polsce nie było żadnej szkoły musicalu. Były jakieś próby rock opery: *Naga* czy *Na szkle malowane*, natomiast musicalu *sensu stricto*, który by był przedstawieniem teatralnym, od początku do końca spójnym i opowiadającym jakąś historię, nie było. Zresztą musical przez lata Peerelu był uznawany za formę komercyjną, słabszą artystycznie. A to, co mnie interesowało obok muzyki, to był teatr. A zwieńczeniem muzyki w teatrze, jeśli nie mówić o muzyce awangardowej czy muzyce współczesnej, jest tylko musical. To, co mnie interesuje w teatrze czy muzyce – to jest maksymalnie szerokie spektrum odbiorcy. To znaczy – w jaki sposób opowiadam daną historię, by było zrozumiale zarówno dla młodego człowieka, jak i całej pozostałej publiczności. Nie wymagam od słuchacza tego, czego wymaga współczesna opera. Bardzo poważnego przygotowania muzycznego, intelektualnego, wysłuchania od początku do końca ze zrozumieniem libretta. A musical jest praktycznie dla wszystkich. Są trudniejsze tytuły. Takim w swojej fakturze i materii jest *West Side story* Bernsteina, a na całym świecie musical ten ma miliony fanów. Bo niezależnie od swojej wyrafinowanej struktury muzycznej – przez anegdotę, przez całe fragmenty choreograficzne, no i świetne inscenizacje – jest sztuką superkomunikatywną.

Komponując muzykę do musicalu, zapoznaje się pan z librettem. Jakie ma pan doświadczenia z tym związane?

Okropne. Dobre libretto to jest bardzo, bardzo trudna sprawa, tym bardziej że czyta się to libretto nieobiektywnie. Co to znaczy? Niekoniecznie musi być tak, że coś, co mi się nie podoba – nie stanowi obiektywnej wartości. Może być tak, że ktoś inny się tym zachwyci. Ale jeżeli ja czytam coś pod kątem, że muszę się za chwilę do tego zabrać, to ważne jest dla mnie to, co się dzieje w wiązanych fragmentach śpiewanych, sam sposób myślenia o teatrze, świadomość teatru, bo przecież wszystko trzeba napisać jak… Musical jest taką sztuką, która pokazuje. Jak pokazuje, to równie dobrze może pokazywać w ciszy albo z towarzyszeniem muzyki. Można bez słowa pokazać czasami więcej, ciekawiej, bez setki stron zapisanych.

Nie mamy w Polsce szkoły pisania sztuk musicalowych. Nie można zadzwonić, sięgnąć na półkę i zabierać się do roboty, bo leżą tam gotowe libretta czy gotowe scenariusze. Nie ma. To jest bardzo trudna i specyficzna forma i trzeba się na tym znać, żeby wiedzieć, co się pisze. Pan Jeremi Przybora, który napisał libretto do musicalu *Piotruś Pan*, należy do nielicznych autorów, którzy dali mi szansę, i postawił wysoki próg trudności, kładąc na stole gotowy egzemplarz libretta. I on, jak postawił ostatnią kropkę – to od tej chwili mógł spać spokojnie, a ja przez następny rok nie wiedziałem, gdzie się podziać. Miałem problem: jak to ugryźć. I nie dlatego, że nie wiedziałem, jaką pisać muzykę, ale dlatego, że temat z jednej strony, przedmiot tych opowieści, czyli historia dla dzieci, bajka – a z drugiej strony napisana przez superinteligentnego, niezwykle dowcipnego i genialnego poetę, który zawarł w tym temacie, anegdocie żarty, dowcipy wymagające nie tyle dziecięcej wyobraźni, co głębokiego poczucia humoru. Muzyka nie mogła tego pominąć. Zakryć. Przesunąć punkt ciężkości albo uwagę na jakąś inną sytuację. W związku z tym wszelkiego rodzaju sprawdzone chwyty muzyczne typu „la la la la" – nie mają żadnego zastosowania.

Ja za takimi librettami tęsknię. Bo one z punktu otwierały całą przestrzeń, rysowały wszystko, były same w sobie, w czytaniu pyszne i wielowarstwowe, a jednocześnie pod względem formy – ale pan Jeremi nie miał żadnych problemów. Zresztą napisaliśmy piosenkę wspólną. On tę piosenkę słyszał i pisał tak, jakby miał te nuty układać. A często w libret-

tach czy propozycjach widzi się, że albo są to rymy (wszystko jedno, czy z Częstochowy czy z Kłaja) tak schematyczne…

Przy tym nasz język polski nie ułatwia poetom życia. Przez akcenty, które padają. Przez jednozgłoskowce, które generalnie kończą linijkę czy frazę. Dla pana Jeremiego musical nie był żadną zagadką. Wielu autorów, którzy zabierają się za pisanie libretta, nie czuje sceny, nie czuje muzyki, albo czują w jakiś specyficzny, własny sposób. Już nie mówię o tym, że nikt chyba nut nie czyta. Ale nie jest to konieczne.

Jednak nabycie wiedzy teoretycznej związanej z formą musicalu nie gwarantuje sukcesu w jego realizacji. Trzeba bez przerwy podkreślać – musical jest teatrem. Teatrem wyobraźni. Wyobraźni teatralnej i przestrzennej. Świadomości czasu. Że piosenka, którą się przeczyta w piętnaście, dwadzieścia sekund, trwa trzy, pięć, a nawet dziesięć minut.

Jaka jest pana zdaniem rola reżysera – czy on jest od początku powstawania musicalu? Mam na myśli, czy jest obecny przy powstawaniu muzyki?

To jest różnie. Na przykład jeżeli chodzi o *Piotrusia Pana* – to reżyser usłyszał jakby wszystko gotowe. Pan Jeremi położył libretto na stole, a ja położyłem partyturę. Oczywiście zagraliśmy mu to. Na tym materiale pracował. Oczywiście dokonywał zmian, skrótów. I to była już wspólna nasza praca. Inaczej było w *Metrze*. Tam już pracowaliśmy razem od początku. Tworzyliśmy ten musical na bieżąco. W *Policie* anegdota była znana. Można ją było opowiedzieć w różny sposób. Natomiast plastyczna forma i jego wizje, obrazki powodowały, że moja muzyka musiała to oddawać. Wymyślił całą sekwencję marokańską. Wynikała ona z historii Poli Negri. Trzeba było sięgnąć po muzykę hinduską czy dalekowschodnią. To wynikało z jego zapotrzebowania.

Słyszałem, że pan nie chciał pisać muzyki do* Polity. *Ponoć powiedział pan Januszowi Józefowiczowi – rób to sobie sam! Jak on do tego musicalu pana przekonał?

To prawda. Tak mu powiedziałem. Ja pracowałem nad musicalem *Bramy raju* według prozy Jerzego Andrzejewskiego. To jest niezwykle trudny tekst. Mam trochę inny punkt widzenia niż libretto napisane przez poetę, dramaturga, prozaika i autora tekstów Grzegorza Walczaka. Docieramy się. Mamy dużo dramaturgicznych rzeczy niepewnych, niejasnych i trzeba mu to dopowiedzieć. Można dopowiedzieć tak, ale można i inaczej. Ja się dopominam o takie głęboko psychologiczne i prawdopodobne zachowania.

Natomiast jeżeli chodzi o Polę Negri – to ja w pomyśle tym nie widziałem niczego ciekawego. Natomiast jak zobaczyłem sposób, w jaki Janusz Józefowicz chciał to opowiedzieć, to nie miałem wątpliwości, że z przyjemnością napiszę do tego muzykę.

Ważne jest, kto będzie śpiewać w musicalu? Jakie musi spełniać kryteria artystyczne?

Oczywiście. Po pierwsze kryteria profesjonalne. Po drugie teatralne, czyli śpiewać z sensem. Nie śpiewać dla śpiewania, tylko wiedzieć, co słowo oznacza i co ono w tym kontekście wyraża. Dlaczego śpiewam takie słowa, jaką formę wyrazu muszę przyjąć. I tym się różni opera od musicalu. W operze tekst nie jest absolutnie aż taki ważny. Jest zdecydowanie gdzie indziej. Tam jest czysta sztuka wokalna. A w musicalu ważny jest sposób, w jaki się śpiewa, ale superważne jest, co się śpiewa. Piosenka w musicalu w żaden sposób nie może odbiegać od reszty spektaklu. Ona stanowi jego ściśle związaną z treścią anegdoty część. I tylko część. Są arie, są duety, ale to jest forma muzyczna i jak każda inna (czy plastyczna, czy literacka) ma swoje zasady,

określone przez historię tego gatunku. Niektóre zasady można zmieniać, można burzyć, można utworzyć nowe. Ale solówka to znaczy, że śpiewa jeden człowiek i nic więcej. I wcale nie znaczy, że to jest najważniejszy punkt w przedstawieniu. Jak się okazało, w *Metrze* były solówki, ale jednym z najważniejszych punktów była akurat zbiorówka.

Czy u nas, w Polsce, musical może wylansować gwiazdy, przeboje, czyli piosenki musicalowe?

Tak, oczywiście. Chociażby takim kultowym numerem jest *Wieża Babel* z *Metra*. Moim zdaniem takie pytanie należy zadać publiczności, która chodzi na musicale. Mnie, kompozytorowi tych musicali, nie wypada o tym mówić.

Nie korciło pana, by napisać muzykę do jakiegoś przeboju? Po prostu piosenkę lekką, prostą, wpadającą w ucho?

Ja nie lubię być modny. Dla mnie moda jest za krótka, ulotna. Taka tu i teraz. Mnie interesują rzeczy długodystansowe. Coś, co jest bardziej uniwersalne, ponadczasowe. W muzyce popularnej zdarzają się piosenki ponadczasowe, ale to są wyjątki.

Napisałem tysiące piosenek, a przez te lata uważałem, że nie umiem ich pisać. Teraz już trochę mniej. Uważałem, że w takiej krótkiej formie muzycznej nie wygadam się. Nie będę umiał dopowiedzieć tego, co chcę, w te trzy minuty. I te wszystkie piosenki, które napisałem dla Michała Bajora i we współpracy z Wojtkiem Młynarskim, to takie śladowe rzeczy. A myślenie o przeboju, o czymś, co będzie wpadało w ucho, to jest kompletnie nie moja propozycja jako kompozytora musicalowego. Wiem, że to, co robię, i to, co piszę, wpada w ucho i zostaje. Miło mi się o tym dowiedzieć po piętnastu latach.

Jaką zatem funkcję pełni dzisiaj musical?

Uważam, że musical pełni dzisiaj taką rolę, jaką pełniła opera na początku dziewiętnastego wieku na świecie. Przykład jest następujący: *Va pensiero* to najsłynniejszy z chórów, jakie powstały w historii muzyki operowej. Giuseppe Verdi pisał *Nabucco* w sytuacji bardzo skomplikowanej politycznie, a wzniosła i piękna pieśń Żydów (chór niewolników) z trzeciego aktu stała się nieoficjalnym hymnem Włoch i jest prawie zawsze bisowana.

Wracając do *Metra*: ja nie mówię, że *Wieża Babel* jest jakimkolwiek hymnem. Ale niesie ze sobą pozytywne znaczenia. Może stać się utworem, który się pamięta. I nie jest to kwestia jednego dnia i jakiejś mody. Człowiek w zasadzie przez wieki się nie zmienia. Chce coś tworzyć, chce być kreatywny. I to są aksjomaty, które były, są i zawsze będą. Jeżeli coś w tym duchu zapiszesz, to to na pewno wróci.

Jakie marzenia ma kompozytor Janusz Stokłosa?

Jedno krótkie marzenie – wrócić na Broadway.

Dziękuję za rozmowę.

Janusz Stokłosa
Pianista, kompozytor i aranżer. Ukończył Podstawową Szkołę Muzyczną w Nowym Targu w klasie fortepianu i Średnią Szkołę Muzyczną w klasie oboju. Absolwent Katedry Teorii i Historii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest autorem ponad 150 partytur muzyki teatralnej i filmowej. Debiutował w krakowskim Teatrze STU muzyką do spektaklu Pacjenci według Mistrza i Małgorzaty Bułhakowa w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego (1976). Był kierownikiem muzycznym Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu (w latach 1980–1981). W latach 1984–1990 był kierownikiem muzycznym Teatru Ateneum w Warszawie, gdzie wraz z Wojciechem Młynarskim i Januszem Józefowiczem współtworzył spektakle: Brel, Hemar, Wysocki. *Od 1986 do 1991 r. współpracował z Michałem Bajorem, koncertując z nim w wielu krajach Europy, USA i Kanadzie.W 1991 r. skomponował muzykę do musicalu Metro, który wystawiany jest w reżyserii i z choreografią Janusza Józefowicza. Musical ten odniósł spektakularny sukces w kraju. 16 kwietnia 1992 r. w Minskoff Theater na Broadwayu odbyła się jego amerykańska premiera. Do grudnia 2014 r. zagrano ponad 2000 przedstawień. Za muzykę do musicalu Metro Stokłosa został nominowany do broadwayowskiej nagrody Tony HYPERLINK „http://pl.wikipedia.org/wiki/Nagroda_Tony"Award w kategorii: najlepsza partytura teatralna w sezonie 1991/1992. W lutym 1994 r. ścieżka dźwiękowa musicalu uzyskała status złotej płyty, w listopadzie 1997 platynowej, a 30 maja 1998 r. podwójnej platynowej. W latach 1990–2004 Stokłosa współpracował z następującymi teatrami za granicą: Schauspielhaus (Zürich), Akademietheater (Wiedeń), Burgtheater (Wiedeń), Teatr Kreatur (Berlin), Deutsches Theater (Berlin), Schaubuhne (Berlin), Volksbühne (Berlin) i Bremer Theater (Brema). W październiku 1992 r. został prezesem spółki Studio Buffo. W tym samym roku założył Wydawnictwa Muzyczne i Nutowe Stokłosa Editions. Był kierownikiem muzycznym programów telewizyjnych* MdM, Przebojowa noc *i* Złota sobota. *W 2002 r. film N.* Winton – The Power of Good *(reż. M. Minac) z muzyką J. Stokłosy otrzymał Emmy HYPERLINK „http://pl.wikipedia.org/wiki/Nagroda_Emmy"Award. 22 maja na Targach EXPO 2010 w Szanghaju odbyła się światowa premiera spektaklu* Zatańczmy Chopina (Let's Dance Chopin*), którego dyrektorem artystycznym, dyrygentem i autorem muzyki jest Janusz Stokłosa. Reżyserem i choreografem spektaklu była córka Janusza – Maria Stokłosa. W grudniu 2011 r. w Warszawie odbyła się premiera musicalu Polita (libretto Agata Miklaszewska, reżyseria Janusz Józefowicz) opartego na historii życia i kariery Poli Negri. Po raz pierwszy w świecie wykorzystano w musicalu filmową technologię 3D. W grudniu 2013 r. w Sankt Petersburgu odbyła się premiera rosyjskiej wersji tego musicalu zatytułowana* Pola Negri. *Jest pionierem polskiego musicalu:* Piotruś Pan *(libretto Jeremi Przybora; 2000 r.), Romeo i Julia (wg Williama Shakespeare'a; 2004 r.),* Panna Tutli Putli *Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacego"; 2004 r.). Jako dyrygent i dyrektor artystyczny od 2006 r. prowadzi uroczyste koncerty bożonarodzeniowe w katedrze Cystersów w Pelplinie, w których udział biorą najwybitniejsze gwiazdy polskiej opery i estrady.*

Janusz Stokłosa zajmuje się także pilotowaniem samolotów. W 1999 r. zdobył patent III klasy pilota szybowcowego, w 2002 r. licencję pilota turystycznego (PPL), w 2005 r. uprawnienia do wykonywania lotów w nocy, w 2006 r. licencję pilota samolotów wielosilnikowych (ME), w 2008 r. licencję pilota zawodowego (CPL) i wykonywania lotów według wskazań przyrządów (IR).



Ze Zbigniewem Łapińskim
rozmawia Katarzyna Walentynowicz

BIOGRAFIA NA DWIE ALBO NA CZTERY RĘCE





ZE WSTĘPU

Książka *Zbigniew Łapiński. Historie również niepoważne, czyli groch z kapustą* to nie jest typowa biografia. Na sam dźwięk słowa „biografia" Zbigniew Łapiński dostaje dreszczy i wzdryga się wyjątkowo grymaśnie, twierdząc, że biografia to pomnik, więc coś ze swej natury pompatycznego i sztucznego, wystawionego dla potomnych. Jeśli jeszcze bohater tej książki miałby sam sobie, nie daj Boże!, ten pomnik wystawić, to chyba by tego najzwyczajniej w świecie nie przeżył albo przeżyłby, ale co to byłoby za życie… To tak, jakby go wsadzić w cudzą skórę, ale jak wsadzić w cokolwiek Zbigniewa Łapińskiego? Jak narzucić mu konwencję, i to na dodatek konwencję sposobu mówienia o sobie samym? Każdy, kto zna bohatera mojej książki, wie, że jest to absolutnie niemożliwe. Wybitny umysł i wrażliwość w jednym; przenikliwość w patrzeniu na ludzi i skrajna nieufność, a jednocześnie wierność aż do bólu wobec ludzi, którym jest oddany. Oszukać się go nie da, ale zranić można, bo całym jego życiem kierują namiętności, skrajne i niewyobrażalne, które odnajdujemy tak pięknie ubrane w dźwięki w jego kompozycjach. Muzyka jest miłością jego życia – nie ma i nie było innej. Trudno to zrozumieć przeciętnemu człowiekowi. Muzykę ma w sobie, ale i muzyką patrzy na świat i ludzi. Słucha dźwięku głosu, myśli dźwiękami, więc słuchając, wydobywa brzmienia naszych słów, z których na jego uwagę zasługują tylko nieliczne. Trudno wobec takich wymagań poradzić sobie z własnym ego. Niby powinniśmy to rozumieć – każdy artysta to człowiek trudny, ponieważ ma swój, niewyobrażalny dla nas, świat, a jednocześnie człowiek dość bezwzględny, bo myśli tylko kategoriami tego świata. Ale nie każdy człowiek wytrzymuje presję wymagań, jakie stawia przed nim kontakt z takim artystą. Aby poradzić sobie z tego typu emocjami, a przede wszystkim aby mieć możliwość wejścia do świata twórczych poszukiwań kogoś takiego, trzeba mieć do

siebie dużo dystansu. Wówczas otworzy się przed nami przedsionek świata sztuki, bogatej w emocje, a przede wszystkim bogatej w możliwości percepcji tego, co nas otacza.

Zbigniew Łapiński zaprosił mnie do poznania swojego życia, ale poznania nietypowego. Rzadko kiedy mamy możliwość powrotu do tego, co przeżyliśmy. To znaczy wracamy często, we wspomnieniach, ale takie twórcze spojrzenie na mijające lata wymaga niezwykłej uwagi. Po co wracamy? Z wielu powodów: z sentymentu, z ciekawości, aby coś lepiej zrozumieć lub jeszcze raz przemyśleć; aby poczuć dawne emocje lub poznać, które nie przetrwały próby czasu, oraz aby bardziej zrozumieć samego siebie. Mój udział w tych wspomnieniach jest dodatkowy, przy okazji – trochę jak towarzyszenie komuś doświadczonemu, kto sam wie najlepiej, czego szuka i jak ma ocenić swoje wybory. Ale jednocześnie obecność kogoś przy nas w takich sytuacjach wpływa stymulująco, jak dźwięki usłyszane nagle, niespodziewanie i trochę bez związku, ale które zabrzmiały, więc trzeba się do nich odnieść. To pobudza czujność, bo pytania zadawane przez kogoś, kto w naszym życiu nie uczestniczył, mogą zaskakiwać.

Ta książka to biografia na dwie albo, w zasadzie, na cztery ręce. Całość skomponowana przez wybitnego muzyka i nietuzinkowego człowieka, który potrafi, tworząc akompaniament dla osób, z którymi występuje, wznieść się na wyżyny najpiękniejszej i najlepszej improwizacji, w zależności od chwili i klimatu koncertu. Jaką muzykę pozostawi w duszy czytelników ten koncert?

JACEK TO BYŁ WYBITNY POETA, NO, ALE NOBLE DOSTAJĄ INNI

Walentynowicz: ***Jesteś kompozytorem, twórcą. Jak to wpłynęło na twoje postrzeganie świata i ludzi?***

Łapiński: Miałem ogromną przyjemność występować z Jackiem i Przemkiem na scenie. Chłopaki nie doczekali czasów, których ja doczekałem, a które są dla mnie cholernie przykre, ponieważ uświadamiam sobie, że nasze oczekiwanie rozbito w pył; że przyszła nowa rzeczywistość, wcale nie wolna. Uważałem zawsze, że wolność jest wkalkulowana w istnienie człowieka; obojętnie, co się robi, w jakim żyje się świecie, jak długo się żyje, jaki człowiek ma charakter czy w jakich warunkach się wychowywał. Każdy z nas, Ziemian, nosi w sercu, w sobie potrzebę wolności. Uważałem jej wszechobecność za naturalną, pierwszą, najważniejszą zasadę wszystkich ludzi i nagle, niestety, widzę różnice polegające na potrzebie wolności u poszczególnych grup społecznych, poszczególnych osób; widzę inaczej tę medialną propagandę, czyli medialną indoktrynację, która niby też wyrosła z wolności; widzę inaczej rolę i perfidię reklam. Wszystko można wykoślawić, wszystko można zepsuć… Demokracja, która przyszła, budzi wiele moich wątpliwości. Za PRL-u było trochę inaczej. Taka twórczość jak nasza była promowana w jakiś sposób, ale działo się tak tylko dlatego, że „czerwoni" chcieli mieć wszystko w garści, chcieli sterować wszystkim, co im zagrażało, więc gdy się okazało, że powstała trójka młodych ludzi, którzy zaczęli mówić nie tak, jak wszyscy, lepiej było im na co nieco pozwolić, niż spowodować, że to się władzy wymknie spod kontroli. Funkcjonowanie w tamtych czasach było łatwe i trudne. Łatwe, bo dość wyraźnie zarysowana była granica między wartościami, ale trudne, bo jednak wymagało odwagi, aby tych wartości pozytywnych wówczas bronić. Gdy występowaliśmy razem, okazywaliśmy więcej szacunku publiczności niż publiczność nam. Było to w każdym z nas, że skoro publiczność przyszła na koncert, skoro zrezygnowała z innych możliwości spędzenia czasu, to trzeba to uszanować; skoro ktoś zadaje sobie trud, aby szukać odpowiedzi na pytanie, co

artysta chciał przez swoją sztukę powiedzieć, trzeba taką osobę szanować. Dawniej było tak, że artysta wychodzący na scenę miał dużo do przekazania i chciał, żeby publiczność wiedziała, że są inne rozwiązania niż to, co widzimy dookoła; że można myśleć po swojemu, że każdy z nas powinien myśleć sam, bo ma swój mózg. Dlaczego ma myśleć tak jak wszyscy? A dlaczego nie sam? Dlaczego nie inaczej? Przecież wszystko przyjmujemy przez własne doświadczenia, oczywiście przez swój wiek, jakieś sprawy, które wydarzyły się w naszym życiu, i każdy jest dla siebie bardzo ważną osobą. Dlaczego nagle mamy zaprzeczać temu? Dlaczego więc ludzie mają myśleć tak, jak nakazuje rzeczywistość, system, okoliczności zewnętrzne, często tłamszące jednostkę, tak jak to było właśnie dawniej. Myśmy próbowali ludziom o tym powiedzieć, jednocześnie mieliśmy dość odwagi, by robić to w sposób jednoznaczny, a udawało się to nam między innymi dzięki wyjątkowym tekstom Jacka, który, moim zdaniem, to był wybitny poeta, ale Noble dostają inni. Ten świat jest pokręcony, ale to jest inna bajka. Już przed udarem w 2005 roku miałem dużo wątpliwości, aby na scenę wyjść. Byłem ostatnio „w telewizorze", pierwszy raz od wielu, wielu lat… złamałem się niby wobec siebie… spróbowałem innego stosunku do tej rzeczywistości, która nas otacza. I po raz kolejny przekonałem się, że jeśli jest się nienormalnym, jeżeli jest się inaczej skonstruowanym niż inni, nie należy bywać, należy się odciąć; należy dokonać wyboru samotności… tak, w gruncie rzeczy samotności. Mówiłem o samotności wynikającej z procesu tworzenia, Jacek był taki sam.

Co dla ciebie oznacza proces tworzenia?

Pytania o proces tworzenia są bardzo trudne. Bo jak opowiedzieć osobie, która nie ma kontaktu z tym procesem, o ogromnej samotności twórcy, o tym, że nikt go nie rozumie, że najczęściej wyrzuca z siebie wszystko, co ma, by wydobyć z siebie „dziełko", które jest nikomu niepotrzebne. I jest tylko jedna osoba, która szanuje to dzieło: on sam, twórca. I jak to wszystko powiedzieć? Staram się wszystko, co czuję, przelać na muzykę. Moim językiem jest muzyka. Nie jestem oratorem, nie opowiem więc o przecudnych rzeczach, których mam mnóstwo w głowie. Wolę to wszystko włożyć w muzykę. Moim instrumentem wypowiedzi jest muzyka, ale ona trafia do coraz mniejszej liczby ludzi, ponieważ osób myślących, takich, które mają swoje zdanie na różne tematy, jest coraz mniej. Propaganda masowa robi swoje. Dawniej była to propaganda polityczna; dzisiaj – propaganda kultury masowej, często też przecież uwikłanej w politykę, ale przede wszystkim uwikłanej w bylejakość świata i bylejakość wartości. Wszyscy mają myśleć tak samo, to straszne. Gdy występowaliśmy z Jackiem i Przemkiem, komunikaty wysyłane ze sceny były odbierane przez publiczność i następnie nam przekazywane od nich, czyli to działało jak takie sprzężenie zwrotne i to było wspaniałe. A teraz najczęściej zdarza się, że wychodzi na scenę artysta i przekazuje to, o czym myśli, najgłupszemu z widzów… a ja tak nie chcę. Uważam, że to jest poniżające, ponieważ on wtedy nie jest artystą, tylko małpką wypuszczoną na scenę; małpką, która ma zabawiać takiego widza, ponieważ tylko sprzedawalność sztuki się liczy.

Jeden z poetów, do którego tekstów chętnie pisałeś muzykę, Grzegorz Walczak, w rozmowie do tej książki powiedział, że to, co szlachetne, sprzedaje się najtrudniej, a prawdziwy twórca to taki, który porusza odbiorców. Twoja muzyka nieustannie ludzi porusza.

Niejednokrotnie próbujemy mówić o sztuce. Ale dostrzegam ubogość słów, które mają odnosić się do sztuki. Podobnie jest, gdy mówimy o uczuciach, przeżyciach, emocjach… Nie da się odnaleźć takich słów, które wyraziłyby

to, co człowiek czuje. Trzeba to samo przeżyć, aby zrozumieć. W moim przypadku sensem życia jest tworzenie sztuki, ale trzeba dokonać pewnego wyboru, aby pasja, która opanowała życie człowieka, pozostała z nim do samego końca. A to jest szalenie trudne, ponieważ trzeba zrezygnować z wielu, wielu rzeczy. Musi pozostać tylko ta pasja, bo ona nie pozwala właściwie na nic. Pasja jest jak gąbka, która wyciąga z człowieka wszystkie siły witalne, całą energię, wszystko, co ma on do zaoferowania. To jest tragedia, bo taki człowiek nie nadaje się do niczego, a na pewno nie nadaje się do normalnego życia: żona, rodzina, dom stają się pewną abstrakcją, co powoduje, że życie twórcy zamienia się w wegetację. Ta pasja nie pozwala na zajęcie się niczym innym, na przelanie emocji na coś innego w życiu. Kiedyś dawno temu miałem przyjemność skończyć Politechnikę Warszawską, maszyny robocze i pojazdy mechaniczne (uśmiech), wydział na Narbutta. W ogóle kochałem matematykę, nie wiem, dlaczego (uśmiech), zresztą do dzisiaj uwielbiam matematykę. Skończyłem ten kierunek studiów, ale teraz mam trochę inne zdanie na temat mojego ówczesnego wyboru, na temat pracy, którą potem przez wiele lat wykonywałem w zawodzie inżyniera. W pewnym momencie złapałem się na tym, że moja praca wówczas nie była nikomu potrzebna. Były to lata 70.: pracowałem, a ktoś to marnotrawił w imię innych, szczytniejszych dla niego celów. Potem w życiu zatopiłem się tylko w muzyce, w której całym językiem jest nie słowo, lecz dźwięk.

Nie wiem – czy moja muzyka jest zrozumiała dla kogokolwiek innego niż ja? Mówisz, Kasiu, że tak, bo zwracasz uwagę na to, co czują ludzie, gdy słuchają moich kompozycji, ale mam wątpliwości, bo przecież nie są w stanie poczuć wszystkiego, co ja czuję, gdy ta muzyka powstaje, gdy ją zapisuję i gdy następnie ją wykonuję.

Oczywiście w takim stopniu, o którym mówisz teraz, nikt nie poczuje tworzonej przez ciebie muzyki. Ale każdy ma jakąś wrażliwość i skoro czuje emocje zawarte w twojej sztuce, to już wystarczy.

Wybrałem samotność przez tę nieszczęsną sztukę, bo chciałem być sam na sam z muzyką, ale jednocześnie wiem, że w momencie, kiedy kontaktuję się z tym, co chcę tworzyć, to mnie po prostu nie ma. Nie odbieram telefonów, nie jem… karmię tylko kota, bo kot to jedyna istota, która mi nigdy nie przeszkadza, no ale trzeba mu dać jeść, bo inaczej zdechnie z głodu… Nie korzystam z toalety, tylko tworzę… (uśmiech). A rano okazuje się, że to bez sensu, zadaję pytania – po co to robić, komu to potrzebne? A po dwóch miesiącach z kolei myślę, że może to i dobre? Może to komuś pokazać? Widzisz, te takie wieczne twórcze wątpliwości towarzyszą mi na każdym etapie tworzenia i przetwarzania sztuki. Z drugiej strony jest wegetacja (dom, rodzina, dzieci) i ten złoty cielec, który powoduje, że jest co wrzucić do garczka. W ogóle to jest straszne, że człowiek nie może się całkowicie odciąć od świata, który nas otacza, ponieważ jesteśmy tak skonstruowani, że musimy coś jeść… Trzeba wyjść do tego czy innego sklepu, coś tam nabyć i tak dalej. Skończyłem politechnikę, liczyć umiem, więc widzę od razu, że kupka, którą sobie odłożyłem przed udarem, z powodu skutków poudarowych, a więc niemożliwości koncertowania, topnieje. Nie zarabiam więc tak zwanych szybkich pieniędzy, bo każdy koncert wiąże się z pewnym honorarium, a wobec zaistniałej sytuacji takiej możliwości zarabiania nie mam. Ale gdy przypominam sobie pytania ludzi, którzy kiedyś chcieli zapłacić mi za tworzoną przeze mnie sztukę, to zawsze myślałem podobnie: nie ma takich pieniędzy, które mógłbym otrzymać za trud, jaki wkładam w tworzenie sztuki.

Dlaczego?

Ponieważ nie da się przeliczyć na pieniądze natchnienia, nie da się przeliczyć samotności. Jak przeliczyć na pieniądze samotność, na którą skazuje się kompozytor: odrzuca rodzinę, odrzuca dzieci, odrzuca wszystko, co normalne, by stać się człowiekiem nienormalnym, uzależnionym tylko od pasji tworzenia. Jakim cudem przeliczyć na określoną kwotę pieniędzy coś, co wyrywa się z wnętrza? Czy za to jest jakieś honorarium, czy za to można zapłacić? Nie, tego się nie da zrobić, ponieważ funkcjonuję w innych kategoriach, a dla tych wszystkich tak zwanych normalnych ludzi tego typu myślenie jak moje staje się abstrakcyjne. Oni nie potrafią sobie nawet wyobrazić tego wszystkiego, co wpływa na proces tworzenia, więc próbują w normalny, niby zmierzalny sposób to wyliczyć, bo żyją, jak Pan Bóg przykazał. Tworzenie to jest wielkie cierpienie. Przy tworzeniu wzloty są przeogromne, ale i upadki wielkie. Jednak nie zamieniłbym możliwości tworzenia na nic innego. Muzyka zawsze była i będzie największą pasją i miłością mojego życia. Ogromne szczęście, które odczuwam przy tworzeniu, wynagradza mi codzienną mękę. Ale czasem tak bywa, że ta codzienna męka jest jeszcze potęgowana przez nieudaczność obcowania z wielkim światem muzyki. To jest szalenie trudne i szalenie ważne. Muzyka jest jak ocean: wchodzi się, drepcze i nagle się spostrzega, że im głębiej się wchodzi, tym mniej się wie. Te wody, które są przeogromne, powodują, że można się w tym zgubić. Wieczny dylemat, wieczne wątpliwości, ta wieczna nienormalność, wieczne pytania, w którą stronę iść. W lewo? Czy może w prawo? Wszystko, co mówię, nie jest obligatoryjne, to nie jest zmuszanie kogokolwiek do myślenia takiego, jak moje. Każdy człowiek może wybrać swoją drogę – ja wybrałem taką. A jednocześnie wiem, że nie ma nic za darmo, wszystko trzeba wywalczyć, wszystko kosztuje, bez względu na to, czy dokonamy takiego czy innego wyboru. Przy tej okazji warto też zwrócić uwagę na inny problem. Ludzie po śmierci Jacka często mówią: „Znałem go. Wiem, co myślał". Wydaje mi się, że to jest nieuczciwe tak mówić, ponieważ możemy powiedzieć, że kogoś znaliśmy, jeśli współtworzyliśmy z nim sztukę, jeśli uczestniczyliśmy w jego pracy. Tylko w pracy nad tworzeniem sztuki jesteśmy sobą, zatracamy się całkowicie i jeśli ktoś nam w tym procesie towarzyszy, i to na zasadzie współuczestniczenia, możemy powiedzieć, że go znamy, a on zna nas. Bo, może to sztampa, może banał, ale jestem zdania, że człowiek rodzi się dla dwóch rzeczy, a mianowicie żeby kochać i pracować, w tej kolejności. Oczywiście miłość może zastąpić wszystko, lecz jeśli miłości nie ma, jeszcze jest praca. Ale: jak pracować? Tak, jak pracowałem jako inżynier? Nie, ponieważ to sensu nie ma! Z tego nikt nie korzystał. Natomiast tworzenie czegokolwiek, czyli przelewanie duszy na dźwięki, jest cholernie trudne, bo również łączy się z wieloma trudnymi wyborami. Są tacy ludzie, którzy piszą przeboje… Ja w życiu nie napisałem żadnego przeboju! Nigdy! Mało tego, jeżeli coś się podobało zleceniodawcy, bo bywały takie momenty, że łamałem się sam w sobie i pisałem na czyjeś zlecenie, więc jak coś jemu się podobało, to mnie się nie podobało. A gdy podobało się mnie, to zleceniodawcy się nie podobało. Propaganda zawsze robi swoje, dzisiaj też, więc ludzi myślących jest coraz mniej, a w związku z tym coraz trudniej dotrzeć ze swoją sztuką do kogoś, kto się nad tym pochyli, ją przeżyje i coś z tego zrozumie. Każdy by chciał stworzyć muzykę, która trafiłaby pod strzechy, jak mówił Mickiewicz, ale widzisz, ja nie wiem, czy chciałbym, aby moja muzyka trafiła pod strzechy, ponieważ musiałaby znaleźć się w kręgu kultury masowej, a tego nie chcę i to jest w moim przypadku niemożliwe. Wynika to w moim myśleniu z ciągłego dylematu, pozostawiającego wiele znaków zapytania. Zresztą Jacek był podobny: stawiał

setki pytań, miał wiele wątpliwości, których rozwiązać nikt mu nie był w stanie pomóc, bo z takimi problemami musi artysta poradzić sobie sam. Chyba w *Krzyku* Jacek napisał: „Wszystko ma drugie, trzecie, czwarte, piąte dno". A do którego dna my dochodzimy, mówiąc o sobie? Do drugiego? Może trzeciego? I już zaczynamy się gubić, już nie wiemy, co o sobie myśleć, co o innych… a jeszcze jest czwarte, piąte dno, więc tak sobie wegetujemy aż do śmierci. A ja nie chcę, nie chcę tak! Wszystko się we mnie burzy, buntuje! Ja jestem niesforny, źle wychowany (uśmiech); po bożemu trzeba było się urodzić, założyć rodzinę i umrzeć… i wtedy byłoby w porządku. A jak ktoś chce czegoś innego, jak wyróżnia się spośród ustalonych schematów, to dalej, jazda! Do widzenia! Widzisz, ja jestem piękny, tylko inaczej! (uśmiech)

Z tym „umrzeć" też nie jest tak łatwo. Udarowi się nie poddałeś.

Tak, ale jakim kosztem, ile cierpienia mnie kosztowało życie po udarze, ze wszystkimi ograniczeniami, także twórczymi, artystycznymi, wynikającymi ze skutków poudarowych. Tego nie da się opisać. Wiesz, gdy myślę o sobie, to coraz bardziej się przekonuję, że jestem najwredniejszym kapitalistą. Sam bym się genialnie sprawdził w roli kapitalisty, ponieważ sam sobie tak daję w kość, a tylko sobie mogę tak dać, bo nikt by tego nie wytrzymał. Tylko siebie doprowadzam do takiego stanu absolutnie tragicznego, czasem kończy się to depresją, czasem szpitalem, czasem zapaścią… podobno człowiek szlachetnieje, jak cierpi lub jak coś tworzy… guzik prawda, łatwo coś mówić i oceniać, jak się patrzy na to z boku. Z Jackiem połączyła mnie ogromna samotność. To był człowiek samotny w swojej sztuce pisania. Pamiętam, gdy napisał *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*. Otrzymuję telefon od Jacka, który mówi: „Słuchaj, przyjedź koniecznie, bo napisałem coś nowego i muszę ci to natychmiast zagrać". Pojechałem do nich na Wiejską maluchem, przez pół Warszawy, a zanim doczłapałem się z jednego końca miasta na drugi, trochę to trwało. Tam Jacek z Inką mieli taki pokoik i gdy wszedłem, zobaczyłem, że siedzą na otomanie, no i on zagrał *Epitafium…* Ponieważ mam słuchalność muzyczną, najpierw słucham muzyki, a potem tekstu, więc Jacek musiał jeszcze raz wszystko zagrać i zaśpiewać. Zresztą Jacka teksty zawsze zawierały wiele różnych treści, więc często zdarzało się, że nawet dwukrotne ich wysłuchanie niewiele dawało. Muzyka muzyką, ale zrozumieć tekst było bardzo trudno, dlatego też pytałem Jacka, co chciał przekazać w tekście, co dla niego było ważne. Tak też było w przypadku tego utworu. Dzięki tym rozmowom mogłem lepiej zrozumieć i tak trudny przecież utwór. Niezwykłą zaletą jest pytanie, jeśli się czegoś nie wie. Ludzie często tego się wstydzą, a zupełnie niepotrzebnie. Uważają, że skoro pytają, to inni widzą ich niewiedzę. Lepiej udawać mądrego i w ogóle się nie odzywać, niż odezwać się i rozwiać wszelkie wątpliwości – tak kiedyś ktoś powiedział. Ale w życiu się nauczyłem, że jak się czegoś nie wie, trzeba pytać, bo ludzie zazwyczaj chętnie udzielą nam odpowiedzi, jeśli pytamy. I taką osobą był właśnie Jacek. To jest wielki dar przebywania z człowiekiem, który dużo wie i jeszcze, tak jak Jacek, jest poetą. To wielkie szczęście spotkać kogoś takiego na swojej drodze życia. Muzycznie *Epitafium…* było znakomite. A jeszcze Jacek wykonywał to z takim właściwym sobie „nerwem" – to wystarczyło, aby mnie całkowicie pogrążyć (uśmiech); słuchając, o sobie myślałem w jak najgorszych kategoriach (uśmiech), bo nagle zobaczyłem pieśniarza, który stworzył genialny tekst i genialną muzykę i jeszcze to zaśpiewał! Przebywanie z Jackiem stworzyło płaszczyznę takiego porozumienia, że z czasem miałem coraz mniej pytań. On z kolei chętnie uczył się ode mnie tego, co dotyczy muzyki. Jacek był niezaprzeczalnym liderem

naszej trójki, ponieważ był jedynym poetą w grupie. Przemek natomiast tworzył naprawdę znakomite muzyki. Jacek nieco później odkrył wartość muzyki w piosence, ponieważ zrozumiał, że w piosence jednakowo ważne są zarówno tekst, jak i muzyka, a także wykonanie, no i opakowanie, czyli aranżacja. Wcześniej podkreślał przede wszystkim rolę tekstu. A, ostatnio nie robię aranżacji, wiesz? Aranżacja to jest opakowanie produktu, a teraz się przekonuję, że bardzo często tak się zdarza, że w piosenkach opakowanie kosztuje dużo więcej niż sama zawartość; przecież to jest bez sensu. To powinno być odwrotnie: zawartość powinna być ważna, a nie opakowanie.

Mało jest rozmów z tobą, Zbyszku, mało wywiadów, artykułów prasowych – dlaczego? Choćby Jacek wypowiadał się bardzo często, ty – prawie wcale.

W tej trójce, która wychodziła na scenę, ja byłem ten niepokorny, niegodzący się na nic z wyjątkiem swoich wartości, których przestrzegałem przez całe życie. Bardzo często zdarzało się więc, że udzielając jakiegoś wywiadu, po pierwszym zdaniu interlokutora (uśmiech) wiedziałem, że nie ma on nic do powiedzenia, bo jedynie interesuje panią lub pana, gdzie koncertujemy, więc zadawane nam pytanie brzmiało: „Ach, panowie mają trasę Zgorzelec, Poznań, Gniezno?" Przecież ja nie jestem informacją PKP! Zresztą, nie o to chodzi, by zadać panom we trzech zgromadzonym pytanie, gdzie oni występują. Jeśli takie pytania padają w wywiadach, to świadczy o głupocie pytającego i następowało we mnie zamknięcie, natychmiast odrzucałem daną osobę. A Jacek i Przemek byli troszkę inaczej ode mnie skonstruowani. Oni raczej przygarniali taką osobę, mówili, jaka to trasa, a jak się udało, to parę słów powiedzieli o zawartości piosenek i tekstu. Ale ja uważałem, że to szkoda czasu. Zakładając, że taką rozmowę ogląda ileś tysięcy czy milionów ludzi, to zadawanie tego typu pytań świadczy też o braku szacunku do widzów. Skoro trzeba było walczyć z taką osobą o to, by powiedzieć coś mądrego, to było bez sensu, więc dlatego się nie odzywałem. Uważałem, że chłopaki mówią dużo lepiej, więcej dzięki nim dotrze coś ważnego do osób słuchających. Jak popatrzyłem w oczy osoby, do której w takim wywiadzie miałem mówić, to wolałem zrezygnować. Uważam, że skoro moje wypowiedzi mało dadzą osobom, które mają inne zdanie na ten temat, to nie warto angażować się w taką rozmowę. Wiesz, to wynika z takiego czarno-białego funkcjonowania w świecie, a to z kolei jest dość ryzykowne, ale zawsze balansowanie na linie to była moja mocna strona (uśmiech). Teraz jestem po udarze, a ciągle we mnie jest tyle uczuć, tyle myśli, tyle też niezgody na otaczający świat, więc czasem nie mogę się uspokoić, a to nie jest dobre dla mojego zdrowia.

No, ale z tych namiętności powstaje twoja muzyka.

Zawsze tworzenie sztuki wpływa na moje zdrowie. Nic nie dzieje się bez skutków takich, a nie innych, ale przecież to część mojej natury, której oszukać się nie da. Podobnie zaangażowani byli Jacek i Przemek. Zobacz, mówiłem o Jacku i jego potrzebie natychmiastowego podzielenia się ze mną tym, co stworzył. A Przemek? Miał inną osobowość niż Jacek, ale wystarczy posłuchać jego kompozycji, by się przekonać, ile energii i emocji z siebie samego tam wkładał. Na przykład piosenka *Śmiech*: Przemek miał przyjemność napisania jednej z lepszych muzyk, jaką w życiu stworzył, dlatego też tak często ten utwór śpiewał. Muzyka, którą stworzył do tego tekstu, była genialna. Przemek nie tylko to napisał genialnie, zdarzało się, że potrafił zaskoczyć i siebie, i nas. Próby służyły temu, aby pomysły, które tkwiły w każdym z nas, udostępnić publiczności. Widzisz, to, co jest w kompozytorach, nie zawsze da się wyra-

zić na scenie, bo ktoś, kto tworzy, najczęściej jest opanowany pomysłem, czyli jak to mówią, rybą. Na próby przynosiliśmy pomysły, o których rozmawialiśmy, które ubieraliśmy w odpowiednie aranżacje. Trzeba było włożyć mnóstwo pracy, mnóstwo siły, mnóstwo tego, co tkwiło w każdym z nas, żeby pomóc. W zasadzie czasem trudno określić, kto jest autorem kompozycji, ponieważ powstaje pytanie: czy autorem jest ten, który przyniósł pomysł, czy też cała trójka, która wpłynęła zasadniczo na ostateczny kształt piosenki? Każdy z nas miał wpływ na wszystko, co na scenie wykonywaliśmy; efekt końcowy, czyli sposób dopracowania kompozycji, wykonania piosenki, często wynikał z naszych wspólnych ustaleń, poszukiwań. Rozmawialiśmy ze sobą i każdy był otwarty na uwagi i sugestie pozostałej dwójki. Tak powstawały aranżacje, które umożliwiały dostępność utworu słuchaczom, a nam – odtwarzanie tej propozycji, tego pomysłu, który do nas pierwotnie docierał. A potem pozostawało tylko patrzeć, jak na publiczność wpływają nasze piosenki, a z tym bywało różnie, ponieważ niejednokrotnie to, co chcieliśmy wyrazić, nie było dobrze rozumiane przez odbiorców. Problem ten dotyczył zarówno rozumienia tekstów, jak i muzyki. Gdy przychodził na nasze próby Krzysio Sieniawski, którego przyprowadzał Przemek, by mu pokazać, jak będą w piosence funkcjonowały jego teksty, jak choćby we wspomnianym *Śmiechu*, to czerpaliśmy z takiego kontaktu wielką przyjemność. To był bardzo cichy, skromny, nienarzucający się chłopak, który odczuwał niesamowite zadowolenie, że Przemek próbował pisać muzykę do jego wielu tekstów i że cała grupa grała potem te utwory. Był zachwycony tym, że jego teksty są wykonywane. Ale przecież niejednokrotnie ludzie, którzy przychodzili na nasze koncerty, rozumieli je po swojemu; każdy sztukę odbiera po swojemu i artysta, który swoje dzieła upublicznia, musi się z tym liczyć. Uświadamiałem sobie to choćby, obserwując sytuację, kiedy po koncercie, wydawałoby się, pełnym zaangażowania publiczności, podchodzi do mnie jakiś facet i mówi: „Ty grasz z Kaczmarkiem! Wiem na pewno!" Co miałem powiedzieć? Z Kaczmarkiem? No cóż… dobrze, schowałem „uszki" po sobie i poszedłem… Z Kaczmarkiem? No i dobrze, niech i tak będzie. Często to, co się działo między nami, czyli w naszym trio, było wystarczającym motywem, aby wystąpić przed szanowaną przez nas publicznością, niezależnie od zachowań ludzi wobec tej sztuki. Podpisywałem się dwiema rękoma pod tym, co Jacek miał do przekazania w swojej poezji, bo oczywiście mieliśmy ogromne szczęście, że Jacek dostarczał cały plik tekstów, około kilkunastu, z których mogliśmy wybierać. Każdy z nas wiedział już po pierwszym czytaniu, co wybiera. I nagle trzech kompozytorów dzieliło się tymi tekstami. Mieliśmy tylko jednego lidera, jedynie Jacka, ponieważ on potrafił pisać teksty, i to takie, które pozostają w człowieku na zawsze, zmuszają do myślenia, wobec których nie można przejść obojętnie. W związku z tym naprawdę przestaje mieć znaczenie, że ktoś nazwie go Kaczmarkiem – każdy z nas, artystów, zderza się czasem z taką ignorancją odbiorców, a wtedy przez chwilę bardziej twardo stajemy na ziemi i przecierając oczy, myślimy sobie: „Nie wie, kim jestem? Nie wie, na czyim koncercie był? A mówi, że kocha naszą twórczość…" I wtedy dobrze mieć swoją muzykę, ponieważ ona nigdy nie kłamie.

[Fragment biografii *Zbigniew Łapiński. Historie również niepoważne, czyli groch z kapustą* autorstwa Katarzyny Walentynowicz. Książka ukaże się nakładem Wydawnictwa Bellona w kwietniu 2015 r.]



Tomasz M. Lerski

ROLA RADIA, FILMU I FONOGRAFII

w popularyzowaniu polskiej piosenki w dwudziestoleciu międzywojennym

W początkach XX w. piosenka stała się nieodzownym elementem kultury życia codziennego, w – jak to wówczas mówiono – „cywilizowanych częściach świata". Objawiła się „chlebem dla mas", wnosząc w życie milionów ludzi przyjemne duchowe oraz estetyczne doznania. Z biegiem lat piosenka stała się czymś nieodzownym, towarzyszącym nam praktycznie przez cały dzień. Piosenka wywołuje wiele emocji, zainteresowania, bez przesady można powiedzieć, że piosenka – i wraz z nią powstały i rozwijający się przemysł rozrywkowy i muzyczny – zawładnęły światem. Co roku powstają dziesiątki tysięcy utworów, z których bardzo wiele obiega glob, zapada – chyba na zawsze – w naszą pamięć. Piosenki łączą się z naszymi wspomnieniami, kojarzą się z minionymi sytuacjami naszego życia, są ich tłem, przypomnieniem dawnych chwil.

Historia piosenki w XX w. to dzieje niezwykłej ewolucji tego gatunku twórczości, rozwoju wielokierunkowego. Przejaw niespotykanej wcześniej inwencji i pomysłowości twórczej, era niezwykłej erupcji tworzenia muzyki dla każdego. Piosenek skomponowano setki tysięcy, jedne z nich zostały zapomniane dosyć szybko, inne trwają, mimo często nawet stu lat „na karku" ciesząc, a przynajmniej bawiąc kolejne pokolenia. Chyba żadna z dziedzin sztuki, może za wyjątkiem filmu i telewizji, nie stała się tak wszechogarniająca. Jak zaczął się ten bezprzykładny wcześniej, masowy proces twórczy, to sprostanie potrzebom mas, odkrycie nowego lądu, wywołanie niekończącej się lawiny melodii, rytmów, chwytliwych, wpadających natychmiast w ucho muzycznych pomysłów i motywów, czy też lirycznych, komicznych, a także najpoważniejszych (jak to czasem w piosenkach bywa) tekstów literackich, poetyckich…?

Zapewne nie przypuszczaliby antenaci piosenki sprzed ponad stu lat, pierwsi ich kompozytorzy i autorzy, że oto otwierają drzwi do nowej galaktyki – niewyczerpanej jak dotąd – galaktyki piosenki.

Kiedy „zaczyna się" piosenka? Jak wyznaczyć początek jej istnienia? Jak postawić genezę piosenki na przykład w Polsce? Czy jej rozkwit był uzależniony od nowych wynalazków technicznych – płyty gramofonowej, radia, wreszcie filmu dźwiękowego?

MUZYKA ROZRYWKOWA I POLSKA PIOSENKA ORAZ JEJ „TECHNICZNI" SOJUSZNICY

O początkach piosenki w naszym kraju można mówić w odniesieniu do drugiej połowy XIX stulecia. Jest to związane z powstaniem – w Warszawie, Krakowie i Lwowie – oraz działalnością teatrzyków ogródkowych, szantanów, objazdowych zespołów kabaretowych, wodewilowych czy operetkowych. Początek piosenkarstwa w dzisiejszym sensie tego słowa to pierwsze lata XX w. Rodzi się wówczas piosenka jako nowy gatunek muzyczny, wypierający z popularnego obiegu dawniejsze, ciężkawe nieco pieśni w rodzaju i stylistyce np. pieśni Moniuszkowskich. Erupcja piosenki polskiej wiąże się z istnieniem popularnych teatrzyków-kabaretów, jak np. Zielony Balonik działający w Krakowie od 1905 r., a także z teatrem Figielki (istniejącym od 1906 r.). Arnold Szyfman założył w 1908 r. w Warszawie pierwszy kabaret o charakterze literackim – Momus, z którego wywodziła się plejada wybitnych twórców oraz wykonawców. Teatrzyk ten otwiera zupełnie nową kartę w dziejach piosenki, choć nie tylko.

W tym samym czasie powstaje nowy nośnik treści muzycznych i słownych – płyta gramofonowa. Jej początki w Polsce sięgają początku XX stulecia. Maleńkich wytwórni płytowych o pionierskim charakterze powstało kilka, ale pierwszą firmą fonograficzną z prawdziwego zdarzenia była warszawska Syrena Record, istniejąca od 1904 r. i zapisująca dźwiękową kronikę powstania, pierwszych kroków, a potem dalszego rozwoju i rozkwitu polskiej piosenki aż do 1939 r. Dość powiedzieć, że firma ta nagrała blisko 30 tysięcy utworów, przede wszystkim właśnie piosenek! O ogromie twórczości piosenkarskiej płyty nie mogą jednak zaświadczyć w pełni. Bardzo wiele kompozycji po prostu nigdy na płyty nie trafiło; aby zatem dokonać zestawienia całości dokonań w tej mierze, należałoby przeprowadzić szeroko zakrojoną kwerendę np. wydawnictw nutowych. Ale nawet i to nie odzwierciedli nam pełnych rozmiarów twórczości, bo i oficyny wydawnicze, wydające nuty, nie wydawały wszystkich piosenek powstających dla kabaretu, rewii, przedstawień w najprzeróżniejszych teatrach i teatrzykach całego kraju, choć ilość wydawanych nut przewyższała co do liczby tytułów działalność polskiej fonografii.

W latach dwudziestolecia międzywojennego następuje ogromny rozwój twórczej działalności teatralno-estradowej z omawianego zakresu, połączony z wyraźnym podniesieniem poziomu artystycznego. Wreszcie następuje kulminacja rozkwitu gatunku, który wspina się w tamtym okresie na absolutne wyżyny (przełom lat 20. i 30.). Od 1919 r. działał w Warszawie słynny kabaret Qui Pro Quo, od 1928 r. teatr-rewia Morskie Oko, w latach następnych popularność zdobywały inne teatrzyki – Małe Qui Pro Quo, Banda, Rex, Cyganeria, Wielka Rewia, Alibaba, Cyrulik Warszawski. We Lwowie działały: Czwórka, Muza, Ul i inne. Wszystkie nowości muzyczne ukazywały się w wydaniach nutowych, oferowanych na terenie całego kraju przede wszystkim przez Gebethnera i Wolfa, Arcta, Nową Scenę. Płyty z nagraniami piosenek docierały do najdalszych zakątków, w sukurs płytom przyszło Polskie Radio, a w latach 30. także film dźwiękowy, zwłaszcza muzyczny, prezentujący muzykę oraz piosenki stojące na niezwykle wysokim poziomie.

Kompozytorami ówczesnych przebojów byli m.in.: Władysław Daniłowski, Zygmunt Wiehler, Jerzy Petersburski, Zygmunt Karasiński, Szymon Kataszek, Artur Gold, Alfred Scher, Tadeusz Górzyński, Wiktor Krupiński, Mieczysław Wróblewski i oczywiście najbardziej znany ze wszystkich – o najwybitniejszym dorobku – Henryk Wars (1902–1977). Autorzy tekstów rekrutowali się ze środowiska literackiego, byli to m.in. tak wybitni twórcy

jak: Julian Tuwim, Marian Hemar, Jan Brzechwa, Jerzy Jurandot, Tadeusz Żeromski. Wykonawcy piosenek stali się zaś trwającą do dziś legendą, wystarczy wymienić nazwiska Hanki Ordonówny, Andrzeja Boguckiego, Zuli Pogorzelskiej, Adolfa Dymszy, Mieczysława Fogga, Karola Hanusza, Toli Mankiewiczówy, Lucyny Messal, Ludwika Sempolińskiego, Zofii Terne, Miry Zimińskiej, Mariana Demara-Mikuszewskiego, Tadeusza Faliszewskiego, Niny Grudzińskiej, Janiny Godlewskiej, Edwarda Bendera, Oli Obarskiej, Feliksa Szczepańskiego, Lucyny Szczepańskiej, Janiny Brochwiczówny, Xeni Grey, Tadeusza Olszy, Lody Halamy, Leny Żelichowskiej, Heleny Grossówny, Ludmiły Szretterówny, Tadeusza Łuczaja, Mary Gabrielli, Olgi Kamieńskiej, Mariana Rentgena, Adama Astona, Janusza Popławskiego, Maryli Karwowskiej, Stefana Witasa, Władysława Kiepury „Ladisa", Anieli Szlemińskiej, Jerzego Czaplickiego, Stefci Górskiej, Stanisławy Nowickiej i wielu, wielu innych, czasem słusznie, a czasem niesłusznie zapomnianych.

Osobną kartę zapisały chóry tzw. rewelersów (kwartety i kwintety), jak np. formacje Dana, Eryana, Zaremby, Warsa, Wiehlera, Te 4 czy Juranda. Artyści ci oraz wymienieni wcześniej twórcy i kompozytorzy stworzyli najpiękniejszy repertuar piosenkarski w Polsce. Generalnie piosenki z okresu międzywojennego są do dziś niekwestionowanym kanonem i wzorem w tej dziedzinie twórczości muzyki lekkiej.

RADIO A PIOSENKA

Piosenki trafiły do radia natychmiast, gdy tylko radio rozpoczęło swą działalność. Oczywiście z korzyścią obopólną. Uruchomienie radiofonii w Polsce rozpoczyna się już w roku 1925. Dokładnie od pierwszej audycji Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego, wyemitowanej 10 lutego tegoż roku z próbnej stacji nadawczej, ulokowanej przy ul. Narbutta 29 na warszawskim Mokotowie. Już 3 maja 1925 r., kiedy to zaczęto nadawać program w miarę regularnie, na antenie radiowej pojawiły się piosenki. Wykonała je, na owym pierwszym koncercie radiowym, słynna później piosenkarka Hanka Ordonówna. Koncert trwał aż dwie godziny. Właściciele sklepów muzycznych oraz firm radiofonicznych wystawili odbiorniki na ulicę, aby dać mieszkańcom Warszawy sposobność do masowego niemal uczestniczenia w tym wydarzeniu. Piosenka zyskała wówczas nowy nośnik dla swego przekazu – poza znaną już dobrze płytą gramofonową. Każdy, kto posiadał gramofon i płytotekę, chciał teraz szybko nabyć radioodbiornik, albowiem, jak mówiono, „radia nie trzeba nakręcać" (gramofony miały napęd sprężynowy, należało je nakręcać do przesłuchania każdej kolejnej płyty). Płytoteki domowe były zdecydowanie zdominowane przez nagrania z gatunku lekkiej muzy, droga dla repertuaru muzyki lekkiej w radiu była zatem przetarta już od kilku dziesięcioleci. Kolejną okazją prezentacji piosenek był koncert w listopadzie tego samego roku, uświetniony występem Jana Kiepury. Były to pierwociny radia, nie wiedziano jeszcze, w jakim kierunku pójdzie jego rozwój, co będzie dla radia ważne, a co zbyteczne czy marginalne.

W marcu 1926 r. zakończyło działalność Polskie Towarzystwo Radiotechniczne, a w to miejsce utworzono spółkę pod nazwą Polskie Radio, zaś 18 kwietnia uruchomiono studio i rozgłośnię warszawską. „Halo, halo, Polskie Radio Warszawa, fale 480" – takimi słowami Polskie Radio rozpoczęło codzienną emisję programu. Początkowo udział procentowy muzyki lekkiej i piosenek był zasadniczo niewielki, dominowały bowiem audycje słowne, głównie o charakterze instruktażowym i propagandowym dla radia jako instytucji. Jednak sytuacja ta ulegała następnie odwróceniu – słowo stopniowo ustępowało muzyce. W rezultacie pod koniec lat 30. 70% czasu

emisji radiowej wypełniały piosenki i utwory taneczne, a tylko niecałe 30% zajmowało słowo mówione.

Rola radia w propagowaniu piosenki była nie do przecenienia niemal od początku istnienia tego medium. Stały udział gwiazd piosenki w audycjach muzycznych napędził niesłychaną wprost koniunkturę dla twórców i wykonawców rozrywkowych. Piosenki stały się modne i potrzebne. Z początku wszystko w programie radiowym odbywało się na żywo, stąd coraz częstsze były na antenie recitale piosenkarzy i piosenkarek, jako najwygodniejsze dla emisji ze względów technicznych, akustycznych itp. Potem pomocą dla realizacji programu stały się płyty, ale to nastąpiło dopiero od około roku 1930, kiedy to fonografia osiągnęła odpowiedni dla wymogów radiowych poziom techniczny nagrań. Było to możliwe dzięki wprowadzeniu do studiów płytowych mikrofonu systemu Marconiego zamiast dotychczasowej tuby i zamiany techniki nagrań z akustycznej na elektryczną – mikrofonową. Poziom nagrań był w latach 30. tak dobry, że słuchacz nie mógł odróżnić, czy utwór jest nadawany na żywo, czy też emitowany z nośnika.

Na sukces radiowy piosenki składały się czynniki artystycznej wartości samego utworu, jak również walory danego wykonawcy. Charakter emisji radiowej stwarzał inne warunki do spełnienia, nie takie, jakie znane były dotychczas z teatru czy estrady. Była to nowa, dość trudna sytuacja. Mikrofon radiowy okazał się niełaskawy dla bardzo wielu wykonawców. Początkowo artyści piosenkarze zgłaszali się do radia, bądź też byli zapraszani, z własnym repertuarem, często przypadkowym, niedobranym idealnie do możliwości danego wykonawcy oraz nieodpowiednim dla specyfiki radiowej. W latach późniejszych radio decydowało w zasadzie także o repertuarze – zarówno od strony artystycznej, jak i emisyjnej; soliści otrzymywali pomoc, nawet korepetycje – pod okiem zawodowych radiowców-muzyków – aby wiedzieć, jak śpiewać do mikrofonu. Komisja repertuarowa, na której czele stali szefowie działu muzyki lekkiej, korzystała zarówno z dostarczanych przez kompozytorów piosenek partytur, jak też z płyt gramofonowych, wypożyczanych bądź kupowanych do płytoteki radiowej od firm fonograficznych. Uprzedni sukces płytowy piosenki i wykonawcy, informacja o nim, były niemal decydujące o dopuszczeniu utworu na antenę. Ogromną rolę dla lansowania piosenek pod koniec lat 30. odgrywał *Kącik solistów*, czyli audycja emitowana od 1937 r. przez Program II Polskiego Radia. Wymogiem uczestniczenia w programie, przeznaczonym dla debiutantów, było przygotowanie repertuaru również przez debiutantów kompozytorów oraz początkujących autorów. Umożliwiało to wychwycenie utalentowanych, młodych twórców i pomagało ich piosenkom w dotarciu na antenę radiową. Utwory, które zdobyły uznanie dzięki *Kącikowi*, przechodziły do emisji ogólnopolskiej w Programie I. Była to olbrzymia szansa dla ludzi młodych, ale też i radio korzystało w ten sposób przy pozyskiwaniu repertuaru, a pod tym względem potrzeby radiowe były ogromne – zapotrzebowanie na piosenki i muzykę taneczną szybko i stale wzrastało, apogeum osiągnęło w karnawale 1939 r. Piosenki pisano i wykonywano także dla potrzeb *Koncertów reklamowych* nadawanych codziennie; były to koncerty 20-minutowe, a piosenki z nich miały niejednokrotnie całkiem wysoki poziom, głównie kompozytorski.

Specjalne komisje artystyczne, prowadzące weryfikację, działały we wszystkich rozgłośniach radiowych, a ponieważ tych było w roku 1939 osiem – we wszystkich ważnych ośrodkach kulturalnych Polski – stąd niewątpliwe rola radia w popularyzacji piosenki była tuż przed wybuchem II wojny światowej kolosalna i pierwszoplanowa.

Element udziału muzyki lekkiej i piosenek w programie był ważnym zagadnieniem dla Biura Studiów Polskiego Radia, działającego od 1934 r. pod kierunkiem Krzysztofa Eydziatowicza. Dziennie emitowano ponad 250 audycji, w tym ponad połowę zajmowały audycje muzyczne. Przeciętny czas trwania audycji wynosił 32 minuty. W okresie międzywojennym odbywała się intensywna radiofonizacja kraju, rozpoczęła się produkcja polskich odbiorników radiowych. Program radiowy reprezentował nowoczesny i bardzo wysoki poziom artystyczny. Radio przyciągało najwybitniejsze umysły i wielkie talenty: kompozytorów, śpiewaków, pisarzy, dyrygentów, aktorów, literatów, reżyserów, solistów muzyków. Stwarzało to atmosferę wyjątkowości, nastrój ustawicznego święta kultury; piosenki, choć ich forma była zdecydowanie lekka, zyskiwały dzięki temu niezwykłą nobilitację, jako ważna i potrzebna dziedzina sztuki muzycznej i radiowej. W roku 1927 Polskie Radio jako pierwsze w świecie zainaugurowało międzynarodową wymianę programów, dzięki temu podniósł się poziom rodzimej twórczości muzycznej. Dwa lata później przyznano Polskiemu Radiu nową, rozszerzoną koncesję. Piosenki zyskały wtedy więcej miejsca na antenie. W maju 1931 r. zaczęła działać nowa, najnowocześniejsza w Europie stacja nadawcza w podwarszawskim Raszynie, o mocy 120 kW, która objęła zasięgiem blisko 100% terenu ówczesnej Polski (większej, jak wiadomo, od obecnej). Polskie Radio otrzymało dzięki temu tak silny sygnał, że było odbierane w całej Europie i za oceanem. Polska piosenka zawojowała wiele krajów: Rumunię, Palestynę Francję, USA.

Tuż przed wybuchem II wojny światowej Polskie Radio zatrudniało aż 1200 pracowników. Majątek firmy według bilansu z 1 kwietnia 1939 r. wynosił ponad 23 mln złotych. Roczne wpływy Polskiego Radia dochodziły do ponad 20 mln złotych, głównie z opłat z tytułu abonamentu, dając oparcie finansowe także dla dużych środowisk artystycznych Warszawy, Krakowa, Lwowa, Katowic, Poznania, Wilna. Liczbę abonentów szacowano w latach 1935–1939 na ponad 1 100 000 osób. Ta niewątpliwa prężność instytucji, dochody płynące z tytułu jej działalności, były bardzo istotne dla osób ze świata szeroko pojętej kultury. „Powstanie radja i rozbudowa programu – przy czem należy pamiętać, że Polskie Radjo świadomie faworyzowało twórczość polską, wpłynęły na poprawę sytuacji materialnej sfer artystycznych, gdyż właśnie dzięki radju rozszerzyły się rynki zbytu dla ich twórczości. Cały szereg twórców z dziedziny muzyki i literatury otrzymuje z radja regularnie co miesiąc pewne kwoty. Polskie Radjo płacąc tantiemy przyczynia się wydatnie do ożywienia życia artystycznego kraju, przy czym w miarę wzrostu liczby abonentów, a co za tym idzie w miarę zwiększania ilości stacji i czasu trwania programu, tantiemy te będą odpowiednio większe. W ten sposób rozwój radjofonii łączy się ściśle z rozwojem warunków dla coraz pełniejszego życia kulturalnego kraju”[1] – pisano na łamach „Radio Informatora”.

Ludzie radia, znacznie więcej niż ktokolwiek inny w owych latach, mieli do czynienia z zagadnieniami prawa autorskiego. Nadawano audycje muzyczne, których wykonawcami byli sami autorzy i kompozytorzy, oraz dzieła tzw. obce, które wykonywali piosenkarze, piosenkarki, pieśniarze, chóry *etc*. Prawo autorskie było wówczas już dość starą instytucją. W latach dawniejszych chroniło prawa do utworów wykonywanych publicznie w salach koncertowych, na estradzie czy w kabaretach. Od 1908 r. obejmowało także utwory nagrywane na płyty. Z chwilą powstania radia w Polsce rozciągnięto pojęcie wykonania publicznego również na działalność rozgłośni radiowych.

[1] „Radio Informator” 1939–1940, s. 135.

Ustanowiono w tym celu – podczas konferencji w Rzymie w 1928 r. – dodatkowy artykuł do międzynarodowej konwencji o prawie autorskim zwanej berneńską. Radio, poprzez wydział Dyrekcji Programowej, zawierało umowy z poszczególnymi kompozytorami i autorami piosenek, jak również dokonywało ewidencji wykonań we wszystkich rozgłośniach oraz naliczało należności tantiemowe. Wydział Tantiem prowadził niezwykle rozbudowaną kartotekę utworów. Podział należności za utwór odbywał się pomiędzy współautorów: kompozytora, autora tekstu, autora oryginału bądź tłumacza, czasami dla samego radia – z tytułu opracowań na cele emisyjne. Reprezentantem twórców były takie instytucje jak ZAiKS, Związek Zawodowy Literatów Polskich, Związek Muzyków, PEN Club i inne. 5 czerwca 1929 r. zawarta została umowa prawna tych stowarzyszeń z Polskim Radiem, normująca pod względem prawnym i ekonomicznym kwestie wykorzystywania twórczości literackiej, poetyckiej itd. w eterze. Polskie Radio miało prawo do wykorzystywania utworów w brzmieniu dosłownym lub w „przeróbce radiofonicznej" – wtedy ustalało odrębne zasady rozliczeń. W roku 1939 Polskie Radio miało dodatkowo w swych kartotekach jeszcze ponad 500 twórców niezrzeszonych w żadnej z wymienionych polskich organizacji twórczych. Łącznie chroniono prawa ok. 4000 polskich kompozytorów i autorów tekstów piosenek. Te liczby są najlepszą ilustracją dla zobrazowania, jak szeroki zakres twórczości piosenkarskiej był wówczas uprawiany w naszym kraju.

Radio rozwijało się ustawicznie. W 1930 r., 1 stycznia, uruchomiono nową rozgłośnię Polskiego Radia – we Lwowie. Miasto to obfitowało w wielu uznanych twórców i wykonawców lekkiego (i nie tylko) repertuaru. Ich twórczość, dzięki radiu, uległa spopularyzowaniu, wielu znakomitych twórców, szczególnie autorów, stało się rozpoznawalnymi w całym kraju, wielu zasiliło niebawem środowisko warszawskie, stając się filarami życia artystycznego w interesującej nas dziedzinie (jak np. Marian Hemar, Emanuel Schlechter, Wiktor Budzyński, Alfred Schütz, Alfred Scher). Szczególną popularność zdobyła *Wesoła Lwowska Fala*, audycja słowno-muzyczna, w jej dorobku było ponad 200 programów, wyemitowanych w latach 1933–1939. Piosenki, przeboje i muzykę taneczną wykonywała lwowska orkiestra Tadeusza Seredyńskiego. Od 1 marca 1937 r. działała nowa stacja o charakterze regionalnym – Warszawa II. Audycje nadawano od godziny 15.00 do 1.00 w nocy, później zaś od godz. 13.00. 50% emisji wypełniała muzyka lekka, 50% muzyka poważna.

Radio nie mogło istnieć bez odbiorcy. W 1931 r. opatentowano tani odbiornik radiowy, tzw. detefon, dostępny w sprzedaży ratalnej dosłownie dla każdego. W ciągu kilku lat sprzedano ponad 500 000 tych urządzeń. Miało to absolutnie fundamentalny i niezaprzeczalny wpływ na wzrost zainteresowania społeczeństwa kulturą muzyczną, z najbardziej lubianą i najpopularniejszą twórczością piosenkarską na czele.

Posiadaczami radioodbiorników byli ludzie elity oraz przedstawiciele klasy średniej. Lekarze, adwokaci, rejenci, aptekarze posiadali 60% aparatów, następną grupę stanowili właściciele majątków ziemskich, duchowni i nauczyciele. Rolnicy posiadali zaledwie 1% odbiorników. Jednak radiofonizacja kraju objęła wszystkie szpitale, urzędy, szkoły i koszary wojskowe, rozszerzając w sposób znaczący dostęp do radia. Inną ważną instytucją były radiokluby. Powstawały w małych miastach i innych ośrodkach na prowincji, utrzymywane przez władze samorządowe; można tam było słuchać radia, czytać prasę poświęconą muzyce, wypożyczać płyty. Najstarszy klub powstał w 1925 r. w Nowym Sączu. Kluby te były oblegane, można było tam także tańczyć.

Ilość piosenek prezentowanych w programie radiowym ilustrują dane liczbowe. I tak przykładowo w grudniu 1937 r. nadano około 200 000 minut programu, z czego ok. 110 000 minut zajęła muzyka rozrywkowa – piosenki, recitale, koncerty muzyki lekkiej, muzyka taneczna. „Każdy z artystów występujących przed mikrofonem specjalizować się musi w repertuarze bardzo wszechstronnym, tak jak wszechstronny i bogaty jest program radiowy. Każdy koncert przygotowany musi być niesłychanie starannie, próby z akompaniatorem czy orkiestrą wymagają wiele intensywności, bo przecież występ przed mikrofonem to sprawa ogromnie odpowiedzialna. Zadowolić trzeba słuchacza muzykalnego, melomana i laika, przekonać przeciwnika muzyki, porwać erudytę, światowca i mieszkańca zapadłej prowincji. Nie wystarczy zdobyć publiczność, trzeba zawsze utrzymać się na poziomie, trzeba ciągle w każdym koncercie, w każdej audycji, walczyć o utrzymanie raz już zdobytej sympatii"[2] – donosił „Radio Informator".

W zakresie sztuki piosenkarskiej radio miało ogromne potrzeby, dlatego zapraszało setki wykonawców rocznie, może mniej wybitnych niż wykonawcy muzyki poważnej, ale dobrych w swym rodzaju, specjalistów w swej dziedzinie – czy to muzyki lekkiej, operetkowej, koncertowej czy kabaretowej. To oni lansowali piosenki, to oni dawali im popularność, która w przypadku bardzo wielu utworów z tamtych czasów trwa aż do dnia dzisiejszego. Nie wszystko się jednak podobało, krytykowano niekiedy teksty piosenek prezentowanych w radiu. Na przykład krakowski publicysta muzyczny i literat Wiesław Gorecki określił słowa piosenki pt. *Zimny drań* z filmu *Pieśniarz Warszawy* z Eugeniuszem Bodo w roli głównej z roku 1934 jako „szczyt wulgarności tekstów piosenek polskich"[3].

Repertuar piosenkarski czerpano zewsząd. W tym także z teatrów rewiowych. W maju 1928 r. zaczęto nadawać lekcje tańca przy wykorzystaniu aktualnych przebojów tych teatrów z terenu Warszawy, a 12 maja 1928 r. transmitowano nawet całą rewię – był to program *Publiczność ma głos* z teatru Morskie Oko, znajdującego się przy ul. Jasnej w Warszawie. Od początku starano się jednak zapanować nad repertuarem od strony wartości literackiej i muzycznej, stosując artystyczną „cenzurę". „Przed kierownictwem Polskiego Radja stanęły dwie alternatywy – albo radjo stanie się rozrywką zamożnych i średniozamożnych, albo będzie duchowym, często jedynie dostępnym dla najszerszych mas społeczeństwa, nawet w najbardziej odległych od centrum życia umysłowego kraju osadach, źródłem kultury. Na tej drodze, którą Polskie Radjo świadome swej odpowiedzialnej misji kulturalnej wybrało, piętrzyły się wielkie przeszkody. Dla zrealizowania gigantycznego planu, którego naczelnym wskazaniem było lapidarne hasło «Cała Polska ma detefon» – trzeba było rozbudować sieć stacji i powiększyć ich moc oraz dać każdemu możliwość nabycia taniego, a dobrego odbiornika"[4] – pisało „Radio". Szybko radio stanęło w centrum uwagi społeczeństwa. Nie tylko sam fakt jego istnienia był znaczący, z tym zdążono się już oswoić. Namiętne dyskusje, spory i debaty wzbudzał program radiowy. Od 7 października 1934 r. zaczął się ukazywać tygodnik radiowy „Antena", zawierający wiele ciekawych informacji z życia Polskiego Radia, prezentujący wiadomości ze świata kultury, ale przede wszystkim – zawierający starannie przedstawiony program radiowy wszystkich rozgłośni w Polsce, a także rozgłośni europejskich. Abonenci Polskiego Radia mieli do dyspozycji nie tylko radiofonię krajową, ale korzystali bardzo szeroko z oferty stacji zagranicznych

[2] „Radio Informator" 1939, s. 70.
[3] „Antena" 1935, nr 7 z 15 II.
[4] „Radio" 1931, nr 2.

odbieranych w Polsce. Słuchano przedstawień operowych, koncertów, recitali piosenkarskich znanych artystów, ale chyba przede wszystkim muzyki tanecznej. Tańczono w takt muzyki zagranicznych orkiestr, głównie niemieckich, znano zagraniczny repertuar piosenkarski, artystów, nowinki muzyczne… „Antena" informowała szczegółowo o wszystkich tego typu okazjach, niemniej także rozgłośnie krajowe nadawały stale (z płyt) wszystkie najmodniejsze piosenki zagraniczne w oryginalnych wykonaniach; wiele z nich szybko „polonizowano" i wykonywali je artyści polscy; dziś to zjawisko właściwie nie istnieje. W programie radiowym na dany tydzień podawano nie tylko tytuły samych audycji, lecz także tytuły dosłownie wszystkich nadawanych w nich piosenek oraz nazwiska kompozytorów i autorów każdego z osobna prezentowanego utworu! Nie trzeba dodawać, jak ważne było to dla twórców – ich nazwiska stawały się powszechnie znane. „Antena" zakończyła działalność ostatnim numerem z niedzieli 3 września 1939 r.

Druga połowa lat 30. to okres pełnej niemal hegemonii piosenki na falach radiowych. 1 kwietnia 1935 r. powstaje Mała Orkiestra Polskiego Radia, kierowana przez Zdzisława Górzyńskiego (później dyrygowali nią także Józef Ozimiński i Stanisław Dzięgielewski). Orkiestra ta staje szybko w absolutnej awangardzie orkiestr rozrywkowych, stając się najbardziej znanym i popularnym zespołem w Polsce. Orkiestra słynęła z wysokiego poziomu, niespotykanych wcześniej humorystycznych „chwytów" muzycznych i sytuacyjnych, jej gra skrzyła się dowcipem, angażowano jako solistów najbardziej znanych piosenkarzy, wykonywano najlepszy repertuar polski i zagraniczny. W rezultacie Mała Orkiestra stała się najbardziej znaną wizytówką Polskiego Radia. Oprócz niej występowała często w studiu przy ul. Zielnej 25 Orkiestra Henryka Warsa, ponadto Orkiestra Henryka Golda, Stanisława Nawrota, Tadeusza Kwiecińskiego, zespół Jerzego Gerta, jazzowa orkiestra studencka „Szał" i inne. Orkiestry te wykonywały przede wszystkim piosenki – z udziałem piosenkarzy, zwanych wówczas czasem refrenistami – lub w wersjach instrumentalnych. Najbardziej popularne były w ich wykonaniu koncerty karnawałowe. 27 lipca 1935 r. w eterze pojawiła się pierwsza audycja z cyklu *Wesoła Syrena*, autorstwa Mariana Hemara, Juliana Tuwima, Światopełka Karpińskiego i Janusza Minkiewicza, zawierająca mnóstwo piosenek. 1 października 1935 r. na czele działu muzyki lekkiej stanął niezwykle obrotny i nowatorski dyrektor – Edmund Rudnicki. Jedną z pierwszych jego decyzji było przyjęcie – na etat akompaniatora i pianisty – znakomitego już wówczas i uznanego kompozytora piosenek – W. Szpilmana. (Radio miało już kilku akompaniatorów: H. Wars często akompaniował na fortepianie piosenkarzom, m.in. Adamowi Astonowi, Mieczysławowi Foggowi; „królem" akompaniatorów był Ludwik Urstein, znany był także wybitny pianista akompaniator Jerzy Lefeld; W. Szpilman występował często w duecie z Karolem Gimplem. Artyści ci przyczyniali się do stworzenia wyjątkowego nastroju audycji). Z inicjatywy Rudnickiego zaczęto transmitować koncerty piosenek z innych miast – np. z Poznania, w wykonaniu orkiestry Eugeniusza Raabego czy z Kasyna Oficerskiego Marynarki Wojennej na Oksywiu, z udziałem piosenkarzy – refrenistów.

9 lutego 1936 r. powstaje jedna z najbardziej lubianych audycji słowno-muzycznych Polskiego Radia – *Podwieczorek przy mikrofonie*. W audycji tej, transmitowanej z najelegantszych sal Warszawy, m.in. Sali Malinowej hotelu Bristol, zaprezentowały się dziesiątki piosenkarzy, stale akompaniowała Mała Orkiestra PR, wykonano w cotygodniowych programach tysiące piosenek. *Podwieczorek* emitowany był w każdą niedzielę w godz. 17.00–19.00. Podwieczorki zaczęto po dwóch

latach transmitować także z warszawskiej sali YMCA. Było to ważne, gdyż była to siedziba stowarzyszenia młodzieżowego, a piosenki tam wykonywane oraz muzykę taneczną można było określić mianem młodzieżowych – ze względu na specjalnie dobrany repertuar w stylu „hot", wprowadzanie do gry elementów swingu *etc*. W kolejnych latach audycje „Podwieczorku" transmitowano z innych miast – m.in. z Krakowa, z hotelu „Grand" z udziałem miejscowych artystów piosenkarzy, jak Leon Wyrwicz i Irena Orska, czy z Tarnopola.

Kolejną audycją z lat 30. propagującą polskie piosenki był *Cała Polska śpiewa* – program Bronisława Rutkowskiego; teksty prezentowanych w audycji piosenek drukowała z tygodniowym wyprzedzeniem „Antena", słuchacze śpiewali je wspólnie z wykonawcami w studiu, „dyrygowani" poprzez eter przez prowadzącego. Były to niezwykle potrzebne i przydatne, a przede wszystkim lubiane lekcje śpiewania. Z roku na rok kultura masowa zdobywała sobie coraz lepszą pozycję w Radiu. Chwytliwe, wyselekcjonowane przez zespół pracowników E. Rudnickiego piosenki przyczyniały się do popularności wykonawców, wykonawcy zaś lansowali nowe przeboje, promując sam gatunek. Znakomitym pomysłem okazał się, zainicjowany w 1937 r., Konkurs na najpopularniejszego piosenkarza Polskiego Radia. W konkursie tym oddano blisko 150 000 głosów. Udział w głosowaniu mogły brać wyłącznie osoby, które opłaciły abonament radiowy, pokwitowanie opłacenia abonamentu należało dołączyć do kuponu oddawanego na konkretnego piosenkarza. Konkurs ogłoszono 27 czerwca 1937 r. Jego organizatorem był Wydział Propagandowy Polskiego Radia. Odbyło się 5 konkursowych koncertów-pojedynków – kolejno w dniach: 29 czerwca, 10 i 24 lipca oraz 14 i 28 sierpnia 1937 r. W konkursie brali udział artyści najpełniej i najmocniej związani z Polskim Radiem: Tadeusz Faliszewski, Mieczysław Fogg, Janusz Popławski i Stefan Witas. Rywalizację wygrał M. Fogg, a wśród oddających na niego głos wylosowano specjalną nagrodę – fiata 508. Konkurs był dużym wydarzeniem w świecie ówczesnej polskiej rozrywki, nieznającej jeszcze festiwali, giełd czy przeglądów piosenek, nie mówiąc już o telewizji, koncertach na stadionach *etc*. Przyczynił się bardzo wyraźnie do awansu piosenki jako formy artystycznej, odpowiedniej dla surowych wówczas wymogów radia. „Radjosłuchacz przeciętny nie jest specjalistą. Ale nie każdemu wystarczą przeboje i łzawe tanga. Gdyby rozgłośnia starała się tylko o zaspokojenie najniższych instynktów muzycznych, sama zdegradowała by się do rzędu katarynki o programie wulgarno-sentymentalnym. Między przeintelektualizowaniem a przesadną błahością jest droga pośrednia. Osiem godzin muzyki dziennie to dość czasu dla zamieszczenia codziennej dawki o charakterze kulturalnym, oświatowym"[5] – tak pisał o roli muzyki lekkiej w radiu E. Rudnicki. O otwarciu radia na głosy abonentów świadczył także Konkurs dla słuchaczy na idealny układ programu radiowego. Od 1937 r. prezentowano nową audycję popularyzatorską – *Sylwetki kompozytorów polskich*, która przyczyniała się do tego, że piosenki znane z anteny radiowej przestawały być anonimowe, zaczęto je wiązać nie tylko z wykonawcami, ale także z twórcami, których nazwiska zazwyczaj nie są i nie były szerzej upubliczniane.

Cały czas pojawiały się nowe gwiazdy piosenki, lansowane przez PR. Niezwykle często w recitalach piosenek występowali: Siostry Burskie, pieśniarz Edmund Zayenda, ponadto Hanka Brzezińska, Zuzanna Karin, Irena Gadejska, specjalnie powołany przez Radio tercet męski Trójka Radiowa, Greta Turnay, Marian Wawrzkowicz, Konrad Tom, Konrad Żelechowski (laureat konkursu śpiewaczego

[5] „Antena" 1935, nr z 1 IX.

w Wiedniu w 1934 r.), Kazimierz Krukowski, Ludwik Lawiński, Kazimiera Horbowska, Lucyna Messal, Paweł Prokopieni i inni. Maryla Karwowska i Janusz Popławski z orkiestrą Olgierda Straszyńskiego wykonywali liczne piosenki, głównie tanga, piosenki filmowe, w tym zagraniczne. Ulubieńcami publiczności radiowej byli aktorzy obdarzeni talentem wokalnym, jak np. Eugeniusz Bodo czy zdecydowany w tym względzie faworyt – Aleksander Żabczyński. Tuż przed wybuchem wojny debiutował Tomasz Dąbrowski, pojawił się Jan Ciżyński – to ostatni debiutujący piosenkarze w 1939 r. 11 lutego 1939 r. odbył się wielki i ostatni, jak się potem okazało, recital Hanki Ordonówny. Jej fotografię na całą stronę zamieściła „Antena". Ostatnia, nowa gwiazda piosenki radiowej to Maria Kramerówna; jej stałym akompaniatorem był W. Szpilman. Piosenkarka wylansowała jeden z ostatnich przebojów 1939 r. – tango *Chryzantemy złociste*… Dalszą karierę przerwała wojna.

Audycje muzyczne transmitowano wprost z lokali – z warszawskiego „Paradisu", gdzie grała Orkiestra Jazzowa Stanisława Ferszki i Juliana Fronta, a recitale piosenek dawała Wiera Gran (ulubienica młodzieży warszawskiej) z dancingu „Adria" – tam produkowała się jazzowa Orkiestra Franciszka Witkowskiego z piosenkarzami solistami. Programy muzyczno-piosenkarskie transmitowano często z restauracji „Roma" w Łodzi. W sobotę dużą publiczność przyciągały koncerty Zespołu Stefana Rachonia. Niedzielny *Koncert popularny* o godz. 12.00 wypełniały piosenki. Od poniedziałku do piątku z pominięciem czwartku zawsze o godz. 12.10 występowały na żywo w radiu inne orkiestry z towarzyszącymi im piosenkarzami – były to m.in.: Orkiestra Freda Melodysty, orkiestra Henryka Warsa (zespół Warsa oraz piosenkarki Tola Mankiewiczówna i Lena Żelichowska co jakiś czas prezentowali na antenie piosenki z aktualnych filmów), Henryka Golda, Wiktora Osieckiego, Tadeusza Wilkosza, Arkadiego Flato, Stanisława Nawrota, zespół gitarowy Tychowskiego i Wróblewskiego, Orkiestra Jazzowa Adama Furmańskiego, formacja taneczna Karasińskiego i Kataszka… Prezentowano muzykę w wykonaniu Orkiestry Syrena Record z solistami, piosenki w wykonaniu Orkiestry Wytwórni Płyt Columbia, występowała też orkiestra wytwórni fonograficznej Cristal pod dyrekcją Jerzego Ledermana z solistami, jak również Orkiestra firmy płytowej Odeon i dyrygent Jerzy Gert oraz piosenkarze tej wytwórni, z Albertem Harrisem na czele (wytwórnie płytowe zasilały radio, ale bywało też na odwrót – aktorka Teatru Polskiego w Warszawie i piosenkarka w jednej osobie, Janina Romanówna, wystąpiła w radiu z recitalem piosenkarskim, który został entuzjastycznie przyjęty; recital ten nagrała potem w całości na płyty dla firmy Syrena Record z akompaniamentem Tadeusza Sygietyńskiego; 1934 r.). Audycje te trwały aż 50 minut. O godz. 20.00 nadawano codziennie muzykę lekką – były to orkiestry, chóry i piosenkarze. Prezentowano wówczas piosenki przeplatane utworami instrumentalnymi; warto dodać, że recitale pieśni, arii, muzyki poważnej były z reguły krótsze, zazwyczaj 25-minutowe. W czwartki o godz. 15.45 prezentowano *Godzinę muzyki lekkiej*, w której prym wiodła Mała Orkiestra PR i znani piosenkarze; były to niezwykle pogodne, barwne i pełne humoru audycje. Popularny chyba najbardziej ze wszystkich zespołów rewelersów Chór Dana występował w koncertach środowych o 21.40. W niedzielę program radiowy był przekładańcem audycji muzycznych – na żywo, z płyt, z udziałem muzyki polskiej, zagranicznej, poważnej na przemian z lekką, instrumentalnej z wokalną itp. W godzinach 23.00–24.00 nadawano muzykę z hotelu Bristol w Warszawie.

Wiele innych cyklicznych audycji wypełniały piosenki. W soboty o godz. 15.45 emitowano przegląd *Najnowsze nagrania na płytach*.

Kompozytor i pracownik Polskiego Radia Michał Jaworski pisał dla „Anteny" stałe artykuły recenzenckie pt. *Nowe płyty* – o piosenkach nagranych aktualnie przez firmy fonograficzne. Podobny przegląd nowości płytowych prowadziły pisma: „Muzyka", „Muzyka Polska", „Kino", „As", „Tygodnik Ilustrowany", „Świat". Prace radiowe stały się tematem „badań radia" – w 45 polskich pismach zamieszczano regularnie recenzje programu radiowego, audycji, koncertów; w latach 30. ukazało się ponad 1500 recenzji dotyczących spraw muzycznych, teatralnych i literackich w radiu. O popularności piosenek, będących w danym czasie u szczytu powodzenia, świadczyły *Koncerty życzeń* nadawane z płyt. Z zamówieniem konkretnej, modnej piosenki przychodziło do radia po kilkanaście tysięcy listów tygodniowo. Audycja *Pozdrawiam cię płytą gramofonową* miała podobny charakter co *Koncert życzeń*. Koncerty piosenek trwały nawet do 1,5 godziny. Te przeciętne składały się z 15 utworów. W 1936 r. muzyka lekka i piosenki wypełniały 60% czasu antenowego w programach muzycznych, ponadto 14% w audycjach mieszanych, co dawało łącznie 74% całej prezentowanej w radiu muzyki. Programów muzycznych przybywało. Nadawano audycję *Po jednej piosence*, w której prezentowano zazwyczaj 15 piosenek z rzędu; każdy wykonawca śpiewał jeden utwór. Była to audycja na żywo (!) bądź czasem nadawana z płyt. *Od piosenki do piosenki* – to audycja 45-minutowa, w której kompozytor Jerzy Petersburski akompaniował na fortepianie i zapraszał do studia piosenkarzy solistów, najczęściej Adama Astona i Stefana Sasa-Jaworskiego. Od 1935 r. ukazywał się *Radiowy przegląd filmowy*, gdzie także wykorzystywano piosenki – z bieżących filmów muzycznych. Piosenki z kabaretów gościły na antenie często w oryginalnych wykonaniach, przeniesionych „żywcem" z desek scenicznych. W radiu występowali np. artyści kabaretu Banda, w specjalnych programach z cyklu *Bandyci w radio*. *Melodie z niezapomnianych filmów dźwiękowych* prezentowały polskie i zagraniczne piosenki z filmów granych w polskich kinach; *Saksofon, piosenka i gitara* to audycja ukazująca się od 1935 r.; jej gwiazdą był wszechstronnie utalentowany kompozytor i muzyk rozrywkowy Mieczysław Hoherman, on to zapraszał piosenkarzy, którzy śpiewali przy jego akompaniamencie na fortepianie, akordeonie, wiolonczeli, skrzypcach, gitarze lub saksofonie. Muzycy w orkiestrach Polskiego Radia zarabiali do 2000 zł miesięcznie, wielu z nich było kompozytorami piosenek. Radio dawało im bardzo solidne, jak widać, podstawy ekonomiczne do pracy twórczej.

Stałą audycją muzyczną prezentującą piosenki były także *Piosenki z płyt*. Od 1938 r. nadawano *Wieczory piosenek* – audycję Antoniego Bohdziewicza. W *Podwieczorkach przy mikrofonie* zaczęła śpiewać Irena Kwiatkowska (debiut 5 lutego 1939 r.). Rok 1939 przyniósł następną audycję: *Tańce narodowe w formie piosenki*. *Muzyka obiadowa* – tę audycję prezentowano codziennie o godz. o 13.15 – bardzo często zawierała piosenki; *Przy wieczerzy* – oto następna audycja składająca się z pieśni i piosenek wykonywanych przez Małą Orkiestrę oraz śpiewaka Aleksandra Wasiela. Ostatnie lato przed wybuchem wojny umilały transmisje z ogródka „Bagatela" w Warszawie (kawiarnia Dakowskiego), gdzie śpiewali: Mira Grelichowska, Mieczysław Fogg, Jerzy Roland, Adam Wysocki, Helena Sarnawska i Chór Dana. Latem 1939 r. teatr Cyrulik Warszawski odbył *tournée* po Kresach Wschodnich. Jak wspominała Stefania Grodzieńska – w małych miastach zamykano sklepy, urzędy, aby móc posłuchać znanych z radia, uwielbianych piosenkarzy i aktorów oraz ich repertuaru. Ostatni koncert rozrywkowy przedwojennego Polskiego Radia miał się odbyć 1 września 1939 r. o 19.30 z udziałem piosenkarzy Ireny Gadejskiej i Włodzimierza Derwiesa oraz Orkiestry Kameralnej Feliksa

Rybickiego. Koncertu tego już nie nadano… Tym samym zakończyły się dzieje piosenki w międzywojennej Polsce…

FILMY DŹWIĘKOWE

Każdy z nas oglądał zapewne niejednokrotnie wspaniałe polskie filmy z końca lat 30., znakomite komedie muzyczne, pełne humoru, pięknych piosenek i rozbrzmiewającej w każdej prawie scenie muzyki tanecznej. Każdy z całą pewnością słyszał takie przebojowe piosenki jak *Panie Janie*, graną przez big band Henryka Warsa w filmie *Zapomniana melodia*, czy *Sex appeal*, śpiewany przez Eugeniusza Bodo przebranego za gwiazdę amerykańskiej piosenki Mae West w filmie *Piętro wyżej* – z roku 1937. Filmowe piosenki i tematy taneczne z lat 30. noszą niejednokrotnie piętno jazzu, skrzą się swingowymi glissandami trąbek, synkopowanym rytmem perkusji, iście amerykańską żywiołowością… Wraz z powstaniem i rozwojem kina dźwiękowego na świecie wzrosło w Polsce zainteresowanie piosenkami i muzyką do filmów. Gatunek ten wysunął się szybko na pierwsze miejsce w ofercie płyt wielu wytwórni fonograficznych, działających w Polsce, zarówno firm krajowych (Syrena Record, Cristal Electro, Lonora), jak i zagranicznych, utrzymujących u nas swe filie (Parlophon, Columbia, Odeon). Należy podkreślić, że piosenki filmowe z tamtych lat to najlepsze osiągnięcia w zakresie ówczesnej muzyki popularnej. Ich autorami byli wybitni, świetnie wykształceni kompozytorzy (często za granicą), teksty zaś pisali znakomici autorzy, z Julianem Tuwimem na czele. Dlatego przeboje filmowe były ulubionym tworzywem dla wytwórni płyt, znajdując się w centrum zainteresowania szefów od spraw repertuarowych. Nagrania piosenek oraz muzyki filmowej z drugiej połowy lat 30. należą w zakresie muzyki mechanicznej do najlepszych rejestracji dźwiękowych. Tyle o pograniczu płytowo-filmowym.

Czynnikiem decydującym o atrakcyjności piosenek z filmów był niewątpliwie bardzo wysoki poziom artystyczny tych utworów, komponowanych przez takich twórców jak Henryk Wars, Władysław Daniłowski, Jerzy Petersburski, Szymon Kataszek, Zygmunt Karasiński, Zygmunt Wiehler, Tadeusz Górzyński czy Alfred Scher. Z drugiej strony można bez trudu dostrzec dużą staranność, a niekiedy nawet rozmach w realizacji podkładów dźwiękowych oraz w wykonywaniu samych piosenek filmowych. Wytwórnie filmowe ponosiły niemałe koszty związane ze zgromadzeniem odpowiedniego aparatu wykonawczego – piosenki wykonywali artyści filmowi zawsze osobiście (nie znano jeszcze ani dubbingu, ani playbacku), zazwyczaj towarzyszyła im bardzo rozbudowana orkiestra, pod koniec lat 30. w obsadzie niemal bigbandowej. Potentat na krajowym rynku muzycznym, warszawska Syrena, dokonywała udźwiękowień pokaźnej liczby ówczesnych filmów muzycznych. Dzięki temu piosenki ukazywały się też i na płytach – w wykonaniu artystów grających w tych filmach – i to z prawem wyłączności dla tej wytwórni. Najszerzej znane są piosenki ze złotej dwudziestki najpopularniejszych, najbardziej udanych filmów i komedii muzycznych – *Pieśniarza Warszawy*, *Jaśnie pana szofera* i *Zabawki*, śpiewane w filmie przez Eugeniusza Bodo; przeboje ze *Szpiega w masce* w wykonaniu Hanki Ordonówny; pieśni z filmu *Straszny dwór* w interpretacji primadonny Opery Warszawskiej Lucyny Szczepańskiej; szereg piosenek w interpretacji Adolfa Dymszy z *Parady rezerwistów*, *Antka Policmajstra*, *Dodka na froncie*, *Bolka i Lolka*, *Sportowca mimo woli*; piosenki wykonywane przez Lidię Wysocką w *Kochaj tylko mnie*; piosenki Jadwigi Andrzejewskiej z filmu *Wacuś*; Jerzego Czaplickiego z filmu *Fredek uszczęśliwia świat*; Toli Mankiewiczówny z *Manewrów miłosnych* i *ABC miłości*; Kazimierza Krukowskiego z *Co mój mąż robi w nocy*; Witolda Contiego ze *Ślubów ułańskich*; Marii Kaupe z *Rapsodii*

Bałtyku; Aleksandra Żabczyńskiego z *Ada, to nie wypada*, *Jadzi* i z tego samego filmu piosenki Jadwigi Smosarskiej, oraz bardzo wielu innych. Ówczesne filmy produkowały wytwórnie Sfinks, Leo Film, Omnia, B.W.B. *etc*. Niekwestionowaną zasługą ich właścicieli jest to, że zamawiali napisanie piosenek u znakomitych (a tym samym drogich) kompozytorów, co było o tyle ważne, że swe filmy finansowali całkowicie z własnej kieszeni (nie było żadnych zespołów filmowych, zrzeszeń, dotacji), ponosząc często ryzyko bankructwa w przypadku zbytniego przekroczenia budżetu filmu. Nawet w melodramatach czy filmach uznawanych wtedy za produkcje zupełnie serio starano się umieścić jakąś piosenkę – dla uatrakcyjnienia filmu, dla rozładowania napięcia, urozmaicenia akcji itd. Oczywiście w filmach muzycznych fabuła była tłem dla piosenek, na które wszyscy czekali, a do ich wykonania na filmie zmierzała cała akcja. W takich filmach piosenek bywało kilka, nawet pięć, sześć.

Sporo piosenek popularnych w Polsce pochodziło z filmów zagranicznych, głównie amerykańskich i niemieckich. Jest to o tyle istotne, że miały one niewątpliwie korzystny wpływ na poziom twórczości rodzimej. Piosenki te nagrywali na płyty polscy wykonawcy w polskich wersjach językowych, sprowadzano także nagrania oryginalne. Pojawiały się też nieliczne nagrania wykonywane przez polskich wykonawców, ale w językach obcych, np. po niemiecku (z filmu *Noc cygańska* z muzyką Franza Grothego), po rosyjsku (piosenki Izaaka Dunajewskiego z filmu *Wiesiołyje riebiata – Świat się śmieje*) czy po rumuńsku (słynna *Carioca* z filmu *Flying Down to Rio* z muzyką Vincenta Youmansa i przetłumaczonym tekstem Edwarda Eliscu). Piosenki *Jonny* i *Peter* z filmu *Pieśń nad pieśniami* (kompozycji Holländra i Nelsona) opublikowano w oryginalnej, filmowej (niedoścignionej!) wersji Marleny Dietrich, zaś po polsku w wykonaniu Stanisławy Nowickiej. To także część *spectrum* polskiej piosenki tamtych lat. Płyty utrwalały piosenki z filmów na długo, w przeciwieństwie do filmów, które jednak schodziły po pewnym czasie z ekranu.

Przeglądając katalogi płyt polskich firm z lat 30., nietrudno zauważyć, jak wyraźna była na płytach sprzedawanych w Polsce ilość niemieckiej muzyki rozrywkowej, a głównie filmowej (piosenki!). Z dzisiejszej perspektywy wielkość udziału tej muzyki rozpowszechnianej w Polsce jest zadziwiająca. Trzeba jednak pamiętać, że muzyka niemiecka tego okresu, niemiecki kabaret, rewia i film, stały na wysokim poziomie. Niewątpliwa atrakcyjność piosenek Kreudera, Grothego czy Rixnera przesądzała o ich popularności w naszym kraju. Sporo utworów, choć nagranych po niemiecku, było dziełem kompozytorów wiedeńskich, takich jak np. Robert Stolz, Ralph Benatzky czy Nicolas Brodsky, popularne były także niemieckojęzyczne utwory z repertuaru filmowego Jana Kiepury. Piosenki te szybko się polonizowały, bardzo często nie zdawano sobie sprawy po jakimś czasie, że nie są to utwory polskie. Pozycję muzyki niemieckiej ugruntował film dźwiękowy, który właśnie w Niemczech miał swój europejski początek. Polski rynek muzyczny i filmowy posiadał szerokie kontakty z firmami niemieckimi, poprzez Niemcy prowadziła droga do Europy i Ameryki. Po 1933 r. z Niemiec przybyło do Polski pokaźne grono muzyków pochodzenia żydowskiego, przywożąc ze sobą niemiecki repertuar, który zasilił zarówno teatry, jak i kabaret a nawet – w co trudno uwierzyć – Polskie Radio a także, rzecz jasna, kinematografię. Były także inne przyczyny tego zjawiska: w Polsce zamieszkiwała duża mniejszość niemiecka. Odbijało się to na ilości nagrań niemieckich w całości importowanego repertuaru. Śląsk, Łódź, Poznańskie i Pomorze były poważnymi odbiorcami płyt z muzyką niemiecką. Na większości tych płyt można odna-



Radioodbiornik lampowy Kaprys, ze zbiorów Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

leźć wizytówki salonów muzycznych Gdańska, Poznania czy Katowic. Nagrań niemieckich, podobnie jak francuskich czy angielskich, słuchali chętnie odbiorcy polscy – dowodem są recenzje piosenek z tych płyt zamieszczane w prasie warszawskiej. Był to zatem przejaw ogólnego zainteresowania muzyką zachodnią. Udział muzyki niemieckiej na płytach był także odbiciem obecności utworów niemieckich w repertuarze polskich orkiestr tanecznych, dancingowych itp. (repertuar muzyki lekkiej, grywanej w lokalach gastronomicznych, został opanowany przez muzykę niemiecką do tego stopnia, że z inicjatywy ZAiKS-u powstał nawet specjalny Obywatelski Komitet Obrony Muzyki Polskiej, który starał się ograniczyć wpływ kompozycji niemieckich na krajowy repertuar poprzez bojkot importu nut, nagrań itp.). Niektórzy kompozytorzy polscy komponowali wbrew temu jednak utwory nawiązujące wyraźnie do austriackiego czy niemieckiego folkloru (*Tyrolskie tango*, *Augusta*). Duży udział we wzroście popularności muzyki niemieckiej miało radio. Piosenki niemieckie z polskimi tekstami osiągnęły tak wielką popularność, że uważano je powszechnie za utwory rodzime (np. *Ich küsse ihre Hand, Madame – Całuję twoją dłoń, Madame* czy *Schöner Gigolo – Piękny gigolo*).

Większość utworów filmowych była jednak rodzimej, wyłącznie polskiej proweniencji. Ilustracja muzyczna tych filmów oraz nieodzowne i bardzo liczne piosenki zajmują dziś ważne miejsce w dziejach polskiej rozrywki. Lista tytułów filmów, w których umieszczonych było najwięcej piosenek, jest bardzo długa, ale warto wspomnieć przynajmniej te najbardziej popularne: *Tyle miłości* i *Złociste włoski* (piosenki Henryka Warsa i Konrada Toma z filmu *Jego ekscelencja subiekt*, 1933 r.), *Każdemu wolno kochać* (piosenka Szymona Kataszka, Zygmunta Karasińskiego i Emanuela Schlechtera z filmu o tym tytule, 1933 r.), *Barbara* (kompozycja Władysława Daniłowskiego z tekstem Schlechtera i Jana Brzechwy z *Parady rezerwistów*, 1933 r.), *Baby, ach te baby* (szlagier kompozycji Romana Palestra i Jerzego Nela z filmu *Zabawka*, 1934 r.), *Już taki jestem zimny drań* (piosenka Warsa – Ludwika Starskiego i Nela z *Pieśniarza Warszawy*, 1934 r.), *Kocha, lubi, szanuje* (utwór Warsa – Toma i Schlechtera z filmu o tym tytule, 1934 r.), *Cztery nogi* i *O czym marzy dziewczyna* (piosenki Petersburskiego i Schlechtera z *Co mój mąż robi w nocy*, 1935 r.), *O key!* (znany także pod tytułem *Jeśli znajdę taką żonę*, z filmu *Czy Lucyna to dziewczyna* Warsa – Toma i Schlechtera, 1935 r.), *Powróćmy jak za dawnych lat* (wielki przebój Warsa i Jerzego Jurandota – z *Manewrów miłosnych*, 1935 r.), *Jak drogie są wspomnienia* i *Jadzia* (piosenki Alfreda Schera i Emanuela Schlechtera z *Jadzi*, 1936 r.), *Ada, to nie wypada* i *Nie kochać w taką noc to grzech* (piosenki Wiehlera i Jurandota z filmu *Ada, to nie wypada*, 1936 r.), *Sex appeal* i *Umówiłem się z nią na dziewiątą* (superszlagiery Warsa i Schlechtera z filmu *Piętro wyżej*, 1937 r.), *Czy tutaj mieszka panna Agnieszka* (Warsa i Schlechtera z *Trójki hultajskiej*, 1937 r.), *Zakochany złodziej* (Warsa i Schlechtera z filmu *Robert i Bertrand*, 1937 r.) i wiele, bardzo wiele innych. W latach 1929–1939 na czarnych krążkach jednej tylko firmy płytowej, Syreny Record, ukazało się łącznie około 900 utworów muzycznych (instrumentalnych i wokalnych) z filmów, niektóre w kilku wykonaniach. Drugie tyle nagrały pozostałe firmy.

Zagadnieniem ściśle związanym z działalnością fonografii w Polsce jest udźwiękowianie filmów. Firma Syrena Record była nie tylko prekursorem polskiej fonografii, ale także jako pierwsza w Polsce zainstalowała w swym studiu aparaturę do rejestracji dźwięku wykorzystywanego w filmie. Stało się to w 1929 r. dzięki osobistemu wsparciu i pomocy finansowej Ignacego Mościckiego. Prezydent, który jako naukowiec interesował się wynalazkami, zaprotegował kupno aparatury dźwiękowej dla Polski, aby tym samym uniezależnić polską kinematografię od Niemiec. Dotychczasowe polskie filmy dźwiękowe, m.in. *Na Sybir* i *Dziesięciu z Pawiaka*, udźwiękowiono bowiem w laboratorium Ufa w Berlinie. Kwestia samodzielnego realizowania polskich filmów dźwiękowych miała dla kraju znaczenie propagandowe, ale odegrała kolosalne znaczenie w sprawach kulturalnych. Pierwszy film dźwiękowy (*Tonfilm*), nakręcony z udziałem Marleny Dietrich i Emila Janningsa w wytwórni Ufa w Niemczech – *Der blaue Engel* (w polskich kinach znany był pod tytułem *Niebieski motyl* lub *Błękitny anioł*), powstał w 1929 r. Tymczasem w Polsce już w roku następnym widzowie mogli cieszyć się pierwszą samodzielną tego rodzaju rodzimą produkcją. Był nią obraz pt. *Moralność pani Dulskiej* udźwiękowiony w całości przez Syrenę Record. Wstępną ścieżkę dźwiękową filmu nagrano na kilkudziesięciu płytach o bardzo dużej średnicy. O ile film nie został dobrze oceniony przez krytykę, o tyle efekty w sferze dźwiękowej zyskały duże uznanie. Między innymi o pracy dźwiękowców Syreny Record, przebiegającej pod kierunkiem artystycznym wybitnego kompozytora Ludomira Różyckiego, wypowiedział się krytyk Mateusz Gliński. Strona muzyczna filmu spotkała

się z jego strony z negatywnym przyjęciem, natomiast z entuzjazmem wyraził się o realizacji dźwiękowej, dokonanej w studiu przy ul. Wiśniowej 50: „Wystawienie pierwszego polskiego filmu dźwiękowego, opartego na znanej komedii Gabrieli Zapolskiej «Moralność pani Dulskiej», odbiło się mocnym echem w szerokich kołach miłośników kinematografii; jednocześnie poruszyło ono w znacznym stopniu i świat muzyczny Polski, ze względu na zapowiedź oryginalnej muzyki Ludomira Różyckiego, który, według obfitych wiadomości podawanych przed premierą, osobiście objąć miał kierownictwo strony muzycznej pierwszego polskiego dźwiękowca. Materiał dźwiękowy filmu jest mozaiką fragmentów muzycznych najróżnorodniejszych stylów i bardzo nierównej wartości. Jedna rzecz wszakże w znacznym stopniu okupuje w polskim dźwiękowcu błędy i niedociągnięcia strony muzycznej. Jest to nieoczekiwanie dobry poziom reprodukcji dźwiękowej, która dokonana została za pomocą aparatury Towarzystwa «Syrena Record» w Warszawie. Gwoli ścisłości zaznaczyć należy, że reprodukcja ta nie jest jeszcze całkowicie wolna od skaz i kilka fragmentów wypadło jeszcze niezupełnie wyraźnie. Jednakże w lepszych momentach wznosi się produkcja mechaniczna «Syreny Record» na najwyższy poziom dzisiejszych możliwości technicznych". Ponieważ w tym czasie kierownictwo muzyczne nad firmą objął Henryk Wars, przeto większość filmów, do których Wars komponował muzykę, udźwiękowiono właśnie w Syrenie Record. Najbardziej znanym połączeniem filmu i fonografii był *Szpieg w masce* z Hanką Ordonówną w głównej roli.

O ile same filmy z okresu międzywojennego częstokroć nie wytrzymały próby czasu z racji ich fabuły czy gry ówczesnych aktorów, to piosenki z nich mają dalej niezatarty, niekwestionowany wdzięk, są kuszące, atrakcyjne i pociągające aż do dziś. Zazwyczaj ich tematyka była ponadczasowa, traktowały najczęściej o uczuciach, o miłości, zakochaniu… Ale ich siłą są wspaniałe kompozycje muzyczne, na drugim miejscu – teksty. Nieodparte piękno, wdzięk, kultura i elegancja tamtych piosenek potrafią zniewolić także i dzisiejsze pokolenia, przykładem są sukcesy wielu przedstawień z naszych czasów pokazujących piękny świat piosenek dwudziestolecia. Ja osobiście mogę ich słuchać bez końca. Z przedwojennych nagrań radiowych nie pozostało prawie nic; płyty są, owszem, ale zazwyczaj zachowały się w złym stanie, ich odtwarzanie czy zbieranie to rzadkość, nastręcza to zbyt wiele problemów. Natomiast filmy – te najlepiej utrwaliły dawne piosenki; jakość techniczna filmów jest raczej zadowalająca, a takie programy jak np. telewizyjny cykl Stanisława Janickiego *W starym kinie* przedłużyły tym produkcjom ich młodość na wiele następnych dziesięcioleci. Nie żyliśmy w tamtych czasach, rzadko kto je pamięta z własnego życia, a jednak z piosenkami międzywojnia czujemy silną więź, są one fundamentem wszystkiego, co powstało później. Dziesiątki piosenek z tamtych lat nie poszło w zapomnienie, choć jest to wbrew normalnej kolei rzeczy. Na pewno gdyby nie film ówczesny, żywot piosenek byłby krótki, jak to zwykle bywa… Film je stworzył, zachował i unieśmiertelnił na zawsze ich piękno, młodość, świeżość i atrakcyjność.

ZAKOŃCZENIE

W okresie międzywojennym w kulturze masowej pojawiły się nowe zjawiska artystyczne. Świeże prądy ożywiły muzykę rozrywkową, zrodziły się nowe gatunki literackie i muzyczne, sięgnięto po inne niż dawniej środki wyrazu. Kultura zaczęła się demokratyzować, stając się coraz bardziej dostępna dla wszystkich. Szeroko rozumiana rozrywka i kultura popularna zyskały wówczas bardzo wiele. Poziom artystyczny utworów muzycznych, tekstów piosenkarskich czy kabaretowych,

w stosunku do tych z początku i pierwszych lat XX w., bardzo się podniósł. Zamiast idących na łatwiznę autorów-rzemieślników, częstokroć grafomanów, pojawiają się ludzie nowi, o zupełnie innym guście, smaku, wyrobieniu, podejściu do sztuki, nawet tej ulotnej. Tuwim, Hemar, Jurandot i inni wielcy, piszą dla wszystkich, nie tylko dla elit. Naiwna, a wręcz niekiedy całkowicie pozbawiona inwencji muzyka popularna początków stulecia, opierająca się często na folklorystycznej, stojącej na niskim poziomie stylizacji, odeszła w cień. Do głosu doszli młodzi kompozytorzy, starannie wykształceni, często za granicą, którzy podnieśli bardzo wysoko poziom twórczości. Te wszystkie przemiany spotęgowała jeszcze i wzmocniła obecność nowych wynalazków technicznych, zastosowanych teraz w sposób powszechny dla potrzeb świata kultury, za pośrednictwem których treści kulturalne mogły docierać coraz dalej. Fonografia, kinematografia i radiofonia sprawiły, że piosenka zyskała zupełnie nowy wymiar. Zamiast dostępnych do tej pory jedynie zapisów nutowych pojawiają się trwałe nośniki, utrwalające i przekazujące piosenkę w jej oryginalnym brzmieniu i wykonaniu, jak na estradzie czy na scenie teatru bądź kabaretu. W tej oryginalnej a zarazem najwłaściwszej formie jest słuchana w domu – z płyty. Można pójść do kina i zobaczyć film, usłyszeć piosenki polskie i zagraniczne, odbyć podróż w przestrzeni i poznać artystów, których nigdy na żywo się nie zobaczy. Wreszcie pojawia się i odbiornik radiowy, dzięki któremu piosenka staje się obecna permanentnie w każdym niemal domu. Przemiany te właściwie stworzyły piosenkę na nowo, dając jej światowy oddech, piętno międzynarodowe i zupełnie inny od dotychczasowego, wyrobiony i ukształtowany styl. Interakcja pomiędzy techniką a kulturą przyniosła imponujące rezultaty: coś, co z założenia miało być ulotne, doraźne – stało się czymś ważnym, trwałym, powszechnym, zyskało zupełnie nową wartość. Polska piosenka rozwinęła się w tym nowym splocie okoliczności w sposób wspaniały; w orbitę zainteresowania nią zostali wciągnięci ludzie wybitnie uzdolnieni i twórczy, a środki przekazu upowszechniły ich twórczość w stopniu dotąd niespotykanym, wytwarzając w społeczeństwie nawyki, a także i stymulując potrzeby, co trwa aż do dnia dzisiejszego. Polska piosenka międzywojenna jest i pozostanie na zawsze fundamentem rozrywki we wszystkich następnych dekadach – odnosi się to także do czasów obecnych i przyszłości.

BIBLIOGRAFIA:
„Antena" 1935, nr z 1 IX.
„Antena" 1935, nr 7 z 15 II.
„Radio" 1931, nr 2.
„Radio Informator" 1939.
„Radio Informator" 1939–1940



Andrzej Pacuła

PIWNICA POD BARANAMI

– PIOSENKI HUMORYSTYCZNE I SATYRYCZNE

(rekonesans badawczy)

Pamięci Czesława Robotyckiego

Kabaret Piwnica pod Baranami może być przedmiotem opisu z perspektywy różnych dyscyplin nauki: historii sztuki, socjologii kultury, historii teatru, a także ze stanowiska etnologii, czym parał się m.in. prof. dr Czesław Robotycki (1944–2014) – badacz kabaretu i piwniczanin. Trudno wpisać Piwnicę w jedną formułę i nie w tym rzecz, żeby etykietować zjawisko wielowątkowe, wieloznaczne, rozgałęzione kulturowo i rozciągnięte w czasie: wszak kabaret założony w epoce Gutenberga (1956 r.) trwa w najlepsze w epoce Facebooka. Tym bardziej nie sposób zliczyć tworzyw, z których Piwnica czerpała, które przetwarzała, pastiszowała czy parafrazowała. Istniejąc bez mała 60 lat, miała różne okresy programowo-estetyczne.

AWANGARDOWA INWENTORKA

W Piwnicy lat 60. XX w. obowiązywały przede wszystkim humor i komizm, absurd i groteska, surrealizm i dada, a z kolei w latach 80. akcent padł na teksty satyryczne, humor polityczny i pieśni nastrojone patriotycznie, choć nie brakło i wówczas form absurdalnych i groteskowych, by wymienić choćby piosenki Zbigniewa Raja. Satyra, czyli, jak to ujął Janusz Sławiński, „ośmieszająca negacja”[1], pojawiła się w Piwnicy na dobre w okresie karnawału wolności i „Solidarności”, w latach 1980–1981 (siłą rzeczy później, w i po stanie wojennym) wraz z takimi twórcami jak Aleksy Awdiejew, Krzysztof Janicki, Janusz R. Kowalczyk, Marek Pacuła, Zbigniew Raj czy Leszek Wójtowicz.

Znaczące miejsce zajmuje Piwnica w historii gatunków scenicznych. Nigdy wcześniej na polskich scenkach kabaretowych nie mówiono monologów w taki sposób, jak robili to: Kika Lelicińska[2], Barbara Nawratowicz[3], Maria Zajęcówna, Tadeusz Kwinta, Krzysztof Litwin, Wiesław Dymny czy Andrzej Warchał; nigdy wcześniej nie było tak szerokiego wachlarza form scenicznych użytych w jednym spektaklu kabaretowym. W Piwnicy pojawił się po raz pierwszy fenomen śpiewanych wierszy, nazywany później, dość umownie,

[1] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.
[2] Kika Lelicińska-Błochowiak – współzałożycielka i artystka Piwnicy pod Baranami w latach 1956–1963, rzeźbiarka, scenografka Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie.
[3] Barbara Nawratowicz – współzałożycielka i artystka Piwnicy pod Baranami w latach 1956–1963, dziennikarka Radia Wolna Europa, emigrantka polityczna; autorka książki *Piwnica pod Baranami w latach 1956–1963*.

poezją śpiewaną. Pierwszym kompozytorem kabaretu, który tworzył muzykę do wierszy współczesnych i minionych poetów, był Krzysztof Litwin (1935–2000), grafik, malarz, na wskroś oryginalny aktor komediowy – jeden z najważniejszych twórców „piwnicznego" stylu. Litwin, nie znając nut, komponował „z pamięci" i akompaniował wykonawcom na gitarze. Nikt potem tych melodii nie zapisał, więc poza *Leokadią*, pierwszym „piwnicznym" hymnem, większość się nie zachowała. Artysta tak wspominał żartobliwie ten czas: „Nim do kabaretu przyszedł Zygmunt Konieczny i «wygryzł» mnie z roli głównego kompozytora, napisałem może siedem, może więcej piosenek, przede wszystkim dla Kiki Lelicińskiej, a potem dla Joanny Plewińskiej".

Litwin dał początek, ale to Konieczny i Ewa Demarczyk nadali „poezji śpiewanej" cechy gatunkowe i poziom niedoścignięty. Nie bez oporów, debat akademickich analizującech możliwą profanację i pokpiwań krytyków – muzyka Koniecznego (potem doszedł Andrzej Zarycki – kolejny mistrz piosenki) i interpretacje Demarczyk otworzyły nową przestrzeń kultury. Takie piosenki jak *Karuzela z madonnami* (wiersz Białoszewskiego) czy *Wiersze wojenne* (Baczyński) są estetycznym przełomem w tym gatunku.

Piwnica pod Baranami wynalazła też kilka innych rodzajów piosenek, które dzisiaj mają już postać klasycznych form kabaretowych. Na piwnicznej scence po raz pierwszy śpiewano teksty ogłoszeń lub wywiadów prasowych („piosenki gazetowe"), inscenizowano dekrety rządowe w formie minioper, przerabiano wiadomości agencyjne na „pieśni stojące", śpiewano traktaty filozoficzne, tu wreszcie pastiszowano przedwojenne ckliwe szlagiery, przerabiając je na perełki humoru i groteski. Lista form scenicznych, które z Piwnicy weszły do obiegu kulturalnego, jest znacznie dłuższa i zasługuje na osobne omówienie, choćby dlatego, że ich piwniczna proweniencja zatarła się w powszechnej świadomości. To z Piwnicy szły inspiracje, nie na odwrót.

Na takie estetyczne wynalazki mogli sobie pozwalać twórcy niekonwencjonalni, oryginalni, ludzie o wyrazistych osobowościach, przy tym współbrzmiący w spektaklach dyrygowanych przez Piotra Skrzyneckiego jak doskonała orkiestra, choć złożona z samych solistów. To oni stworzyli zjawisko kulturowe nazwane „stylem piwnicznym". Celnie określiła go Barbara Nawratowicz, artystka piwniczna i kronikarka pierwszych lat działalności kabaretu (1956–1963): „unikalny styl kabaretu polegał na indywidualnej formie przekazywania przez wykonawców tekstów, które były w zasadzie mało zabawne". Otóż to, twórcza osobowość, zjawisko w gruncie rzeczy niezmierzalne i nieuchwytne, była i jest wyznacznikiem gatunkowym Piwnicy pod Baranami; ktoś, kto potrafił strzęp gazetowej informacji, przedwojenny szlagier, przepis na wycinankę w dziecięcym piśmie lub własny tekst i pieśń tak przetworzyć, by zyskał jedyny, niepowtarzalny kształt komizmu, absurdu, lirycznej czy satyrycznej refleksji. Ktoś, kto nie miał osobowości, na piwnicznej scence szybko schodził do roli statysty, żywej scenografii lub osoby towarzyszącej.

Bez przesady można skonstatować, że Piwnica wytworzyła co najmniej tyle zjawisk estetycznych, ile było w niej osobowości artystycznych. Ich lista jest długa, wymieńmy tylko twórców reprezentatywnych dla różnych gatunków piosenki: Aleksy Awdiejew, Wiesław Dymny, Robert Hobrzyk, Ewa Demarczyk, Leszek Długosz, Tamara Kalinowska, Zygmunt Konieczny, Tadeusz Kwinta, Kika Lelicińska, Krzysztof Litwin, Ola Maurer, Barbara Nawratowicz, Miki Obłoński, Zbigniew Preisner, Zbigniew Raj, Anna Szałapak, Mieczysław Święcicki, Grzegorz Turnau, Piotr Walew-

ski, Irena Wiśniewska, Ewa Wnukowa, Jacek Wójcicki, Leszek Wójtowicz, Halina Wyrodek, Krystyna Zachwatowicz, Andrzej Zarycki i wielu innych. Nieodłącznym elementem piwnicznego stylu wykonywania piosenek jest starannie dobrany kostium. Celowala w tym kostiumowaniu Piwnica z lat 60., ale i w każdej następnej epoce artystycznej kabaretu elementu tego nie brakło i nie brakuje. Artysta nie pojawiał się na scence bez kostiumu, choćby to był tylko teatralny mundur, różne odmiany salonowych fraków, tużurków, kapeluszy, upstrzonych najdziwniejszymi kombinacjami sztucznych kwiatów i szali sukni i sukienek oraz feeria rekwizytów – bibelotów: torebek, puzderek, świecidełek, ozdób i lusterek. Kostium – czyli forma. Forma – czyli styl.

Pyszność strojów artystów Piwnicy była świadomym sprzeciwem wobec obowiązującej szarzyzny stroju, nastroju i ustroju lat 60. Ale i w każdej następnej, włącznie z naszą, epoce kabaret kontestował i kontestuje jakąkolwiek uniformizację, peerelowską czy wolnorynkową, w której tak wielu ludzi poddaje się marketingowej presji „markowo-katalogowej", z nieodzownym logo w widocznym miejscu. Ludzi w drelichach zastąpili ludzie z „firmową metką".

NA POCZĄTKU BYŁ ABSURD I PASTISZ

Pierwszy kompozytor piwniczny, Krzysztof Litwin, był nie tylko prekursorem poezji śpiewanej, ale też piosenek pastiszowych – humorystycznych. Jedną z nich jest *Słomiany koń* do tekstu Krzysztofa Zrałka (absolwenta krakowskiej ASP i znanego później scenografa, pod nazwiskiem Pankiewicz). Tę piosenkę, reprezentatywną dla estetyki komizmu pierwszych lat Piwnicy, śpiewała Kika Lelicińska:

Przez pola, przez miasto/ słomiany pędzi koń.
Pięć minut przed dwunastą/ słomiany koń.
Sto razy jest większy niż pies
i cały jest ze słomy, jak ser ze sera jest.
Franciszek Mahatma argumentuje doń
bolesna adekwatność – słomiany koń.
Słomiany koń sto razy jest większy niż żubr
i cały jest ze słomy/ jak z bobra bóbr.
Interlokutorzy wydając pigwy woń
słuchają, jak po borze słomiany koń.
Sto razy większy od lina
i cały jest ze słomy jak Murzyn z Murzyna
Przez pola, przez miasto/ słomiany pędzi koń…

Surrealistyczny tekst, niczym opis snu René Magritte'a, nie daje się interpretować w regułach logiki. Pozostają pytania bez odpowiedzi, jak to na przykład: jak możliwy jest „słomiany koń" sto razy większy od psa i od żubra, na które być może byśmy odpowiedzili, gdybyśmy byli przywołanymi w tekście „interlokutorami" wydającym z siebie zapach pigwy. A kto to jest Franciszek Mahatma? – do dzisiaj nie ustalono.

Absurdalna Leokadia

Absurdalna piosenka o treści sprowadzającej się właściwie do jednego, zakończonego silnym rymem, zdania: *Ja ci śrubkę wkręcę w radio, o Leokadio* – stała się pierwszym hymnem kabaretu w latach 50. Autor muzyki Krzysztof Litwin tak wspominał genezę utworu: „Idiotyczne słowa «Ja ci śrubkę wkręce w radio, o Leokadio» przywlókł ktoś do Piwnicy razem z kawałkiem melodii, ale nie było wiadomo, co dalej, więc ktoś inny dorobił kawałek tekstu, a ja dalszy ciąg muzyki".

Ja ci śrubkę wkręcę w radio, o, Leokadio!
Ja ci śrubkę… i tak dalej, na skraju alej.
Ale czy czyn ten sens miałby
nie wiem, choć chciałbym.
Nie wiem, czego dotyczą te zwrotki
nie wiem, czemu śpiewam je czule:
Leokadio, ty masz nagniotki!
Leokadio, ja mam prymule!
Mej miłości chcę ci dać próbkę

stoję w oknie, błagam cię nocą:
Ach, pozwól w radio wkręcić ci śrubkę,
sam nie wiem po co…

Pastisze pieśni propagandowych

Był rok 1956, przełom październikowy uwolnił kulturę z ram socrealizmu, propagandowe pieśni odeszły do lamusa. Jedną z nich Krzysztof Litwin opatrzył żartobliwą muzyką i powstała piosenka *Tercet girls, czyli czego dokonało ZMP*[4]. Pisze o niej Nawratowicz: „Nie mam pojęcia, dlaczego ta satyra na upadłą komunistyczną organizację została ochrzczona nazwą «girlsy»? Kika i ja byłyśmy ubrane w spodnie i jakieś bluzki, a Krzyś, nie wiadomo z jakiego powodu, często był do pasa na golasa". Jakby tego było mało, o czym pisze Joanna Olczakowa – Krzysztof Litwin bywał w tej piosence także przebrany „za egzotyczną piękność, z warkoczykami à la Karin Stanek i w skąpym biustonoszu", a piosenka była śpiewana „w takt ognistych, południowych rytmów". Wykonawcy: K – Kika Lelicińska, Wszyscy – Barbara Nawratowicz i Krzysztof Litwin.

K: *Kocham traktor, jak mego chłopca*
Wszyscy: *O, Mona…!*
K: *Licząc snopki pszeniczne w kopcach*
Wszyscy: *O, Mona…!*
K: *Na kierownicy trzymam ręce*
Wszyscy: *O, Mona…!*
K: *I nucę ach, traktorku miły*
dodaj mi, dodaj siły
bym wykonała normy jak największe.
Wszyscy: *Skąd taka zmiana*
– kto to wie, tego dokonało ZMP – bis.

Piosenka jest przykładem piwnicznej metody przetwarzania rzeczywistości w „świat na opak", niczym podczas karnawału; artyści brali na warsztat gotowe formy kultury i wydobywali z nich inne od pierwotnie wpisanych treści, odsłaniali absurdalne sensy, odwracali znaczenia – co było ważne, stawało się niepoważne, co nadęte i napuszone – śmieszne. Propagandowy realizm (w latach 50. istotnie zdarzało się, że kobieta wykonywała zawód traktorzystki) stawał się komicznym absurdem, a socrealistyczny wzorzec „traktorzystki" – propagandowym fantomem.

Wiele lat później, w Piwnicy lat 80. XX w. Zbigniew Raj (kompozytor) i Ewa Wnukowa (śpiew) powrócili do socrealistycznych tekstów. Czas bowiem był znowu – realnie polityczny. Wnukowa ubrana w roboczy drelich, w kasku budowlanym na głowie, Raj w granatowym berecie i w kufajce, tuż po wejściu na scenkę zastygali nieruchomo i wpatrzeni przed siebie – „hen w dal", wedle prawideł wykonawstwa estradowego lat 50. – śpiewali pieśń *O tym, jak budował się Pałac Kultury*. Była to kompilacja dwóch wierszy z roku 1953: Józefa Prutkowskiego *Mówi chmura córce chmurce* i Romana Pisarskiego *Rośnie w Warszawie Pałac Kultury*. Wnukowa – jako „chmurka córka" – śpiewała w stylistyce akademii „ku czci", z należnym przejęciem, stonowanym i gładkim, bez zwykłej u artystki drapieżności, głosem, a Raj zrazu wykonywał tło muzyczne, mruczandem i pogwizdywaniem akcentując swoisty rytm lekkiej melodii, a potem śpiewał basem kwestie „mamy chmurki" zatroskanej, czy aby budowany w Warszawie „dom kultury" nie będzie aż tak wysoki, by chmur nie drapać swoją strzelistością. Choć budowa dopiero wyszła z fundamentów, chmurki uznały jednak, iż zagrozi ich obłocznej egzystencji – więc uciekły.

Mówi mama córce chmurce, napatrzże się, napatrz,
Oto tam przeciwko nam wznoszą wielki drapacz,
Wznoszą w górę dom kultury, wielkie, ostre ściany –
A my chmury, biedne chmury będziemy drapane… […]
Uciekajmy córko chmurko/ Nie chcę być drapana […]

[4] ZMP – Związek Młodzieży Polskiej, młodzieżowa „przybudówka" PZPR, szczególnie aktywna w latach 1949–1956.

Odpłynęły więc niemrawo/ daleko za Wisłę;
Nad Warszawą, nad Warszawą/ niebo jasne, czyste.

Wiersz Prutkowskiego, w zamierzeniu autora pochwała polsko-radzieckiego „domu kultury", oparty na kalamburze rozwijającym określenie „drapacz chmur", pod batutą Zbigniewa Raja zamienił się w groteskę i kpinę i z wzorcowej budowli socrealizmu i z nieszczęsnego autora tekstu. Do drugiej części Raj napisał inną melodię: zwalistą, posągową, ilustrującą ogrom maszyn i ludzi przysyłanych ze Związku Radzieckiego na budowę Pałacu Kultury:

Jadą do Polski deski i szyny
wapno i cement, szkło i maszyny.
Auta i dźwigi, brązy, marmury
by stanął piękny Pałac Kultury.
Jadą już do nas dzielni kopacze
jadą szoferzy, jadą spawacze. […]
Coraz to wyżej i wyżej rośnie
oczom przyjemnie, sercu radośnie.
Piękny jak uśmiech, mocny jak skała
wielki jak wieża, wieczny jak chwała.
Wspaniały pomnik dumy i sławy
symbol przyjaźni, w sercu Warszawy.

To, co w roku 1953 brzmiało jak niemal homerycka opowieść o herosach socjalistycznego budownictwa („dzielnych kopaczach"), uwznioślonych „przyjaźnią polsko-radziecką", w roku 1983 było już tylko groteską, znakomicie podkreśloną muzyką Raja i wykonawstwem Wnukowej. Choć kontekst historyczny był inny, to groźba wizyty w Polsce „dzielnych kopaczy, szoferów i spawaczy" – tyle że nie w roboczych kombinezonach, a w mundurach wojskowych, wciąż była realna. Nadto wymienieni w piosence „spawacze" przez co bystrzejszych widzów kabaretu w okresie stanu wojennego byli oklaskiwani i kwitowani śmiechem jako aluzja do ówczesnego szefa rządu i partii, generała Jaruzelskiego, którego, ze względu na ciemne okulary, warszawscy kpiarze nazwali „spawaczem" właśnie[5].

Modlitewne groteski

Mieczysław Święcicki, zanim został polską ikoną rosyjskich romansów Wertyńskiego, śpiewał w Piwnicy różne piosenki: rzewne, śmieszne, smutne, przedwojenne szlagiery i pastisze. Do kabaretu sprowadził go Zygmunt Konieczny i, zanim pojawiła się Ewa Demarczyk, napisał dla niego kilka piosenek. Jedna z nich, gatunkowo w żaden sposób nie przypominająca głównego nurtu twórczości obu artystów, jest przykładem groteskowej stylistyki piwnicznej. Piosenka *Ogon* do tekstu Tadeusza Kubiaka, z muzyką Zygmunta Koniecznego z roku 1961:

Panie święty, gdybym miał ogon
tobym chadzał jak krowa drogą
I ogonem od much się oganiał.
[…] *Przykro ciału, gdy wielki upał,*
A na ciele usiądzie mucha
Wielki temat snuję przy Lodzi,
A ta mucha chodzi i chodzi
i łaskocze po chudych łopatkach.
Panie święty – nie chcę pieniędzy
chcę mieć ogon z tyłu – nic więcej […]
Bo te muchy piekielnie cięte,
a ja chciałbym w chwili napiętej
Móc ogonem po plecach się klaptać
[…] *Ja nie jestem malarz, ni plastyk,*
Ja nie skrzywdzę żadnej niewiasty
Ja malując, jak krowa ogonem
Od much, Panie, dniem i nocą
Bym oganiał moją uroczą […]
Widzisz, Panie, ile pożytku
Może jeden dać ogon z kitką.
Uczyń, Panie, by mi ogon wyrósł
Ruszże wreszcie konceptem, niczym
Martwe cielę ogonem… byczym

[5] *Spawacz gra w bambuko z Glempem, partia trzyma się na pałach* – śpiewał Jacek Kaczmarski w piosence Opowieść pewnego emigranta z 1983 r.

Zderzenie niskiego (ogon), z wysokim (Panem na niebiosach), zderzenie tonu modlitwy z przedmiotem prośby i czynnościami lirycznymi, w których ów ogon byłby przydatny – „A ja chciałbym w chwili napiętej/ móc ogonem po plecach się klaptać…" – oraz celna charakterystyka najprzebieglejszego ze stworzeń – muchy, tworzą groteskowy obraz. Pojawia się też satyryczny komentarz do ówczesnych taszystowskich mód malarskich: „Ja malując, jak krowa ogonem" i satyryczny prztyczek pod adresem morale artystów: „Ja nie jestem malarz, ni plastyk/ ja nie skrzywdzę żadnej niewiasty". Zabawne jest i to rozróżnienie – „nie malarz, ni plastyk", z czego należy wnioskować, że malarz to raczej nie plastyk i na odwrót.

Piosenka kontrabasowa

Wiesław Dymny, artysta absolutnie unikalny, choć talentów miał kilkanaście, choć pisał świetne teksty piosenek i nawet kierował zespołem bigbitowym Szwagry, jak pisze Barbara Nawratowicz : „był kompletnie pozbawiony słuchu, czego naturalną konsekwencją były jego ciągoty do muzyki". Więc gdy postanowił zaśpiewać, to wszystko musiało być starannie skomponowane. Wybrał kostium klowna, kloszarda i zmieszał z salonowym frakiem, wybrał formę pieśni *a capella*… z akompaniamentem kontrabasu, na którym brzdąkał, poduczony przez kolegów muzyków, a tekst piosenki i jej tytułowego bohatera – *Jacka Długonogiego* wysnuł z wątków biblijnej opowieści o potopie i powieści *Manhattan Transfer* dzisiaj zapomnianego, a wówczas czytywanego pisarza Johna Dos Passosa.

Czterdzieści dni i czterdzieści nocy
Padał deszcz jak wole oczy;
Tonęło wszystko co żyje
Nawet ryby tonęły w głębinie!
Ocean szalał z hukiem
deszcz mu do nitki wszystko przemoczył,
Gdy Długonogi Jack wodą kroczył […]
Arka Noego zginęła już w fali,
lecz Jacka było widać w dali.
Bo on jeden był już tam
I jakby się pytał kto
Jack stał tam już dni sto!

Tekst bez wykonania Dymnego traci sporo na wartości humorystycznej, choć opisana w nim sytuacja pozostaje niezmiennie komiczna i absurdalnie zmieniająca sensy biblijne. Arkę Noego pochłonęły fale, a Jack Długonogi w tym potopie brodzi, niczym Guliwer w kraju Liliputów. Pojawia się też scenka komiczna, coś w rodzaju intermezzo w XX-wiecznej wersji moralitetu: oto z niebios wychyla się „Bóg o siwych włosach" i rozmawia z człowiekiem, który wszelako nic sobie nie robi z głębiny okalających go wód ani z poczciwego staruszka o siwych włosach, w gruncie rzeczy – sprawcy potopu i nieszczęścia.

Wtedy to z hukiem pękły niebiosa
Wyjrzał z nich Bóg o siwych włosach,
Wyjrzał i ujrzał Jacka pierwszego
„Jack, ty żyjesz?" – zdziwiony rzekł do niego,
A Jack znad wody nadstawił ucha
i rzekł do Boga – „Boże, słucham?"
– „Jack, chłopie, sam zostałeś na świecie,
czyś nie pomyślał o jakiejś kobiecie?"
Lecz Jack dalej stał jak mur […]

I „siwowłosy" nie zareagował na stojącego w wodach potopu Jacka z radością, a raczej był – „Jack, ty żyjesz?" – zdziwiony, że przeżył, i Jack Długonogi nie okazał nadmiernej eforii, gdy sam Bóg zagadał do niego jak stary kumpel. Więc ten Bóg Dymnego wydaje się mało sympatyczny, gruboskórny i jeżeli na coś wrażliwy, to raczej na rodzaju ludzkiego pomnożenie, choć go tylko co raczył potopić: „Jack, chłopie, sam zostałeś na świecie, czyś nie pomyślał o jakieś kobiecie?" Lecz Jack chyba „nie myślał" i stał w skłębionych wodach

dość obojętny.

Jack stał dalej jak mur
Opadły wody, został muł.
Stał i czekał Jack Długonogi
aż wyschną ścieżki i wszystkie drogi.
I wtedy z dolin wyszła dziewczyna
Jack ją przytulił i sobie zatrzymał,
Bo tak było napisane.
Odtąd jedynie Jack z dziewczyną
na świecie żyją i nigdy nie zginą –
Bo Jack ma długie nogi!

W *Manhattan Transfer* Dos Passos zastosował technikę narracji symultanicznej, cała powieść to ciąg obrazów, zdarzeń i bohaterów żyjących w dżungli miasta New York, którzy jak na taśmie filmowej przesuwają się przed oczami czytelnika. Czy nie podobnie jest w tej niepokojącej balladzie Dymnego: pastiszu biblijnym, próbie zastosowania w krótkiej balladzie techniki narracyjnej Dos Passosa oraz groteskowej opowieści o nowym raju: „Odtąd jedynie Jack z dziewczyną/ na świecie żyją i nigdy nie zginą!" – który, trochę na przekór reżyserowi potopu, stworzył tytułowy bohater?

Ministrowo-kulturalna pieśń dziadowska

Barbara Nawratowicz wspomina, że za jej czasów w kabarecie raz jeden pojawiła się forma pieśni dziadowskiej – *Ballada o ministrze*, napisana zaraz po odwołaniu ze stanowiska ministra kultury Karola Kuryluka (1956–1958). Kuryluk ma wiekopomne zasługi w tym, że po latach izolacji otworzył polską kulturę na Europę Zachodnią; zorganizował m.in. fundusz stypendialny, dzięki któremu wielu młodych artystów wyjechało za granicę – głównie do Paryża, poznało wszystko, co nowe i ważne w ówczesnej sztuce europejskiej, przeszczepiając to później (np. Tadeusz Kantor) na grunt krajowy. Wkrótce jednak Kuryluk, właśnie za tę europejską politykę kulturalną, został przez Gomułkę odwołany, co *Ballada o ministrze*, na poły żartobliwie, ale też z kronikarską skrupulatnością, opisuje. Autor tekstu nieznany, a wykonawcą był Tadeusz Kwinta, który posłużył się formą pieśni dziadowskiej.

W naszej ojczyźnie zaczął się czas taki
że i minister może robić draki,
Mnóstwo wypaczeń i błędów narobił
nawet zamienił polski socrealizm – na surrealizm.
Różne piwnice dawał robić i tu
egzystencjalizm ładował z Wall Streetu;
Brody rozkazał nosić„modom obcom" – zetemesowcom.
Potem sprowadził z zgniłego Zachodu
różne Beckety i Giraudoux,
Różne Camusy, Sartry, Heideggery i – Sandauera
i się skończyła traktora era.
Minister z Kantora zrobił przeora
a Kantor przywiózł z Paryża taszystów – kapitalistów!
Materialistów kazał prześladować
że aż Kruczkowski musiał konspirować
A Wasilewska ledwo uszła cała – emigrowała.
Ile ten człowiek narobił zgorszenia
na każdym kroku nagie przyrodzenia!
Z niejakim Hłaską po knajpach się włóczył
i francuskiego go przy wódce uczył,
Żeby w Paryżu umiał po francusku/ oczerniać ustrój.
Rząd nasz na szczęście zwalcza elementy
minister został wreszcie usunięty,
A za nim pójdą wszystkie „Hemingweje"
– miejmy nadzieję!

KOMICZNE PIOSENKI MIŁOSNE

Do najbardziej reprezentatywnych dla piwnicznego stylu humorystycznej piosenki miłosnej należy utwór *Taka głupia to ja nie jestem* (muz. Zygmunt Konieczny, sł. NN):

Jak on mi mówi, że jest strasznie sam
że do nikogo nie ma wprost otworzyć ust,
To ja bym chętnie z nim chodziła tu i tam
ale dlaczego przy tem mnie dotyka w biust?
To taka głupia to ja już nie jestem
może głupia, ale taka to już nie
I zaraz się domyślam, czego on chce.

A jak poszłam z nim do kina
a potem on powiedział, żeby pójść do niego,
Że on obrazki różne ręczne w domu ma
Obrazków nie miał, tylko tapczan, tam gdzie śpi
I czyja nózia? – tak się pytał, że niby nie wie czyja…
i różne inne części także ściskał mi.
Nerwowy strasznie był i w końcu krzyknął: Gieniu!
Ja nie chcę cię mieć pierwszy na sumieniu.
Chcesz nietkniętą być? Powiada: idź
To taka głupia to ja już nie jestem
może głupia, ale taka to już nie
I skoro raz już tu jestem
i skoro nie jest mi źle z tem,
To przepraszam, to już trudno, to niech tknie

Historia, jakich wiele i nic by może w niej nie było nadzwyczajnego, gdyby nie genialne wykonanie Krystyny Zachwatowicz i wydobyte przez nią sensy i nonsensy ze skądinąd świetnie napisanego, humorystycznego i satyrycznego tekstu. Zachwatowicz – wystylizowana sukienka, rękawiczki, kapelusik, usta w ciup, oczy nieobecne – siadała na nieco podwyższonym stołku, nogi układając po pensjonarsku i lekko nimi w powietrzu majdając, i śpiewała, prawie beznamiętnie sprawozdając przebieg zdarzeń, wtrącając tylko pospiesznie swoje komentarze („dlaczego przy tem mnie dotyka w biust?" albo „czyja to nózia? – się pyta, że niby nie wie czyja?"). W tej interpretacji komizm pojawiał się jako różnica, napięcie pomiędzy światem opisywanym, a tym, jak siebie postrzegała narratorka i bohaterka o imieniu Eugenia. Z jednej strony opis „podrywacza", który zwraca jej uwagę społecznym wyobcowaniem, wzbudzając coś w rodzaju uczuć macierzyńskich (iluż podrywaczy stosuje z powodzeniem tę metodę), potem zaprasza do kina, a na koniec na stancję, gdzie odkrywa niecne zamiary. A tam owa Gienia, niby nie wiedząc, o co chodzi, niby nie rozumiejąc męsko-damskich relacji, gdy przychodzi do możliwej utraty przyjemności – okazuje się rzeczy świadoma i zdeterminowana: „to już trudno, to niech tknie".

Dwa satyryczne portrety: podrywacza metodą „na samotność i zagubienie" i młodej kobiety, co to niby nie wie, a wie, niby głupia jest, a nie jest – pokazane w humorystycznej sytuacji podrywu i związanych z tym gierek: drobnych kłamstewek, niedomówień, kokieterii, nieoczekiwanych zmian sytuacji. Majstersztyk.

Krystyna Zachwatowicz była także brawurową wykonawczynią pastiszu piosenki (z początku XX w., autorzy nieznani), której nadała formę tragikomicznego monologu o miłości, która upija jak trunek, i o trunku, który upija jak miłość. Ryzykowna zależność. Solistce towarzyszył męski Chór Piwniczny: Kwinta, Litwin, Obłoński, Święcicki.

Mówią, że straciła zmysły, choć nie piła nic a nic;
W oczach srebrne łzy zawisły i uderza żar do lic.
Oszalała, oszalałam i pijana jestem dziś (bis)
Chór: *Oszalała, oszalała, oszalała, oszalała…*
Nie, nie wino mnie upiło i przyniosło z sobą szał,
Inny trunek z dziką siłą rozkosz mi do serca wlał…
Oszalała, oszalałam i pijana jestem dziś (bis)
Chór: *Oszalała, oszalała, oszalała, oszalała…*
Ja pijana mimo woli, coś mnie w jasną otchłań rwie,
Coś mnie cieszy, coś mnie boli, miłość […]

Lirycznym humorem i erotycznym pieprzykiem podszyta jest kolejna piosenka, z muzyką Zygmunta Koniecznego, z tekstem Witolda Turdzy (skądinąd doktora historii i kustosza Muzeum Historycznego m. Krakowa) pt. *Duet miłosny pchły i słonia* (premiera – 1990 r.). Wykonawcy piosenki: Anna Szałapak – kruchoroślinna, eteryczna i prerafaelicka, Zbigniew Preisner – wzrost olbrzymi i też, w tamtym okresie, tusza, sami w sobie stanowili komiczną egzemplifikację romansowej pary: pchły i słonia.

Słoń (Preisner): *Kocham cię!*
Pchła (Szałapak): *Kochasz mnie?*
S: *Twa uroda, wdzięk i powab, chociaż pchła to marny owad – zniewoliły mnie!*

P: *Radam, że mnie słoń pokochał, lecz nie jestem taka płocha, zastanowić muszę się?*
S: *To dopiero będzie żona, tak od trąby do ogona, kocham cię!*
P: *Kochasz mnie? Twoja trąba oraz ogon oczarować, owszem, mogą, ale trochę boję się… Wszystko w tobie takie duże, czy ten ogrom mnie nie znuży, gdy namiętność nie posłuży…*
S (urażony): *Duże także pięknym bywa, będziesz ze mną, pchło, szczęśliwa, tylko dłużej nie dręcz mnie… Ja dla ciebie wszystko zrobię, będę nosił cię na trąbie, tylko kochaj mnie!*
P: *Wzruszasz, słoniu, mnie okropnie, ale czy to jest roztropnie?*
S: *Mej decyzji nic nie zmieni, muszę z tobą się ożenić, albo chociaż mieć! Kocham cię!*
P: *Kocha mnie, on mnie chce?*
S: *Kocham cię!*
P: *Kocha mnie, on mnie chce!?* – bis.

Kunsztowna miniaturka tekstowa Turdzy, oparta na opozycji małe–duże, z erotycznym kontekstem niedobrania słonia i pchły, stała się w wykonaniu niezwykłego tercetu udanym żartem scenicznym, z pokazem lirycznego humoru – Szałapak (odpowiedni kostium: kapelusz z wpiętymi kwiatami, czarne długie rękawiczki, biała suknia, na przemian: pensjonarka i zalotna „pchła szachrajka"), z rudymentami aktorstwa – Preisner („grał" płonącego żarem pożądania) i żartobliwej muzyki Koniecznego, zarazem akompaniatora. Z ogranego schematu komicznego (zestawienie krańcowych kontrastów) stworzyli humoreskę, w której humor liryczny przeważył nad dość banalnym kontekstem erotycznym.

Pastisz autoliryczny

Ewa Wnukowa to zjawisko osobne w dziejach piwnicznej piosenki. I nie dlatego, że śpiewa tam długo (od połowy lat 70.), ale ze względu na szeroką gamę gatunków w jej repertuarze. Od pastiszy (*Chciałabym wiedzieć, jak pan całuje*) po najczystszą lirykę (*Przezimujemy, przezimujemy…*), od inscenizowanej groteski (*Tarantula*) do songu o Modiglianim. To bodaj ostatnia piwniczna pieśniarka, która nawiązuje do estetyki Piwnicy lat 60.: wyrafinowany kostium, opracowana w najdrobniejszyczych szczegółach inscenizacja, choreografia, gest, rekwizyt. Wnukowa tworzy swój teatr piosenki, zmieniając gatunki i ekspresje sceniczne, zawsze jednak powiązane nienaganną muzycznie wokalistyką, dykcją, świadomością przekazywanych treści i wartości. Krytyk muzyczny Jan Poprawa tak ją scharakteryzował: „Gdy pojawia się na scenie – milkną rozmowy. Cichnie nawet rozgadana, rozbawiona zazwyczaj widownia kabaretu. Powietrze wypełnia elektryzująca atmosfera oczekiwania. Na co? Czy na przeżycie, wzruszenie, uniesienie? Tak bywa zazwyczaj, gdy na scenie pojawia się artystka jedyna i niepowtarzalna".

Charakterystyczne „r" w głosie Wnukowej i poniekąd ona sama – to temat autoironicznej, z kontekstem erotycznym, piosenki, do której dowcipny tekst napisał Leszek Wójtowicz, a muzykę Grzegorz Turnau (1986).

Niewinny fiołek/ Słodki aniołek
Śliczny puszysty kiciołek – to ja!
Facetów mnóstwo/ Patrzy jak w bóstwo
Nie jest to żadne oszustwo – a ha!
Ta babska tłuszcza/ Podle przypuszcza
Że się Ewusia puszcza
Klnę się na duszę/ Wcale nie muszę
Bo każdy leci jak głuszec – a ha!
ref. To errrotycznie brzmiące „r"
Prrrawdziwy postrrrach męskich sferrr
Strrraceńców pcha na żądzy żerrr
To perwersyjne „r" – to erotycznie brzmiące „r".
Cuda nie cuda/ Zawsze się uda
Taka już ze mnie paskuda!
Także na scenie/ Mam powodzenie
Niepowtarzalne szalenie – a ha! (itd.)

W interpretacji tej piosenki charakterystycznemu „r" nadała Wnukowa szczególnie zmy-

słowe zabarwienie i wykorzystala różne środki ekspresji: pół uśmiech, pół drwinę, szczyptę kokieterii salonowej, trochę wamp, a trochę cnotliwa pensjorarka ze skłonnością do dyskretnych wyuzdań – mistrzostwo! Z kolei autor tekstu (Wójtowicz) w kilku kreskach dał: 1. autoironiczny portret niby-Wnukowej i „kreowanych" przez nią sytuacji niewinno-fiołkowych; 2. zbiorowy konterfekcik – „Ta babska tłuszcza" – krakowskich dewotek, zameldowanych na stałe w kamienicy pani Dulskiej i 3. lekki prztyczek w noski tych piosenkarek, które zastanawiają się nazbyt często: któraż to z nich najpiekniejsza jest i najlepsza, zamiast rozwijać formy sceniczne, a do których są skierowane słowa: „także na scenie – mam powodzenie". Na scenie, a nie tylko w opowieściach i próżnych przechwałkach.

KSAWERY, CZYLI HUMOR CZARNY

Piwnica pod Baranami była prekursorką artystycznego spożytkowania form czarnego humoru na kabaretowej scenie. Jeszcze zanim rozpoczął żywot kabaret (16 grudnia 1956 r.), na improwizowanych wieczorach młodzieży artystycznej tworzącej klub środowisk twórczych „Piwnica pod Baranami" recytowano teksty, improwizowano scenki i monologi przeniknięte upiornością, strachami i surrealistycznymi zderzeniami realnego i irracjonanego. Jednym z mistrzów gatunku był Kazimierz Wiśniak[6] (wówczas student architektury wnętrz i scenografii na krakowskiej ASP), który stworzył cykl opowieści o markizie, postaci dość upiornej i wampirycznej. Monologi *O markizie* w wykonaniu Barbary Nawratowicz, a później Marii Zającówny-Radwan należą do klasyki piwnicznego czarnego humoru. Z tego też nurtu wywodzi się pieśń *Ksawery* – opowiastka o dziwacznej wdowie, w sposób dość osobliwy objawiającej żal po zmarłym tylko co mężu. Co ciekawe, tekst napisał scenograf – Krzysztof Zrałek (później: Pankiewicz), pierwszą wykonawczynią (1957) była Kika Lelicińska[7] – także scenograf (czy jest w scenografach jakaś stała skłonność do straszenia widzów?), a muzykę skomponował aktor, Jan Güntner.

Ksawery zgasł i świat mi zgasł
została kuchnia i dwa pokoje,
Zapalam gaz, ostatni raz
całuję zimne usta twe.
Pokoi dwa i kuchenka cicha
balkonu pół, Ksawery biały!
Wczoraj jeszcze przy mnie ręce mu drżały
a dzisiaj nawet nie oddycha.
ref. *Akselbanty, kandelabry, rapier*
nie zostało nic ze szczęścia dni,
I ten kot, co stopy mi drapie
i to ciało, co nim byłeś ty. […]
Nie wiem jeszcze, co się ze mną stanie
gdy zabiorą twój ostatni szczątek,
Nic mi wtedy nie zostanie, oprócz rapiera i pamiątek.
Więc brokaty wypiorę, patery wyczyszczę
ciebie nocną pokryję draperią,
Dom podpalę i patrząc na miłości mej zgliszcze
będę wiedzieć, że umarłeś na serio!

Jakże miłym i hojnym musiał być mężem i kochankiem ów Ksawery, tak „szczerze" opłakiwany i pieczołowicie rozliczany z wielkości spadku – „pół balkonu"!; jakże kochany przez czułą małżonkę, która, by mieć pewność, że mąż rzeczywiście już martwy, podpala tylko co otrzymaną schedę, uprzednio wyprawszy brokaty i udrapowawszy uroczystą szatą jego zwłoki? Humorystycznie skreślony portret „zrozpaczonej" wdowy na tle zaskakującej zmienności wydarzeń. Innym przykładem piwnicznego czarnego humoru z lat 60. XX w. jest piosenka do wiersza XIX-wiecznego poety Franciszka Morawskiego

[6] Kazimierz Wiśniak – współzałożyciel, autor pierwszych dekoracji i tekściarz Piwnicy pod Baranami; scenograf teatralny, malarz, rysownik, redaktor, *etc.*, autor m.in. pierwszego polskiego komiksu *Szaszkiewiczowa, czyli ksylolit w jej życiu* („Przekrój" 1958).
[7] We współczesnej Piwnicy *Ksawerego* śpiewa, w sobie właściwym stylu, Ewa Wnukowa.

Straszne dziecię, do której muzykę napisał Zbigniew Paleta (skrzypek piwniczny, a później solista w zespołach Ewy Demarczyk i Marka Grechuty), a wykonawczynią była Krystyna Zachwatowicz.

Mówią, że gdzieś chodzi w świecie
jakieś dziwne, ciche dziecię,
Dziewczyneczka to jest mała
twarz jej śniada, suknia biała,
Wzrok jej dziwny i uroczy
jakieś martwe, trupie oczy,
W polne maczki się przebiera
po cmentarzach kostki zbiera,
Krwawą chustą głowę słoni
czarny pręcik nosi w dłoni,
A gdzie przejdzie tam jej ramię
wszystkie kwiatki niszczy, łamie […]
Raz ją chłopek jakiś trącił
zaraz mu się mózg pomącił,
Ręka w krótkiej uschła porze
i powiesił się gdzieś w borze…
Tak po świecie jak po grobie
drobna mara chodzi sobie.
Słucha miłych sobie dźwięków,
pogrzebnego dzwonu jęków […]
I nikt nie wie, skąd przybywa,
patrząc na nią dreszcz przeszywa.
Zimno grobów od niej leci,
mówią, że to mór na dzieci.

Kiedy w Piwnicy lat 80. i 90. ponownie zaśpiewała ten utwór Małgorzata Górnisiewicz (twórcza kontynuatorka stylu Zachwatowicz) – wiersz zyskał inne sensy, w kontekście nowego wówczas zjawiska społecznego i medycznego, jakim był wirus HIV i epidemie gryp w różnych odmianach azjatyckich.

PIOSENKI GAZETOWE

Był rok 1979. Po raz pierwszy w historii kabaret z programem pt. *Rewia piwniczna* miał wyruszyć w objazd artystyczny po Polsce. Ale nie wyruszył. Nazajutrz po premierze program został zdjęty przez cenzurę. Wspomina Piotr Ferster (dyrektor kabaretu): „W pierwszej części «Rewii» została odśpiewana pieśń «O Protopopowych» – parze radzieckich łyżwiarzy figurowych, którzy kilka tygodni wcześniej poprosili o azyl w Szwajcarii. Agencja TASS opublikowała potępiający komunikat, a Zbyszek Preisner nie oparł się pokusie i przerobił go na piosenkę. Była to pierwsza ze złotej serii piosenek gazetowych i publiczność oszalała ze śmiechu. Ale konsulowie radzieccy, znajdujący się na widowni, nie byli zachwyceni. Ostentacyjnie wstali i wyszli. Nazajutrz zostałem wezwany do urzędu cenzury, gdzie otrzymałem uzasadnienie zdjęcia spektaklu z afisza".

Poniżej fragment komunikatu radzieckiej agencji prasowej, zarazem kanwa tekstowa piosenki Preisnera i przyczyna niezadowolenia radzieckich dyplomatów. Wykonawcami „przyczyny" byli: Anna Szałapak, Anna Klimas-Ferster i sam kompozytor.

Niedawno małżeństwo Oleg Protopopow
i Olga Biełołusowa,
będąc na występach w Szwajcarii
poprosili o azyl w tym kraju.
Teraz udzielają wywiadów zachodniej prasie,
w których usiłują rzucić cień
Na kraj, sport i kolegów z lodowiska.
W swoim czasie nazywano ich „gwiazdami".
ref. *Zapomnieć o Protopopowych,*
zapomnieć o nich na zawsze – bis.
Ich imiona były wypisane złotymi zgłoskami
na kartach radzieckiego sportu.
Tymczasem gwiazdy z własnej woli
stały się odrażającymi skandalistami. […]
ref. *Zapomnieć o Protopopowych,*
zapomnieć o nich na zawsze – bis.

Pieśni gazetowe (zwane też „gazetówkami") stały się w latach 1979–1986 specjalnością Preisnera, który tak wspomina ten czas: „Epoka piosenek gazetowych zaczęła się przed stanem wojennym. Najpierw byli «Protopo-

powie», potem Andrzej Maj dał mi wycięty z «Echa Krakowa» wywiad z rzeźbiarzem Koniecznym, zaczynający się od słów: – «Jest wiele takich miejsc, gdzie zamykam oczy i widzę pomnik». Tak mi się to spodobało, że błyskawicznie napisałem muzykę i wywiad był śpiewany bardzo długo, mimo że Konieczny próbował nas zaskarżyć do sądu. Potem były «Kartki na mięso» – notatka z gazety, z moją muzyką. Największe jednak wrażenie robił «Dektret o stanie wojennym» śpiewany jako opera". Tworzywem piosenek gazetowych były więc nie tylko wywiady, notatki rządowych agencji, kartki żywnościowe, ale też jeden z najbardziej ponurych dokumentów w historii najnowszej – Dekret o stanie w wojennym z 12 grudnia 1981 r. Któż jednak jak nie Piwnica mógł wpaść na tak szalony pomysł, by ów ziejący zgrozą, straszący karami więzienia i karą śmierci akt prawny przerobić na śpiewogrę? Mógł to zrobić tylko kabaret, w którym od początku tabu kulturowe, *sacrum* czy brutalne *profanum* rzeczywistości było przetwarzane *ad absurdum*, zatracając pierwotne przeznaczenie i zamieniając się w swoje przeciwieństwa: groza polityczna w absurd, a *sacrum* i *profanum* – w komizm i groteskę.

Dekret o stanie wojennym z muzyką Preisnera (1983) wykonywał Chór Piwniczny z udziałem niemal wszystkich śpiewających artystów, a partie solowe śpiewali Elżbieta Towarnicka oraz: Maryna Barfuss, Anna Szałapak, Tamara Kalinowska, Zbigniew Raj i Jacek Wójcicki. Chór powtarzał słowa: „zakazane zostało", a solista wyśpiewywał, cóż takiego zakazała Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego, która ów dekret przygotowała:

Zakazane zostało…
(art. 13)
Zwoływanie i odbywanie
wszelkiego rodzaju zgromadzeń;
wszelkiego rodzaju pochodów – imprez artystycznych;
wszelkiego rodzaju zbiórek publicznych.
Zakazane zostało…
Użytkowanie wszelkiego
rodzaju urządzeń poligraficznych;
rozpowszechnianie wszelkiego rodzaju publikacji;
posiadanie i użytkowanie
urządzeń nadawczo-odbiorczych.
Zakazane zostało…
Posiadanie wszelkiego rodzaju broni i amunicji;
poruszanie się w miejscach
publicznych bez dokumentu
stwierdzającego tożsamość… […]

Proszę sobie tylko zestawić tamten czas i grozę stanu wojennego z małą, bajecznie udekorowaną *panopticum* rekwizytów scenką Piwnicy, z barwną feerią kostiumów podrygujących tanecznie artystów, którzy całą paranoję i grozę stanowowojennej rzeczywistości operetkowo ośpiewali, obśmiali i, w jakiejś mierze, oswoili – nadając grozie formę komiczną i neutralizując jej ponurą siłę. Wielka to rzecz – humor w czasie ponurym, to artystyczna „beczka śmiechu", w której następuje deformacja tego, co potężne, w nic nieznaczące i pokraczne. Najtęższi dyktatorzy w „krzywych lustrach" kabaretu bywają tylko klownami. I choć nie bardzo bawią, to przynajmniej nie straszą. Kolejnym przykładem pieśni gazetowej z muzyką Preisnera jest miniaturowa śpiewogra na solistę i chór pt. *Koniew*. Rzecz oparta na tekście wywiadu z rzeźbiarzem Antonim Hajdeckim, twórcą pomnika Iwana Koniewa, marszałka Armii Czerwonej, która wyzwoliła Kraków w 1945 r., nie czyniąc w nim niemal żadnych zniszczeń. Fakt ten propaganda ówczesna podniosła do rangi „manewru, który ocalił Kraków" jakoby w całości podminowany i przeznaczony przez Niemców do wysadzenia. Współczesne badania historyków zweryfikowały te fakty, ale w PRL Koniew był otoczony legendą „zbawcy Krakowa", za co dostał i honorowe obywatelstwo miasta, i ów pomnik, wzniesiony w roku 1987, a zburzony trzy lata później.

O takich i podobnych piosenkach, które nazywał „teatralnymi", żyjących krótko i prawdziwie tylko w chwili wykonywania, a niemożliwych do opisania, pisał Zbigniew Raszewski w swoim *Raptularzu*, że: „bez indywidualności autora – wykonawcy, bez jego spojrzenia, gestu, głosu, piosenka teatralna jest już kwiatem zasuszonym w zielniku". I tej piosenki opisać właściwie nie sposób. Pozostaje wyobraźnia: Preisner/Koniew (wówczas masywny mężczyzna) stawał na niewielkim postumencie niczym zwalista figura z brązu, w ruchach ociężały i pomnikowo dostojny; Jacek Wójcicki – ruchliwość, rozbiegane oczy, twórczy niepokój – odziany w rzeźbiarski fartuch, belcantowym tenorem wyśpiewywał opowieści Hajdeckiego o „trudzie tworzenia", o „wkładzie i zaangażowaniu", o „odkrywaniu w postaci Koniewa kawałka duszy człowieka", a Chór Piwniczny mieszał patos z reporterskim zaciekawieniem, tragikomiczne przejęcie z nieskrywaną kpiną, zadając rzeźbiarzowi pytania i powtarzając refren: „Marszałek Koniew, wielki jest". Całość ma charakter burleski i komicznej operetki.

Chór Piwniczny: *Koniew, Marszałek Koniew,*
wielki jest – wielki jest!
W Krakowie mówi się, że pana pracownia
zmieniła się w muzeum
pamiątek, związanych z postacią
marszałka Iwana Koniewa
Wójcicki/„Hajdecki": *Akcesoria,*
które zgromadziłem, pozwoliły mi żyć w klimacie
tamtych dni.Sama ikonografia nie daje takiego
materiału, który pomógłby twórcy z martwej bryły
wydobyć człowieka. […] *Mogę powiedzieć:*
zaprzyjaźniłem się z marszałkiem Koniewem.
Albowiem codziennie byliśmy obaj w pracowni:
on był rzeźbiony, a ja rzeźbiarzem. […]
Przede wszystkim rzeźbiłem człowieka.
Z zewnątrz więc jest to Marszałek,
ale w środku jest kawał duszy człowieka.
Chór Piwniczny: *Koniew, Marszałek Koniew, wielki*
jest – wielki jest!

Był to już czas Gorbaczowowskiej *Pieriestrojki* i *glastnosti* w ZSRR, co Preisner podkreślił w dopisanym do swojej roli „Koniewa" puentującym śpiewogrę dystychu, który odśpiewywał, monumentalnie zstępując ze scenicznego postumentu:

Preisner/„Koniew": *Spasiba! Tiszina.*
Dobrze mi tu. Widzę wszystko,
co nad Wisłą dzieje się;
Lecz do domu muszę wracać, bo zaczęło dziać się źle.

Chyba jednak nie zdążył wrócić, bo Michaił Gorbaczow swoimi reformami na tyle rozmontował radziecki socjalizm, że jego następcy prezydentowi Jelcynowi nie pozostało nic innego, jak rozmontować cały Związek Radziecki.

Nonsensowny akt abolicji

Zbigniew Raj, zanim wstąpił do zespołu Piwnicy (1981), stworzył w słynnym w latach 70. kabarecie muzycznym Tropicale Thaiti Granda Banda szczególny styl pastiszy, groteskowego deformowania schematów muzycznych i estradowych. W Piwnicy także zrobił kilka takich śpiewanych numerów, a jednym z najsłynniejszych był *Akt abolicji*. Za kanwę tekstową posłużyła sentencja wyroku kolegium ds. wykroczeń, które… uwolniło Piotra Skrzyneckiego od zarzutu „kierowania demonstracją i wzniecania niepokojów społecznych". Rzecz działa się w roku 1983, który nie takie absurdy widział, jak ten, że Skrzynecki mógł kogokolwiek zachęcić do demonstracji politycznej. No, ale traf chciał, że pewnego dnia przechodził na krakowskim rynku obok solidarnościowej demonstracji i chcąc ją ominąć, niespodziewanie znalazł się na czele ruszającego pochodu. Tam go sfotografowali tajni i widomi milicjanci i przed kolegium poświadczyli, że „przewodził politycznym niepokojom". Jednak zanim kolegium wydało wyrok, rząd stanu wojennego wydał akt

abolicji i Skrzynecki został nim objęty, na co otrzymał urzędowe potwierdzenie. Ten właśnie dokument Raj przerobił na absurdalną piosenkę (cytuję z taśmy):

Kolegium Rejonowe do spraw Wykroczeń
przy Naczelniku Dzielnicy Kraków Śródmieście;
Pieczęć Kolegium, numer rejestru, 3692 przez 82.
Dotyczy obywatela: Piotr Skrzynecki, syn Mariana.
Postanowienie. Kolegium w składzie:
magister Jan Kozioł przewodniczący;
członkowie: Zbigniew Puczek, Irena Michalska;
działając na podstawie artykułu pięćdziesiątego
ustawy z dnia 21 lipca o amnestii, postanowiło na
posiedzeniu z dnia 28 lipca 1983 roku – przebaczyć
i puścić w niepamięć wykroczenie z artykułu
pięćdziesiątego o to, że w Rynku Głównym nie opuścił
zbiegowiska publicznego pomimo wezwania
uprawnionych organów MO. Popełniono 31 sierpnia
82 roku. Na niniejsze postanowienie przysługuje obwi-
nionemu zażalenie do Kolegium, zażalenie wnosi się
w terminie siedmiu dni.

Żaden opis rzecz jasna nie odda formy muzycznej ani komicznego stylu, w jakim Raj wyśpiewał ów dokument, podkreślając przy tym różne cechy biurokratycznych pism: pieczątkę, numer sprawy (trzykrotne *staccato recitativo*: „trzy, sześć, dziewięć, dwa, przez osiemdziesiąt dwa"), numery paragrafów i aktów prawnych oraz frazy typowe dla języka epoki: „pomimo wezwania uprawnionych organów MO". Fraza o tyle zabawna, że nie wiadomo właściwie, czy to Skrzynecki wezwał te „organy", czy „organy" same wezwały „organy", czy też „organy" wezwały tegoż Skrzyneckiego do „opuszczenia zbiegowiska". Komiczne spięcie tworzy nagłe pojawienie się w urzędowej nowomowie patetycznego zdania: „przebaczyć i puścić w niepamięć", właściwego zgoła innej ambonie i parafii. Śmieszne jest i to, że czyn Skrzyneckiego – „nieopuszczenie zbiegowiska" został objęty aż tak pompatycznym gestem władzy jak „puszczenie w niepamięć". Muzyka Raja i aranżacja to warstwy same w sobie komiczne i tylko ich posłuchanie może odpowiedzieć na pytanie, jakimi fantastycznie dobranymi środkami muzycznymi Raj budował swoje groteskowe piosenki.

SATYRA CHIŃSKA, STOJĄCA I POLITYCZNA…

Pchamy taczki, czyli chiński Syzyf

W roku 1981 Jerzy Kopczewski (aktor teatrów krakowskich, w Piwnicy od połowy lat 60.) śpiewał w umownej stylistyce „pieśni chińskiej" opowieść o „pchaniu taczek", alegoryczny obrazek o pracy bezsensownej i żmudnej. Okrągłą, pucołowatą twarz aktor (zwany „Bułeczką") podmalował skośnooko, głowę nakrył chińską czapeczką, we włosy wpiął pałeczki do jedzenia ryżu, a na krępy tors przywdział szatę ni to mandaryna, ni arlekina, ni matrioszki. I byłby to tylko kabaretowy greps, gdyby nie sceniczna forma, jaką nadał jej wykonawca, zestrajając surrealistycznie rozbudowany kostium, ekspresję aktora o niepowtarzalnym *esprit* i sposobie interpretacji tekstu, z kontekstem społecznym i politycznym lat 80. To wywoływało na widowni ekstatyczne oklaski i śmiechy, piosenka stała się swoistym przebojem radiowym roku 1981, a powiedzenie „pchamy taczki, pchamy, g… z tego mamy" weszło do potocznego języka.

Pchamy taczki, ja i towarzysze,
pchamy taczki skrajem wielkich dróg;
Gdy my tu pchamy, tam się cieszy wróg… Pchaaamyyy!
Niby w górę… a w dół.
Choć droga śliska, pod nogami muł…
Nic, że droga śliska, nic, że ciężko pchać.
My pchamy taczki aż po życia kres…
Pchamy, no bo pchamy, bo nas na to stać!
Cena to zwycięstwa, choć za cenę łez…
Pchaaamyyy! G… z tego mamy! Pchaaamyyy! – bis
Stop! Przerwa na miskę!

Tekst można czytać na przykład jako alegoryczny opis bezsensownego, syzyfowego trudu, wpisanego w system totalitarny czy *quasi*-totalitarny, i życia w nim („aż po życia kres") w gorzkiej beznadziei, w której nagrodą jest „miska ryżu" – wydzielona przez państwowego feudała.

Pieśni stojące

Pieśni stojące na niebasetlę zwertykalizową były oryginalnym pomysłem wieloletniego, piwnicznego gitarzysty-akompaniatora Roberta Hobrzyka (premiera – 1983 r.). Jak wspomina sam autor – inspirację znalazł w „Tygodniku Powszechnym", a ściślej w rubryce „Obraz tygodnia", przeglądzie wiadomości krajowych i zagranicznych, który redagował po mistrzowsku Krzysztof Kozłowski. Od roku 1981, po nowelizacji ustawy o kontroli prasy, publikacji i widowisk (cenzury), w gazecie czy w książce można było zaznaczać ingerencje cenzorskie, zamieszczając w miejscu usuniętego artykułu cytat z ustawy, którą cenzor uzasadniał ingerencję. W stanie wojennym i później cenzura była szczególnie troskliwa i czuła na każdą myśl i słowo nieprawomyślne, więc nieczuły na prawomyślność „Tygodnik Powszechny" co rusz musiał ingerencje cenzorskie zaznaczać. Także w „Obrazie tygodnia", który – o paradoksie – często zawierał informacje cytowane *explicite* z serwisów prasowych rządowych agencji, jak polski PAP czy radziecki TASS. Zdarzało się i tak, że nie było nawet zdania informacji, a jedynie akapit o treści: „ustawa z dn. 31 lipca 1981 r. o kontroli prasy, publikacji i widowisk, art. 2, pkt 3". A co usunęła cenzura, jaką wiadomość – tego można było się jedynie domyślać. *Pieśni stojące* Hobrzyk wykonywał z udziałem dwóch instrumentów: swojej postaci (szczupły naówczas szatyn, okulary, kamienna twarz intelektualisty, nienaganne maniery, marynarka) i gitary, którą przekształcił w „niebasetlę zwertykalizowaną". Umieszczał ją na stojąco, całego siebie lekko pochylał, wystudiowanym gestem wirtuoza uderzał w struny niczym w kurant i na tle wybrzmiewającego trójdźwięku zapowiadał: „A teraz wykonam dla państwa opus 27 lub 24 z cyklu pieśni stojących na niebasetlę zwertykalizowaną i mnie". Następnie *a capella*, *recitativo*, z delikatnym, bardzo delikatnym zaśpiewem dziadowskim, melorecytował – na przykład w 1983 r. (spisane z taśmy):

1. *Jak donosi agencja TASS* (akord, śmiech publiczności) – *do Związku Radzieckiego dotarł już AIDS* (akord, śmiech, brawa);
2. *Fakt ten* (akord, chichot) *stawia wyżej wymieniony kraj* (akord, śmiech) *w grupie państw najwyżej uprzemysłowionych* (akord, śmiech, brawa).

Zdanie nr 1 było oryginalnym cytatem z „Obrazu tygodnia", w którym warto zwrócić uwagę na wiele mówiące słówko „już", a zdanie nr 2 – autorskim komentarzem Hobrzyka, choć też zakorzenionym w nowomowie epoki, w której często „stawiano" ZSRR w „rzędzie najbardziej uprzemysłowionych" krajów świata. Hobrzyk zestawił kalki propagandowe w innych niż to czyniły rządowe agencje kontaminacjach i wykazał ich absurdalność. Ironicznie, satyrycznie zdemontował mechanizm często stosowany przez radziecką propagandę: wychwalania ZSRR jako kraju osiągnięć społecznych i gospodarczych, za każdą cenę. Nawet z tak ponurego powodu, jak wirus groźnej choroby, uważanej dotąd za „plagę" społeczeństw zachodnich, która, według propagandy, w socjalizmie radzieckim wystąpić nie mogła. A tu proszę – wystąpiła. Tekst, gitara w groteskowej pozycji i wykonawca o Busterkeatonowskim *emploi* – to wszystko tworzyło komizm „pieśni stojącej" i wprawiało widownię w rezonans śmiechu. Pieśń zresztą wzbudzała śmiech już po pierwszych słowach: «Jak donosi agencja TASS". Śmiech oswajający grozę, jaką budziła tuba najwyższych władz ZSRR, która często,

pomiędzy słowami lub wprost, obwieszczała światu złowrogie decyzje hegemona. Także zbitka słowna „jak donosi" śmieszyła. Bo donoszenie, przynajmniej w tamtym czasie, było co najmniej niegrzeczne, a już na pewno nie powinna tym się trudnić agencja rządowa. A jednak – i ona „donosiła".

Hobrzyk wykonywał „pieśni stojące" przez kilka lat. Często pieśń była skonstruowana z jednego zdania wiadomości i nieznanego dalszego ciągu, usuniętego przez cenzurę. Jednak u wrażliwej na każdą aluzję polityczną publiczności w lot powstawało skojarzenie, jaką to wiadomość mogła usunąć cenzura w roku 1984, gdy pierwsze jej zdanie brzmiało: „W Gdańsku odbyło się spotkanie z udziałem…". Wiadomo było, że ta wiadomość raczej na pewno dotyczy Lecha Wałęsy, którego nazwisko nie mogło ukazać się w prasie w innym niż negatywny kontekście. Hobrzyk doskonale wychwytywał takie absurdy i przetwarzał w „pieśni stojące".

W czasach, kiedy między scenką kabaretu a widownią obowiązywała wspólnota śmiechu, wystarczyło kilka słów inspiracji, by widz dopowiedział sobie resztę. Aluzja, alegoria, peryfraza – to środki porozumienia pomiędzy sceną a widownią. Wspólne było źródło komizmu i przyczyna śmiechu – obśmianie i wykpienie tego wszystkiego, co „produkowała" nie-rzeczywistość dogorywającego „realnego socjalizmu". Hobrzyk tworzył także „pieśni stojące" w typowej dla Piwnicy stylistyce absurdu, purnonsensu i dada. Jedna z nich miała tytuł *24 pieśń z cyklu pieśni stojących na niebasetlę zwertykalizowaną i na mnie*:

Eze mueze wyszło z lasu/ wyszło z lasu takie małe
małe jak misiurka mała/ mała jako rydz
rydz – nic

Miniaturka sceniczna zyskiwała swój komiczny charakter i przez formę wykonania, i przez tekst, niosący tyle znaczeń, ile widz zdołał w nim znaleźć śmiechotwórczych skojarzeń.

Satyryczne ballady

Gatunkowo satyryczne są niektóre pieśni Leszka Wójtowicza (w Piwnicy od 1980 r.), zarówno te, które poeta sam wykonuje, jak i te, które śpiewają inni piwniczanie – Ewa Wnukowa czy Rafał Jędrzejczyk. Autor, w latach Solidarności (1980–1989) poeta zaangażowany, w moim mniemaniu jest wybitniejszym satyrykiem aniżeli komentatorem życia politycznego, po którym prócz strzępów gazet i spekulacji historyków nie pozostaje wiele. Kiedy jednak Wójtowicz bierze na warsztat sprawy międzyludzkie, odwieczne tarapaty miłosne, kiedy portretuje życie w różnych jego przejawach śmiesznych, ponurych, bankietowych i bzdurnie celebrowanych, jego teksty osiągają walor uniwersalny i należą do najlepszych w gatunku. Dwa przykłady: satyry politycznej i obyczajowej.
W roku 1980 Wójtowicz był w Moskwie na letnich igrzyskach olimpijskich, zbojkowanych przez wiele demokratycznych krajów w odpowiedzi na radziecką agresję w Afganistanie. To, co tam zobaczył, zainspirowało go do napisania piosenki *Olimpiada 80*, która stała się scenicznym debiutem poety na piwnicznym pudle. Piosenka – napisana z pozycji narratora uczestniczącego, żołnierza rosyjskiej armii czy oddziału KGB? – w najogólniejszym zarysie opowiada o ochronie olimpiady zagrożonej wyimaginowanym propagandowo atakiem terrorystycznym. Jakim? Przez kogo przygotowanym? Nie wiadomo. Oddział szturmowy dostaje zadanie otoczenia kordonem głównego stadionu olimpijskiego. Terrorystów co prawda nie widać, ale szturmowcy prężą muskuły i szczerzą zęby imperium.

[…] *W uszach wciąż dźwięczą słowa kapitana*
Tylu ich mówiło nam od roku
To zadanie najważniejsze w waszym życiu

Tu nie wolno zrobić fałszywego kroku
Terroryści i inne swołocze
Ostrzą zęby by nam tutaj wleźć w paradę
Ale wy świadomi i gotowi
Ochronicie tę największą Olimpiadę […]
Blady strach padł na zamachowców
Poznikali jak przy jasności cienie
No riebiata! Złazić z ciężarówek
Otaczamy stadion pierścieniem.

Tę realistyczną sytuację – igrzyska w Moskwie rzeczywiście wyglądały, jakby odbywały się w oblężonej twierdzy – w puentującej piosenkę zwrotce wznosi autor na poziom alegorii, wizji całego świata „chronionego" przez pokojowego organizatora igrzysk olimpijskich:

A gdy kiedyś padnie taki rozkaz
Wtedy ziemię kordonem otoczymy
I niech żadne wrogie siły się nie łudzą
Zdążymy towarzysze? Zdążymy!

Propaganda radziecka, sprawna machina dezorientacji informacyjnej, każdy akt agresji imperialnej ZSRR (nie inaczej jest i dziś) sprowadzała i sprowadza bądź do „obrony zagrożonego pokoju", bądź „obrony granic", bądź też „obrony przed terroryzmem". Satyryczny sens piosenki Wójtowicza jest czytelny – każde imperium (czyż nie „zagrożeniem terrorystycznym" właśnie amerykański Pentagon uzasadnia kolejne wojny poza terytorium USA?) wytwarza mechanizm hipokryzji – kłamstwa. Poeta przed tym przestrzega, ale kto słucha poetów?

Wójtowicz jest także mistrzem satyry obyczajowej, z bystrością psychologa i poety nicuje ludzkie zachowania, odkrywa nieodkryte i układa w barwne, ale i tragikomiczne opowieści, pokazując sprawy ludzkie w sekwencjach zdarzeń wieloznacznych, w przypadku opowiedzianym w piosence *Wszystko się jeszcze da odkręcić* – romansowych. Muzyka: Grzegorz Turnau, wykonanie: Rafał Jędrzejczyk. Bohaterowie piosenki – pani nazwana „średniowieczną" i pan zwany „renesansowym" – spotkali się na plaży, tam zwrócili na siebie uwagę i:

Jeszcze się wszystko da odkręcić
Jeszcze się przecież nic nie stało
Zobaczyć kogoś to jest mało
Byle już nic więcej.

No, ale stało się to „więcej". Pan zaproponował pani wspólny obiad, a po miłym obiedzie kolację we dwoje, oczywiście przy świecach. Choć „pani średniowieczna" miała kącik modlitewny, to uwagę „pana renesansowego" przykuł fortepian i:

Mały ołtarzyk w domu pani
W kącie maleńki fortepianik,
Przemiły wieczór dusz harmonia
Dwanaście świec paliło się!
Cóż za zabawa, wielkie nieba
Ona modliła się – on śpiewał!
Światopoglądów pomieszanie
Na fortepianie posiadł ją!

Posiadł, no, trudno, ale może:

Jeszcze się wszystko da odkręcić
Jeszcze się przecież nic nie stało
Miłość fizyczna to jest mało
Byle już nic więcej…

Ale znowu stało się „to więcej", coś, co bywa przyczyną ślubów w trybie przyśpieszonym, w sukience skrywającej okrągłości panny młodej. I to właściwie cała historia. Pozostał drobiazg – „spaprane życie", czyli ciąg dalszy, który satyryk kwituje sarkastyczną zwrotką:

Jeszcze się przecież nic nie stało
Jeszcze się wszystko da odkręcić
Spaprane życie to jest mało
Byle już nic więcej

Dlaczego „spaprane" i dlaczego „całe życie", możemy się tylko domyślać, przyrównywać do własnych doświadczeń lub znanych przypadków w otoczeniu. Jakakolwiek jest tego „spaprania" przyczyna, w życiu wciąż zadajemy sobie pytanie: dlaczego akurat ona i on w tym samym czasie znaleźli się na tej plaży

On ją zobaczył ona jego
Normalna sprawa, lecz dlaczego:
To właśnie on i właśnie ona?!
Ślepego losu głupi żart?!

Opowieść Wójtowicza, oprócz satyrycznych portretów, jest smutna i tragikomiczna. Bo wystarczy sobie wyobrazić życie tych ludzi skazanych na siebie przypadkiem – ślepym losem. Podkreśla ów tragikomizm wzięta w nawias świetna muzyka Turnaua, utrzymana w tonie salonowym, i interpretacja Jędrzejczyka, opowiadającego historię z dystansem, niemal półgębkiem, bez zbędnego „przeżywania".

Bardzo wybiórczy z konieczności i subiektywny zestaw piosenek Piwnicy pod Baranami – byłoby najlepiej, gdyby mógł być ilustrowany filmem i dźwiękiem – dostatecznie, mam nadzieję, prezentuje dwa nurty formalne kabaretu: nurt humorystyczny, dominujący do roku 1980, i nurt satyryczny, który nastąpił zaraz potem. W żaden jednak sposób nie wyczerpuje zagadnienia i należy go przyjąć jako rekonesans badawczy, a nie spis z natury.

Piosenki, obok tekstów humorystycznych i satyrycznych monologów, wielu innych form scenicznych, stworzyły „piwniczny styl", nie tylko estetyczny, ale i swoisty artystyczny światopogląd, w którym dominuje ironia, absurd, „satyryczne ośmieszenie" i karnawalizacja rzeczywistości: zdarzeń i ludzi. Wszystko, co wzniosłe, nadęte, napuszone, staje się na scenie Piwnicy swoim komicznym przeciwieństwem albo, jak gazetowy wywiad przerobiony na miniaturową operę, uzyskuje wyrafinową formę scenicznej groteski.

W sensie estetycznym można dzielić piosenki piwniczne na różne sposoby: na surrealistyczne i ekspresjonistycznie, na dadaistyczne i liryczne, na rubaszne *à la* Rabelais i patetycznie patriotyczne (okres 1982–1988), czy wreszcie na formy anarchizujące estetykę muzyczną. Można je widzieć w oparach absurdu, w mgiełce purnonsensu lub w zadymce gier semantycznych. Ale przede wszystkim warto ich słuchać. Najlepiej tam, gdzie powstały, i gdzie wciąż, dzięki najmądrzejszej z muz – Talii, powstają.

BIBLIOGRAFIA:

Korzystałem z pamięci piwniczan: p.p. Tadeusza Kwinty, Roberta Hobrzyka i Kazimierza Wiśniaka oraz z następujących książek i artykułów:

Łagocki Z., *Piwnica*, Kraków 1968.
Nawratowicz B., *Piwnica pod Baranami – początki i rozwój 1956–1963*, Kraków 2006.
Olczak-Ronikier J., *Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Warszawa 1994.
Robotycki Cz., *„Piwnica pod Baranami" – antropologiczna interpretacja formuły kabaretu*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 1994, nr 1–2.
Wójtowicz L., *Moja litania*, Kraków 2001.



Ewa Kornecka

MÓJ CAMELOT

Opowiedziane subiektywnie.
W skrócie, bez formy, raczej bez chronologii,
z pamięci głębszej i cennej

Październik 1991. Jesień, ciepło. Kraków stężały i osłupiały. Parę dni temu dramat na parkingu – Andrzej Zaucha zamordowany, nie żyje. Zuzka Leśniak, moja studentka, kumpelka, córka.

W kompletnym śnie idę na spotkanie do „Zwisu" – zadzwonił do mnie Alosza Awdiejew; pamięta, na koncercie w STU wspominałam, że teraz, kiedy już zostaję w Krakowie, przestałam wielokrotnie i bezskutecznie emigrować do Francji – chcę założyć kabaret, teatr piosenki – coś, po prostu własną scenę.

Więc dzwoni, bo jeden z jego kolegów z Piwnicy coś też wspominał o kabarecie i ma plany

Idę.

Widzę niezbyt kojarzącego mi się szczupłego bruneta z wąsikiem, patrzy na mnie nieufnie – też mu się pewnie zdaje, że widzi mnie pierwszy raz w życiu. Kazimierz Madej.

Wiem! Widywałam go w Piwnicy, mówił teksty, siekał kapustę – bywałam tam – traktowano mnie raczej jak do zamiatania, choć miałam na swym koncie nagrodę miasta Paryża i spektakle teatralne, i Wrocław, i PWST, i nagrodę w Opolu za „całokształt" …!

Przymiarki – powstanie nowa scena – CO na niej zagrać? Gdzie? Kim?

Wnoszę jako kapitał założycielski piosenki z recitalu Beaty Malczewskiej, który zrobił z nią Jonasz Kofta w TV, wnoszę wszystkie swoje utwory (zasada doboru: mam jeszcze takie szybkie i śmieszne), możność grania wszystkiego od razu i bez nut. No i belferstwo akademicko-stebnickie (tak – Marta Stebnicka, moja WIELKA NAUCZYCIELKA!). I doświadczenie iluś premier w iks teatrach wielkich i małych. Ach, jeszcze najważniejsze – Olga Lipińska – właśnie u niej teraz się uczę kabaretu.

I nazwa… może Cudowny Bękart? Oczywiście – piwniczny! Nie, będzie na poważnie… I Galicja się kłania: Kabaret Miejski (dostojnie – prawie jak Wodociągi lub Tramwaje) – spółka.

W niej My – ARTYŚCI – biznesmeni: Awdiejew, Piasecki, Książek, Janicki, Madej, Adaś Piśko, gwiazdą kabaretu – Beata Malczewska, jeszcze dochodzą ci „prawdziwi", późniejsi

camelotowcy – Andrzej Róg i Sylwia wówczas Garbowicz (tak, Sylwia Chludzińska) z Teatru Stu.

Gramy

Wielkie otwarcie w Klubie Garnizonowym: zapach bigosu z restauracji i zjełczałego dymu papierosowego przyczajonego w bordowych bistorowych zasłonach. Córka Kazika, ośmioletnia Jagoda, gra na skrzypcach i śpiewa sprośną piosnkę z Witkacego, ktoś zamówił orkiestrę dętą, przyszedł pełen skład, muszą grać na korytarzu, bo się nie mieszczą. Trąby grzmią, Piasecki coś mówi na scenie, nic nie słychać, gdzie, no gdzie jest gitara? Jakaś ruda dziewczyna w trakcie występu, śpiewając o kaktusie, odwraca się do mnie, mówi „nie będę więcej" i schodzi ze sceny. Gram. Środkiem widowni ktoś pcha beżowy ceratowy wózek dziecinny, w nim skulony Adaś Piśko, resory przeraźliwie piszczą. Rany boskie, TO dzieje się naprawdę.

W poszukiwaniu źródeł. I domu

Gdzie te źródła w Krakowie? W Jamie Michalikowej oczywiście. Idziemy tam. Krzysiek Janicki słyszał, że warszawiacy chcą zrobić tam kabaret. Warszawka? Nigdy! Właściciel pozornie uprzejmy i pozornie zafascynowany, garderoby i ducha sztuki brak, są kafelki jak w barze mlecznym; robimy program *Szaleństwo w Jamie*. Publiczność chyba jest – nic nie widać, zero reakcji, zespół wykonuje *Bubuję* – coś, czego nie zdążyłam skomponować, ale śpiewają. Gram.

Jedna z koleżanek rozwija sznurek, wmawiając mieszczanom jedzącym torcik i pijącym kawę z fusami ze szklanek, że „snuje nici szaleństwa". Wyraźnie irytujemy kelnerki. Beata Malczewska ubrana w kartonowe pudło po telewizorze, omotana futrem – ma to ukryć zaawansowaną ciążę – śpiewa *Wino samotnych*… uff… jakie podteksty… ktoś to nagrał. Schowałam. Kiedyś obejrzę. Teraz nie mam odwagi.

Tak, czegoś TAKIEGO jeszcze nie było.

Powstaje zespół

I jeszcze – jedziemy do Nowego Sącza! Co za nobilitacja – prawdziwe *tournée*! Może jeszcze jakaś dziewczyna – ach, jest… Kasia Jamróz, znam z PWST, ponoć nie śpiewa – ale przecież liczą się chęci – nie ma repertuaru – ale raz, dwa napiszę – może coś żydowskiego, bo brunetka i z dużym nosem – szukam, nuty… Pierścionek i szalik. Kaśka zaczyna śpiewać – niemożliwie pięknie… Wiwat! Wkrótce *Kabaretem* i tą piosenką wygrywa Wrocław.

Jest Przemek Branny, śpiewał w szkole, zrobił „muzyczny dyplom"… śmieszny, loki złotawe, uroda amorka, nieaktorska, ale ten głos… Kto dziś SEEEEEEEEErenady śpiewa… no właśnie, po co komu dziś taki kabaret i takie śpiewy? Wygrywa potem Wrocław tymi *Serenadami*.

Ale już jest zespół: Beata, Sylwia, Przemek, Andrzej, Adaś, i nawet Kazik chce śpiewać – wyszedł na scenę – nie… za trudno – choć gram litościwie, nie nadąża… Będzie więc mówił, też niełatwo… I odtąd już mówi… i mówi… Prowadzi program… i mówi… i mówi… Gram.

To tu i już

Koncert na Rynku – scena pod Ratuszem, „ żywe" pianino stoi. Coś już znaczymy, bo nas zaprosili. Śpiewamy nasz hymn *Kabaret szalony* – zaczyna się od słów „Nocą, od Michalika bram…"! Gram. Zespół ubrany w tonacji czarno-czerwonej, dziewczyny mają kapelusze, zachowało się zdjęcie – obok sceny stoi niewysoki człowiek – to Jacek Łodziński

– właśnie proponuje, że skoro się tułamy, to może u niego, bo ma piwnicę – tuż obok – na św. Tomasza.

Idziemy.

Szara ul. św. Jana, mijamy hurtownię wody mineralnej, za rogiem parkują samochody, stoi żuk z plandeką… mijamy – ruina, dziwna, obdrapana kamienica.

Podnosimy roletę – nieee… czary! Jesteśmy po Drugiej Stronie Lustra, a może za szafą z *Opowieści z Narnii*?

Patrzą na nas ptaszyska nadnaturalnej wielkości, na ścianach poupychane obrazki na szkle i nikifory – schodzimy – piwnica, w kącie pianino i nieduża scena z surowego drewna, wylewka betonowa, ławki.

Mamy dom.

Zaułek Niewiernego Tomasza

Więc – zamieszkaliśmy 21 lat temu w owej Galerii CAMELOT – *camelot* to francuska potoczna nazwa ulicznego handlarza starzyzną i uroczymi rupieciami. Kazik mówi, że Loch – no cóż, niech będzie, choć moim zdaniem „za blisko" do Piwnicy i średniowiecznie, ale on tę zadrę piwniczną nosi w sobie i tak musi. Cała nadzieja w tym, że ponoć w tej kamienicy był kiedyś znany burdel krakowski, więc coś może jeszcze krąży w murach. Więc dla mnie Camelot, dla Kazika Loch. Gdzie gramy? Ja w Camelocie, Kazik w Lochu.

I adres – gdzie? Kazik włazi na drabinę, ja trzymam, żeby nie spadł; maluje zamaszyście „Zaułek Niewiernego Tomasza".

Zmieniamy tekst w naszym hymnie i śpiewamy: *Nocą, od Camelota bram…*

Nastają piątki – Kazik obiecał Piotrowi Skrzyneckiemu, że nie będzie grał w soboty – dopiero ja bezczelnie złamałam tę tradycję i szalejemy w sobotę, w niedzielę. A publiczność przybywa, siedzi na ławkach i opętanie bije brawo, możni tego świata i politycy, senatorowie, dyplomaci, urodziny Prezydenta, przybywa Nina Terentiew i nazajutrz Maria Miodunka mówi: no przecież coś do telewizji trzeba – a my – proszę, na kiedy – jutro? Już piszemy, wymyślamy… Jeden program, drugi, trzeci…

Spędzamy dnie i noce na próbach – któregoś dnia po schodach schodzi śliczna, eteryczna dziewczyna, przyjechała z Ukrainy, obok niej maleńki chłopczyk w sweterku ze słonikiem.

Dziewczyna bierze gitarę i śpiewa. Niebo otwiera się nad nami. To Łada Gorpienko – czarodziejka i czarownica – więc Bronek Maj, nasz nadworny poeta, pisze duet dla DWÓCH naszych czarownic – Kasi i Łady, zresztą co tu mówić, że pisze – on wszystko „ma w ołówku". Nagranie playbacków do TV w Radiu Kraków na Szlaku wygląda tak: nagrany podkład i refreny, stoimy… czekamy… a Bronio Maj dyktuje przez telefon z Florydy zwrotki. Taki Maj. Taki Camelot.

Codzienność i odświętność

Po schodach ciągle ktoś schodzi, czasem wychodzi (nawet po kilku latach). Zazwyczaj zostaje. Zafascynowany innością, zespołowością, tekstami (albo klasycy, albo NAPRAWDĘ napisane i mądre), muzyką – która dość ostentacyjnie akademicko-krakowska, ale z nutką odjazdu i rzemieślniczo dopieszczona, scenografią Kazika, masą kostiumów, które przywlekamy, kupujemy i wypożyczamy na zawsze. Najważniejsze to, co w garderobie – cóż, że gwiazda i wokal, że ho, kiedy nie pasuje do rodziny, a na zapleczu siedzimy sobie niemal na kolanach. Razem, nie ma tajemnic.

Za siebie trzymamy kciuki – premiera piosenki czy scenki to święto, wszyscy słuchają. Przybywa Basia Stępniak (potem Wilk), Michał Chludziński, Bartek Rados – powstaje drużyna piłkarska „Czarni Camelot", są stroje do gry, z samą grą gorzej – ale nie dajemy się. Ja pozostaję przy graniu na pianinie.

I ciągle coś się dzieje – Halloween na Kopcu Kościuszki – kilka tysięcy ludzi się zjechało – a my, organizatorzy niemal zginęliśmy zadeptani w tłumie; święto ul. Tomasza – pochody, koncerty i Andrzej Róg na słoniu; wielka Zielona Gęś jak żywa, czterometrowa, ulepiona przez Adę Szczudło (Bystrzycką), króluje na Rynku – to koncert Gałczyńskiego; jedziemy do Wrocławia, Budapesztu, Lwowa, Brna, Wiednia… i Francja, i Niemcy… i kabarety, i wieczory – *Kochajmy się*, czyli Mickiewicz, *Piosenka o złotej krainie*, *Faust*, *Misterium Wielkopostne*… nagrywamy i biegiem na koncert, recital, uświetnić wernisaż, a jeszcze transmisja kolęd z kabaretu, a tu nasi pojechali na festiwal do Gdyni…

Z biegiem lat, z biegiem dni

Rozpadło się pianino, które zastaliśmy w Camelocie, więc kupiono drugie – też wkrótce już po nim, przyjeżdża fortepian – dar od dorosłej już Jagody Madej. Panowie wnoszą i mówią proroczo, że to na zawsze, bo na pewno nie da się go wynieść – dobrze, niech więc tu stoi do końca świata. Na razie świat przemieszcza się w kolejne tysiąclecie i powstaje Nowa Tradycja – o godz. 13 w każdego Sylwestra cały Camelot spotyka się na Kopcu Kraka i wita NOWY ROK, przybywają krakowianie i zależnie od aury – grzęźniemy w śniegu lub taplamy się w błocie, śpiewamy, na szczyt wnosimy szampana i kostiumy – są Japończycy, są Hiszpanie, ciemnoskóra wokalistka jazzowa ubiera rogi wikinga i wykonuje pieśń z Gwadelupy – niech żyje Camelot i reszta świata!

I żyje, i jeszcze jak! Nagrody dla „naszych" – co chwilę na jakimś festiwalu, stypendia…

Rodzą się dzieci camelotowe, są śluby camelotowe – jest nawet prawdziwy ślub Camelota z Piwnicą pod Baranami – Marta Honzatko wychodzi za mąż za Maćka Półtoraka.

Nadciągają nowi – jest Jaga Wrońska – skromnie przysiada na ławce, gra i śpiewa Dominik Kwaśniewski, potem – rodzeństwo Wójtowiczów – Joanna i Marcin, Janek Poprawa przysyła Ewę Kołacz (czyli Świątek), Margola Sularczyk przyprowadza Łukasza Kozuba, jest i Agnieszka Grochowicz – w roku 20-lecia doliczyliśmy się 87 „camelotowców" od początku naszego istnienia…

Przybywa też Waldek Domański z ideą – niech śpiewają także inni, nie tylko wy – zróbmy Lekcję Śpiewania… No, chwilę, to jest myśl… Pierwsza Lekcja – jeden mikrofon, pianino na kabelku, przerażeni Waldek i Kazik i napierające tłumy tych, którzy chcą śpiewać. Po paru latach – jedna ze specjalności Lochu Camelot – instytucja ogólnopolska, poważne wydawnictwo śpiewnikowe i tysiące „wykonawców", kilka razy w roku koncerty na Rynku – czyli Lekcja Śpiewania. W międzyczasie – już piętnastolecie – jedziemy do Sopotu, wszyscy, do zaprzyjaźnionego Teatru Atelier – dwa tygodnie Krakowa w Teatrze u André! Camelot na plaży! Gram, piasek zgrzyta między klawiszami. Za chwilę 18 lat i będziemy pełnoletni. Co dalej?

Dwa teatry

Dorośliśmy. Starzejemy się? Nie – nas to nie dotyczy – z impetem świętujemy dwudziestolecie – wielki pięciogodzinny koncert w krakowskiej PWST – my żyjemy i jeszcze śpiewamy, choć jest po północy – publiczność chyba nie żyje, ale dziękuje owacjami na stojąco. *Kabaret szalony*, *Nie ma miecza, nie ma*

topora i *Pośród najdalszych krain*… i *Konie wiatrogrzywe* – to już historia…? Zaraz – jak to…?

W tym pędzie, biegu – Noce Poezji i Podwieczorek u Kapelusznika w Noc Teatru, i wielkie widowisko na Skałce *Panie Obłoczny*: śpiewamy na schodach Bazyliki, a nad nami, na fasadzie fantastyczne, migotliwe obrazy – w tym wszystkim, powtarzalnym: „Dobry wieczór Państwu…" i „Dobranoc, wystąpili Artyści Loch Camelot" – minęło tyle lat? Jak to możliwe?

Wiele się zmieniło dookoła – zamiast Jacka – nowy Anioł: Weronika Łodzińska, inna publiczność, marketing, granty, target, dofinansowania, „formaty" w TV – zaraz, nie z nami te numery, że ponoć omszali i pora na Rakowice!

Niech żyje Stary i Młody Camelot, oprócz Kabaretu będzie Nowa Scena – Teatr! Jest i pierwsza PREMIERA: *Chodu i Hop* – o rany, to chyba nas przerasta… nieeeeee… damy radę! Zakładamy wraz z *Poematem* Michała Zabłockiego i Piwnicą WIELKĄ LOŻĘ WTAJEMNICZONYCH W PIĘKNE DŹWIĘKI I PIĘKNE SŁOWA, czyli stowarzyszenie Kraków Miasto Piosenki (a co, może tak nie jest?). Urządzamy Noc Muzyki – i znów scena pod Ratuszem i śpiewamy, i koncert – sensacja! – wspólny: *Jak Barany z Camelotem* (niektórzy zdziwieni: to ONI mogą tak RAZEM?) – tłum, pełny Rynek, krakowianie i turyści – wszyscy zasłuchani i wyciszeni – jak pięknie…

Gram.

Będzie Tydzień Piosenki, Lato w Camelocie, co zechcemy w Camelocie – czemu nie?

Gramy, próbujemy, planujemy, plakaty, bilety, programy, Fundacja, próbujemy, światło Jacek Szczęsnowicz, rezerwacja, odkurz scenę, bilety, dźwięk Marek Kawalec, kto zdejmuje scenografię, ustawcie krzesła, kto rozniesie ulotki, gdzie jest gitara… i tak w kółko, niczym refren ulubionej piosenki…

No i jak zwykle: Chyba fortepian się rozstroił?

Ależ nie, skądże, to jest nasze specjalne, camelotowe brzmienie… drugiego takiego nie ma. NIGDZIE.

.....

Dzwoni komórka: Nie, niestety, brak wolnych miejsc… tak… wszystko sprzedane. Tak, proszę dzwonić… oczywiście… będziemy grali.



Łukasz Słoński
Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

POLSKA PIOSENKA
W KOMIKSOWYCH KADRACH

Piosenka w polskich komiksach używana jest na różne sposoby. Bywa tworzona z myślą o fabule danego tytułu, jej treść odnosi się wówczas do wydarzeń komiksowych. Wtedy też jej słowa mogą się łączyć z warstwą graficzną, uzupełniając ją bądź tworząc dodatkowe sensy. Czasami zaś autorzy wykorzystują istniejące utwory, które zostają wplecione w narrację komiksową, stając się tłem niezwiązanym z rozrysowaną historią, bądź też spełniają jakąś rolę w prowadzonej narracji.

Artykuł jest próbą zasygnalizowania, jak wygląda żywot komiksowej piosenki. Michał Traczyk zauważa, że „obraz i dźwięk przyciągają się, poszukują wzajemnie, a w konsekwencji dopełniają, budując naszą audiowizualną rzeczywistość”[1]. Ta rzeczywistość, jeśli autor komiksu wykorzystuje radiowe hity, może przywoływać zapamiętane melodie, które w momencie pojawienia stają się dla czytelnika ścieżką dźwiękową. Zanim zostaną przywołane przykłady piosenek w komiksie – a także odniesienia do tworzących je artystów – warto przyjrzeć się temu, jak komiks sygnalizuje pojawienie się piosenki. Traczyk zwraca uwagę na to, iż „Na problem dźwięczności komiksów zwykło się patrzeć w sposób proponowany przez starszych badaczy, przypisując ją po prostu słowu, literaturze, dzieląc tym samym dzieła na zawierające tekst (a zatem i dźwięk) oraz te czysto graficzne”[2]. To za pomocą onomatopei czytelnik poznaje warstwę dźwiękową komiksu (choć także onomatopeje, mające oznaczać konkretne odgłosy, hałasy, mogą przyjmować formy graficzne, na przykład sugerujące kierunek[3]). Głównym elementem, mającym za zadanie wyróżnienie słów piosenki, są dodawane w dymkach nuty, które mówią odbiorcy, że ma do czynienia ze słowem śpiewanym bądź muzyką. Jednak nuty te – jak zauważa Traczyk – nie odsyłają czytelnika do konkretnego utworu, „sygnalizują jedynie zaistnienie muzyki”[4]. W przypadku komiksów kolorowych zdarza się, iż tło dymków z tekstami piosenek wypełnione zostaje jakimś kolorem (żółtym, zielonym), co Jerzy Szyłak nazywa „sygnalizacją kolorystyczną”[5]. Trzeba zaznaczyć, że w przypadku komiksów użyte fragmenty piosenek stanowią niewielki wycinek całości, choć często są to słowa, które pozwalają na błyskawiczne zidentyfikowanie danego utworu.

[1] M. Traczyk, *Komiks i piosenka – losy osobne, losy bliźniaczek? Rozpoznanie,* (w:) *Komiks i jego konteksty*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2014, s. 175.
[2] M. Traczyk, *Komiksowy* soundtrack, *czyli co muzyka ma wspólnego z komiksem*, (w:) *Kontekstowy MIKS. Przez opowieści graficzne do analizy kultury współczesnej*, red. G. Gajewska, R. Wójcik, Poznań 2011, s. 87.
[3] J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 1997, s. 128–132.
[4] M. Traczyk, *Komiksowy…*, s. 89.

Tytus, Romek i A'Tomek, komiks stworzony przez Henryka Jerzego Chmielewskiego, premierę swojego pierwszego odcinka – jeszcze pod tytułem *Romek i A'Tomek* – miał 22 października 1957 r. na łamach „Świata Młodych"[6]. Do tej pory ukazało się prawie 40 albumów o przygodach sympatycznej małpy Tytusa de Zoo oraz dwójki towarzyszących mu harcerzy Romka i A'Tomka. Traczyk w artykule poświęconym muzyce w komiksie pisze: „O komiksach Papcia Chmiela można powiedzieć, że są rozśpiewane. Jest tak dlatego, że bohaterowie należą do harcerstwa, a śpiew to nieodłączny atrybut ludzi przynależnych do tej organizacji"[7]. Widoczne jest to w XVII księdze przygód Tytusa, Romka i A'Tomka. Tematyka tego albumu związana jest z muzyką, trójka bohaterów ma do czynienia z piosenką, choć bardziej widoczną rolę pełnią instrumenty – te zamieniają się nawet w pojazdy. Historia zaczyna się od tego, że Tytus niszczy różne przedmioty, co skłania Romka i A'Tomka do poszukania remedium, które wyleczy ich przyjaciela, dlatego też udają się z nim do Kliniki Medyczno-Muzycznej „Muzylek", gdzie doktor Serenada prowadzi innowacyjną terapię. Okazuje się, że Tytus jest leczony za pomocą muzyki klasycznej, jednak przerywa terapię. Wyskakuje przez okno kliniki, krzycząc „Ta klasyczna nuda dobra dla wąskonosych emerytów, doprowadza mnie do szału!", po czym udaje się do dyskoteki „Lancet", gdzie grają zespoły: Kasa Chorych, Sala Przyjęć czy Prosektorium. „Kocham cię yeye! Wpuść księżyc przez okno yeye! Żuj makówkę yeye! I becz yeye!" – tak brzmią słowa piosenki zespołu występującego na deskach „Lancetu". Ten chaos słowny, który uwidacznia się w zacytowanym utworze, łączy się z graficzną kakofonią, utwierdzoną przez dialogi między uczestnikami koncertu. Piosenki pojawiają się jeszcze we fragmencie, w którym harcerze sprawdzają, czy Tytus reaguje emocjonalnie na słuchaną muzykę: „Umarł Maciek, umarł i leży na desce", „Gdyby mu zagrali, podskoczyłby jeszcze!" – oba cytaty pochodzą z ludowej pieśni *Idzie Maciek* opowiadającej o Maćku – pijaczku; pieśń została zarejestrowana przez Oskara Kolberga[8]. Sam Tytus także śpiewa: „Bo w Tytusie taka dusza, choć go męczą, to się rusza", co ma być odpowiedzią na poddawanie go różnego rodzaju zabiegom. W albumie pojawiają się odniesienia do konkretnych piosenek, na przykład do przeboju zespołu Bajm *Józek, nie daruję ci tej nocy* (muz. J. Kozidrak, sł. B. Kozidrak). Jednak tekst utworu nie zostaje już przez autora przywołany.

Piosenki pojawiają się także w niezwykle popularnej serii *Wilq* stworzonej przez Bartosza i Tomasza Minkiewiczów, która opowiada o losach opolskiego superbohatera Wilqa. Nie jest to typowy heros, ponieważ „zachowuje się jak młody, ograniczony i sfrustrowany Polak, a nie jak patetyczny i szlachetny Amerykanin"[9]. Wróćmy jednak do piosenek, które co jakiś czas są wplatane do komiksu. Najczęściej pojawiają się tam piosenki angielskie (teksty Jennifer Lopez), choć trafiają się także polskie utwory. W komiksie znalazły się *Celina* (muz. S. Staszewski, sł. S. Staszewski) czy *Odpowie ci wiatr*. W części pt. *Niebiański bramkarz* pojawia się zmodyfikowana wersja utworu Trubadurów *Przyjedź, mamo, na przysięgę* (muz. H. Klejne, sł. E. Fiszer), która w wersji braci Minkiewicz wygląda następująco:

przyjedź mamo na przysięgę
będziesz cała na potęgę.
syn ci wyrósł na pedała
wali go jednostka cała…

[5] J. Szyłak, dz. cyt., s. 116.
[6] A. Rusek, *Leksykon polskich bohaterów i serii komiksowych*, Poznań 2010, s. 237.
[7] M. Traczyk, *Komiksowy…*, s. 93.
[8] http://bibliotekapiosenki.pl/Idzie_Maciek
[9] A. Rusek, dz. cyt., s. 263.

Tak przekształcone słowa oddają klimat komiksu, w którym przekleństwa są obecne niemal na każdej stronie, autorzy nie wahają się ośmieszać różnych środowisk: od europosłów po fanów komiksu, właśnie przy użyciu ostrych słów skierowanych w stronę konkretnych grup. Zmodyfikowana piosenka pojawia się w różnych momentach, np. w historii, w której opolski superbohater walczy z Wytaczaczem Podsuwnicowym. Podczas starcia z opolskim superbohaterem Wytaczacz[10] śpiewa *Czy czuje pani cha-chę?* (muz. S. Gąsienica-Brzega, sł. A. Rosiewicz). Pani z tekstu Rosiewicza zostaje zastąpiona przez złoczyńcę Wilqiem. Autorzy tworzą także własne piosenki, w albumie *Jednogłowy pirat* opolscy korsarze śpiewają:

gdzie ta wyspa, a na niej skarb
gdzie to zoo wymarzone w snach
w każdej chwili płynę w taki rejs
tylko gdzie to jest, gdzie to jest…

Wyspą z utworu jest opolska wyspa Bolko ze znajdującym się na jej terenie ogrodem zoologicznym. Bracia Minkiewicz, poprzez umiejscowienie swojego komiksu w Opolu, często wykorzystują elementy związane z topografią miasta, np. „górkę śmierci"[11].

Publikacją tematycznie związaną z muzyką jest niemiecko-polska antologia komiksowa *Chopin New Romantic*, w której zebrane zostały opowieści związane z Fryderykiem Chopinem. Postać polskiego kompozytora zostaje przeniesiona w różne scenerie, stanowi pretekst do snucia autorskich narracji. O tej publikacji, dofinansowanej przez Ambasadę Polską w Berlinie i Ministerstwo Spraw Zagranicznych, a wydanej przez Kulturę Gniewu, 21 lutego 2011 r.[12] zrobiło się głośno, ponieważ w jednym z komiksów Chopin jest muzykiem występującym na koncertach w zakładach karnych. W komiksie Krzysztofa Ostrowskiego padają niefortunne słowa: „Jebany cwelohолokaust". Ten komiksowy przekaz został dostrzeżony przez mass media, wokół tytułu rozburzała gorąca dyskusja dotycząca tej właśnie opowieści, sensu finansowania takiego typu publikacji. Gorzej, iż debata wokół komiksu Krzysztofa Ostrowskiego – wokalisty zespołu Cool Kids of Death – przysłoniła inne opowieści z tego albumu, które odnoszą się także do polskiej muzyki rozrywkowej, widzianej oczyma zagranicznych twórców, co jest ciekawe – pokazujących zagraniczną recepcję bigbitu.

Ze względu na polską piosenkę warto przyjrzeć się komiksowi – także opublikowanemu w niesławnym *Chopin New Romantic – Polski Beat 2001* Marcusa „Mawila" Witzela, który opowiada o piątce znajomych spędzających wakacje w Polsce. Już na pierwszej planszy pojawia się dymek sugerujący obecność piosenki. Zostaje on wyróżniony żółtym kolorem, natomiast dymki dialogowe mają biały kolor. Dodatkowo we wspomnianym dymku została umieszczona nuta. Piosenka, którą bohaterowie usłyszeli w radiu, to jeden z przebojów zespołu Ich Troje – *Powiedz* (muz. J. Łągwa, sł. K. Lenarczyk/M. Wiśniewski). Utwór kilkukrotnie powraca, aż bohaterowie zaczynają odczuwać jego wszechobecność. W dalszej części swojej podróży po Polsce wyjeżdżają do Gdańska, gdzie trafiają na stragan ze starymi płytami winylowymi. Bohater kupił następujące płyty: Czerwone Gitary *Czerwone Gitary 2*, Trubadurzy *Krajobraz*, Breakout *Na drugim brzegu tęczy*, Czesław Niemen *Czy mnie jeszcze pamiętasz?* oraz Marek Grechuta *Droga za widnokres*. Mawil zastąpił typowe kadry, prezentujące przebieg fabuły, okładkami płyt winylowych, które zostały przez niego namalowane. Bartosz Kurc zwraca uwagę na układ

[10] Nazwa „wytaczacza" nie bez przyczyny wiąże się z cza-czą, do której odsyłają autorzy.
[11] „Górka śmierci" jest nasypem powstałym w czasie budowy osiedla im. Armii Krajowej (dawniej osiedle ZWM) w Opolu.
[12] Zob. M. Traczyk, *Chopingate. Geneza, zasadność, konsekwencje*, (w:) *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, Warszawa 2013, s. 137–148.

kadrów: „Wielkość kadrów na planszy ustanawia ich hierarchię ważności oraz, w odróżnieniu od kina, daje swobodę wyboru wielkości kadru”[13]. W tym przypadku wszystkie płyty-kadry okazują się ważne. Na te sześć okładek wypełniających całą stronę (sześć kadrów) nakładają się dymki dialogowe w tle, które są komentarzem do tego, co zostało umieszczone na kopertach winyli. Pojawia się pytanie: „Czy znasz to wszystko?”, na co chłopak odpowiada „Wybrałem po prostu najbardziej czadowe okładki”. Następnie młodzi Niemcy udają się do Warszawy. Podczas zwiedzania stolicy Polski wybierają się na targ staroci, gdzie autor pyta o płyty winylowe, jednak sprzedawca informuje go, że nie posiada ich w swojej ofercie. Kiedy Mawil wraca z podróży po Polsce, w zaciszu swojego domu dokonuje odsłuchu zakupionych albumów. Do pokoju bohatera wchodzi jego ojciec, który zauważa płytę *Czy mnie jeszcze pamiętasz?* Mówi: „O Boże… Niemen. Ja cię… Widziałem go w Centrum Kultury Polskiej. To musiało być w 1973… Woleliśmy Stonesów. Ale Polacy dawali radę…”. Komiks przedstawia dwie płaszczyzny, jedna związana jest z radiem, z którego dolatują dźwięki *Powiedz*, druga wiąże się z płytami artystów i zespołów, którzy święcili triumfy w dobie PRL-u. Wakacje, które bohaterowie spędzili w Polsce, miały raczej siermiężny wymiar: rowery, namioty, a na dodatek wspomniany utwór Ich Troje, ale pozwoliły bohaterowi odnaleźć inną muzykę, zepchniętą do kartonów z płytami winylowymi. Artykuł jest próbą pokazania, jaki jest udział piosenki w polskich komiksach. Związki między komiksem a muzyką można odnieść również do pewnych projektów, takich jak *Czas ludzi cienia*, historii zaprezentowanej na łamach nieistniejącego już czasopisma „Produkt”. W jego realizację zaangażowany był poznański zespół Sweet Noise. Czasami zdarza się, że muzycy stają się bohaterami komiksu, jak miało to miejsce w *Ściganym*, czwartym albumie o przygodach Jeża Jerzego, gdzie pojawili się wykonawcy z zespołu Cool Kids of Death. Główny bohater, uciekając przed skinami, ukrył się w sali koncertowej. Podczas tego komiksowego koncertu zespół „zaśpiewał” piosenki ze swojego repertuaru: *Uważaj*, *Butelki z benzyną i kamienie*. Warto nadmienić, że Jacek Frąś oraz Krzysztof Ostrowski oprócz tworzenia komiksów zajmują się muzyką. Frąś był perkusistą w zespołach Cool Kids of Death oraz Dick4Dick, a Krzysztof Ostrowski nadal jest wokalistą w CKoD.

Jak pokazują powyższe przykłady, piosenki są dopasowywane do komiksu na różne sposoby. Mają swój czynny udział w kreowanej opowieści bądź stanowią tło dla rozgrywających się wydarzeń. Tekst piosenki, zwłaszcza powszechnie znanej i osłuchanej, wprowadza do komiksu muzykę, dźwięki, które czytelnik zaczyna odtwarzać w swojej wyobraźni. Wyrazy mogą stać się kluczem do osobistego repozytorium, gdzie muzyka czeka na sygnał mogący ją przywołać. Może się jednak zdarzyć, iż użyta w komiksie piosenka nic nam nie mówi, ponieważ pochodzi z innej epoki bądź innego kręgu kulturowego i nie dane nam było się z nią osłuchać.

BIBLIOGRAFIA:

Kurc B., *Komiks. Opowiadanie obrazem*, Łódź 2003.
Rusek A., *Leksykon polskich bohaterów i serii komiksowych*, Poznań 2010.
Szyłak J., *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 1997.
Traczyk M., *Chopingate. Geneza, zasadność, konsekwencje*, (w:) *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, Warszawa 2013.
Traczyk M., *Komiks i piosenka – losy osobne, losy bliźniaczek? Rozpoznanie*, (w:) *Komiks i jego konteksty*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2014.
Traczyk M., *Komiksowy soundtrack, czyli co muzyka ma wspólnego z komiksem*, (w:) *Kontekstowy MIKS. Przez opowieści graficzne do analizy kultury współczesnej*, red. G. Gajewska, R. Wójcik, Poznań 2011.
http://bibliotekapiosenki.pl/Idzie_Maciek

[13] B. Kurc, *Komiks. Opowiadanie obrazem*, Łódź 2003, s. 62.



Tadeusz Skoczek

Z PASTORAŁKĄ PRZEZ WIEKI

Termin ten często wymieniany jest jednym tchem z „kolędą". Kolędy i pastorałki wydawane są w jednych zbiorach książkowych czy na płytach. A przecież są to dwa odrębne gatunki muzyczne i tekstowe. Pieśni religijnej związanej z tematyką Bożego Narodzenia, ściślej z narodzeniem Jezusa, utworowi mającemu wyraźne źródła sakralne przysługuje miano kolędy. Pisaliśmy o tym w publikacji *Kolęda polska*[1]. Natomiast utwór udramatyzowany, posiadający wprawdzie również religijne proweniencje, ale bardziej nastawiony na wesoły charakter, sielankę, narracyjne opisywanie zdarzeń znanych z Ewangelii, lżejszy gatunkowo w warstwie muzycznej i tekstowej nazywamy pastorałką. Łączy niejako te dwie definicje Roman Mazurkiewicz, pisząc: „Pastorałka jest typową kolędą «domową» – przeznaczoną do śpiewania poza kościołem", i dalej: „tematyczną osnową pastorałek jest – jak sama nazwa wskazuje – ewangeliczny motyw «pasterzy u żłóbka» (Łukasz 2, 8–20), rozbudowany jednak i wzbogacony żywiołową inwencją ludowej wyobraźni. W pełnej postaci wątek pasterski obejmuje takie zdarzenia, jak zwiastowanie przez Anioła nowiny o narodzeniu Chrystusa, droga pasterzy do Betlejem, pokłon i adoracja żłóbka, oraz powrót do pozostawionej trzody"[2]. Na takim szkielecie zbudowane jest wielkie bogactwo tematyczne tego gatunku, rozszerzane i urozmaicane lokalnymi zwrotami, baśniami, legendami, lokalnym słownictwem i wielkim bogactwem różnorodnej obrzędowości, ubierane w szczegóły obyczajowe (charakterystyczne dla wybranego regionu), wzbogacane lokalnym kolorytem i oryginalną frazeologią. Wyraźny koloryt lokalny, regionalny czy narodowy czyni ten gatunek kopalnią wiedzy na temat historii języka i obyczajów na przestrzeni wieków, dostarcza wielu informacji do badań onomastycznych, dialektologii, gwary, słowotwórstwa, a nawet krajoznawstwa.

Jak często bywa, źródłosłów tej nazwy znajdziemy w łacinie: *pastoralis* (pasterski). Pasterka jest nabożeństwem związanym ściśle z narodzeniem Chrystusa, odbywanym zazwyczaj o północy, w czasie kończącym Wigilię Bożego Narodzenia, nabożeństwem rozpoczynającym wielkie święto narodzenia Bożego Syna. Nazwa nawiązuje do oczekiwa-

[1] J. Gmitruk, T. Skoczek, *Kolęda polska*, Warszawa 2013.
[2] R. Mazurkiewicz, *Z dziejów polskiej kolędy*, http://staropolska.pl/barok/opracowania/koledy.html.

nia pasterzy, do czuwania zwyczajnych betlejemskich chłopów, upamiętnia ich modlitwę przy żłóbku. Jest jednym z najważniejszych polskich nabożeństw wynikających z prastarej tradycji. Pastorałka (pieśń pasterska) była w dawnych wiekach udramatyzowaną kolędą, wykonywaną w bursach przez żaków, śpiewaną również publicznie przez wędrownych grajków, w karczmach i bogatszych domach. Łączyła zawsze elementy wesołej (krotochwilnej) pieśni ludowej, sielankowej i dowcipnej, z tematyką przyjścia na świat małego Jezuska, Boga-człowieka. W dużym uproszczeniu: kolęda jest pieśnią sakralną, poważną i związaną tematycznie z Bożym Narodzeniem, ewentualnie z nadejściem Nowego Roku oraz świętem Trzech Króli, a pastorałka mówi najczęściej o atmosferze, nastroju, zwyczajach. W jeszcze większym uproszczeniu – kolęda jest pieśnią religijną, pastorałka zaś świecką, choć przeczy tej definicji przykład śpiewania wielu pastorałek we współczesnych kościołach.

Niektórzy badacze etymologii pastorałki sięgają do źródeł pogańskich śpiewów zwanych karolą[3]. *Carole*, z niemiecka *Kronentanz*, to stary frankoński taniec kołowy wywodzący się z przedchrześcijańskich obrzędów związanych z zimowym przesileniem. W Prowansji do dnia dzisiejszego używa się nazwy *choreola* (czy potocznie *chorela*) na określenie tańca grupowego wykonywanego wraz ze śpiewem uczestników. Francuskie *carole* i włoskie *carola* oznacza specyficzny taniec łączący uczestników koła, tancerzy, jednocześnie śpiewających. W Anglii, gdzie prawie zawsze wykonywano ten taniec i śpiewano w okolicy Bożego Narodzenia, nazwano go *carol*, a w Polsce rotułą (kolędą) i później pastorałką. Rotuła, z łaciny *rotula* – kółko (jest też inne znaczenie: *rotulus* – streszczenie, spis, program), to według słowników literatury staropolskiej krótki poemat, pieśń o charakterze elegijnym, tematycznie związana z religią, nasączona treściami moralnymi i edukacyjnymi. Z czasem nazwa ta przylgnęła do śpiewów bożonarodzeniowych.Inne znaczenie tego terminu przybliża nas jeszcze bardziej do definicji pastorałki. W języku staropolskim rotuła to była też nazwa instrumentu (oboczna nazwa to psałterion, instrument znany od czasów antycznych), na którym wykonywano pieśni bożonarodzeniowe. Rotuły pisywał Jan Kochanowski (1530–1584) oraz jego brat Mikołaj (1533–1582)[4]. Nazwą tą opatrzono też anonimowy zbiór polskich kolęd z połowy XV wieku. Kasper Miaskowski[5] (1550–1622), znany poeta epoki baroku urodzony w Smogorzewie pod Gostyniniem, wydał w latach 1610–1611 *Rotuły na narodzenie Syna Bożego.* Spopularyzował nazwę w swoich kazaniach ks. Tomasz Młodzianowski (1622–1686)[6]. Zazwyczaj rotuły popularne były wśród ludu; inspiracje ludowe funkcjonują w pastorałkach do współczesności, a antologiści zaliczają je często do specyficznego rodzaju folkloru. Jedną z najklarowniejszych definicji podaje ks. Jan Siedlecki: „Pastorałki to pieśni podobne do kolęd, jednak ze względu na swobodny tekst nie wypada ich śpiewać podczas nabożeństw. Z przyjemnością śpiewamy je w czasie uroczystości domowych w okresie Bożego Narodzenia"[7].

[3] S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze*, Warszawa 1995; C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Kraków 1988; *W kręgu tradycyjnej kultury muzycznej. Materiały z antropologii muzyki*, red. B. Lewandowska, A.G. Piotrowska, Kraków 2010.

[4] *Rotuły Mikołaja Kochanowskiego do synów swych, które małżonka jego, Katarzyna z Jasieńca Kochanowska, po śmierci wydała, roku Pańskiego 1585*, Kraków 1585 [publikacja dostępna w Bibliotece Jagiellońskiej, również w wersji elektronicznej w Jagiellońskiej Bibliotece Cyfrowej]. Współcześnie rotuły te ukazały się w Bibliotece Pisarzy Staropolskich, zob. Mikołaj Kochanowski, *Rotuły do synów moich*, wyd. A. Karpiński, Warszawa 1997.

[5] S. Nieznanowski, *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*, Lublin 1965. Rotuły zob. W. Smaszcz, *Światło pszennego chleba. Eucharystia w poezji polskiej*, Warszawa 1996.

[6] T. Młodzianowski, *Rozmyslania Albo Lekcyia Duchowna Miasto Kazania, Na Swięta Uroczyste i Wszystkie Niedziele Dni Do Roku* [...]: *Na Trzy Księgi podzielone*, ks. 2: *Od Niedziele Wielkanocney az do ostatniey po Swiątkach*, Poznań 1680 [publikacja dostępna w Bibliotece Jagiellońskiej]; *Wybór kazań ks. Tomasza Młodzianowskiego S.J*, t. 1: *Kazanie niedzielne*; t. 2: *Kazania świąteczne, pasyjne i roratne*, przedm. S. Windakiewicz, Warszawa 1935.

W tytułach historycznych śpiewników pojawia się jeszcze inny termin – kantyczka. Łacińskie *canticum*, tłumaczone jako śpiewany monolog, przeniesiono na określenie szerokiego gatunku pieśni religijnej, a więc i pieśni wykonywanej w okresie Bożego Narodzenia. Zbiór wszystkich pieśni religijnych i nabożnych nazywano w wiekach XVII i XVII „kancjonałem". Z czasem nazywano tak wyłącznie zbiór kolęd, pastorałek i jasełek, odgrywanych między Wigilią (24 grudnia), a świętem Matki Boskiej Gromnicznej (2 lutego). Kantyczka była więc synonimem kolędy. Słynne starodruki zawierające kantyczki zachowały się w klasztorze benedyktynek w Staniątkach pod Krakowem. Pisał Stanisław Dziedzic: „W staniąteckim klasztorze zachowało się 15 kancjonałów, które powstały w latach 1586–1837, które zaświadczają o wysokiej kulturze muzycznej i literackiej w Polsce i w samym klasztorze w okresie staropolskim oraz o ścisłych kontaktach religijnych i artystycznych ze znaczącym ośrodkiem kulturalnym w Europie. W kancjonałach najwięcej jest kolęd w języku polskim i łacińskim. Obok klasztornych kancjonałów, w których na blisko pięćset pieśni polskich i łacińskich, jednogłosowych i polifonicznych, prawie dwieście stanowią kolędy, pastorałki i powinszowania kolędowe, zachowało się w Staniątkach około 200 rękopisów muzycznych, przeznaczonych dla kapeli, które dodatkowo potwierdzają znaczenie i mecenat konwentu w zakresie kultywowania muzyki kościelnej. Ta wielokierunkowa aktywność muzyczna ośrodka staniąteckiego, skupiającego zarówno Panny Benedyktynki, jak i artystów świeckich, wywierała zapewne przemożny wpływ na dobór kolęd do powstających tu kancjonałów, a także na literacki i muzyczny kształt kolęd i pastorałek, które w Staniątkach powstawały, zarówno jako utwory oryginalne, jak i rozliczne parafrazy utworów, docierających do klasztoru z różnych stron Polski i Europy"[8].

A oto definicja Zygmunta Glogera: „Kantyczki albo kancjonaliki, t. j. książeczki, zawierające w sobie zbiór pieśni polskich nabożnych, zwłaszcza pastorałek i kolęd, Narodzenie Chrystusa opiewających. Mickiewicz w prelekcjach o literaturze słowiańskiej tak mówi o tych pieśniach: «Żaden podobno naród nie może pochlubić się takim zbiorem, jak kantyczki polskie. Autorowie zawartych w nim pieśni nabożnych są niewiadomi; byli to, jak się zdaje, duchowni niżsi i bakałarze szkółek. Są jednak ślady, że i wielcy pisarze dorzucili tu później kilka hymnów. Kantyczki obejmują cały rok kościelny i podług niego dzielą się na Adwentowe, pieśni o Narodzeniu Pańskim, o Męce Pańskiej i o Zmartwychwstaniu. Uczucia w nich wydane, miłości i czci Matki Dziewicy ku swemu synowi, tak są delikatne, tak czyste, niebiańskie, że tłumaczyć je prozą byłoby to znieważać świętość. Ponieważ jednak ci prostaczkowie wtrącali czasem wyrażenia gminne, pieśni te długo służyły za pośmiewisko ludziom niezdolnym je ocenić. W innych językach, zaledwo u Włochów można by znaleźć kilka zwrotek, dających się porównać z tą starożytną poezją polską. Są w ich rzędzie hymny, które zasługiwałyby na pierwsze miejsce w poezji narodowej. Trudno sądzić podług jakichkolwiek prawideł wiersze, kiedy poeta nie trzyma się żadnej miary, odrzuca końcówkę, jako rzecz zbyt błahą, naciąganą, idzie tylko za rytmem wewnętrznym, rymuje na przecięciu środkowym». Powstanie ulubionych dotąd Kantyczek odnieść należy do wieku XVI i XVII, kiedy żarliwi o czystość wiary ludu duchowni polscy, widząc ten lud rozmiłowany w śpiewaniu pieśni, sięgających jeszcze czasów jego pogaństwa, usiłowali wyrugować te pieśni za pomocą równie licznych

[7] Cyt. za: J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Warszawa–Rzeszów 2011, s. 69.
[8] S. Dziedzic, *Klejnoty starodawnego opactwa. Kolędy staniąteckie*, (w:) *Z kolędą przez wieki*, red. T. Budrewicz, S. Koziara, J. Okoń, Tarnów 1996, s. 96–97.

własnych utworów treści religijnej, prawie zawsze wesołych, bo opiewających przeważnie Narodzenie Chrystusa Pana. Pierwotnie pieśni te puszczane były w obieg luźno, a do takich z XVI w. należą nadzwyczajnie dziś rzadkie: *Pieśń o Narodzeniu Pańskiem na świat* (Kraków, 1550), *Pieśń o przyjściu Pańskiem w ciało* i t. d. Najdawniejszy zbiór pieśni w tym rodzaju znajduje się w rękopisie z r. 1551 w bibliotece Działyńskich w Kórniku, przepisany, jak się zdaje, jeszcze ze zbioru dawniejszego. Kantyczki atoli pod tytułem i w formie dzisiejszej pojawiają się w druku dopiero w drugiej połowie XVII w. Żadne też dzieło polskie nie doczekało się tylu wydań, co one, i żadne nie zostało tak dalece w rękach pobożnego ludu wyniszczone, skutkiem czego żadna z bibliotek polskich nie posiada dziś nie tylko kompletnego zbioru Kantyczek, ale nawet ani połowy ich wydań. Nieposzukiwane dawniej przez uczonych, nabywane tylko przez lud na odpustach, na równi ze szkaplerzami, medalikami i obrazkami świętych, stawały się potem w częstym użyciu strzępami bardzo nieraz rzadkimi. Kantyczki, drukowane na Jasnej Górze Częstochowskiej, znane są z lat: 1737, 1802, 1837, 1841, 1844, 1859, 1861 i t. d. Wydania lwowskie (u Szlichtyna) znane są od r. 1767, przemyskie od r. 1811. W Krakowie drukował Drelinkiewicz w latach 1800 i 1805. Tłumaczone na język żmudzki (Wilno, 1826 r.) noszą tytuł *Kantyczkos Źemajtyszkos arba Giedojmaj Diewa* i t. d."[9].

Cytowany już S. Dziedzic, pisząc o polskiej obrzędowości, stwierdził, że żadem naród nie dysponuje takim bogactwem, nie zna tylu kolęd i kantyczek. „Przeciętny Polak zna ich zazwyczaj wiele – i to z wielu powodów. Kolędy i pastorałki były doskonałym środkiem na kształtowanie nie tylko religijnych uczuć, ale i na moralność. Zwłaszcza kiedyś, kiedy lud nieumiejący czytać, chętnie słuchał opowiadań i chętnie śpiewał – znajdował w tych radosnych pieśniach przyjemność, przeżycia estetyczne, przyswajał sobie określone zdarzenia i osoby, które z kolei w nowych kolędach i pastorałkach umieszczał. […] Słowem kolędy zawierały w sobie scenerię biblijną i rodzimą. Szczególnie widoczne to było w przypadku pastorałek, w których ten ludowy, rodzimy koloryt dawał szczególnie znać o sobie, a nieścisłości teologiczne czy historyczne twórców ludowych nie obchodziły"[10].

Okres staropolski jest – jak już mówiono – czasem największego rozwoju kolęd i kantyczek, tekstów pieśni zrazu przyswajanych z łaciny czy z języka czeskiego, szybko posiadających własne oryginalne przykłady. W XIII w. pojawiły się pierwsze znane na ziemiach polskich formy ludyczne związane ze świętami narodzenia Jezusa. Przybyli do Polski franciszkanie przywieźli zwyczaj adorowania żłóbka[11]. Nabożeństwom towarzyszyły specyficzne pieśni, lud przyswoił sobie zwyczaj kołysania figurki Dzieciątka. W świątyniach śpiewano nabożne kolędy, w domach i zagrodach tworzono proste pieśni – kantyczki, pastorałki. Najdawniejszym śladem franciszkańskich zwyczajów są XIV-wieczne figurki znajdujące się do dziś w żeńskim klasztorze ss. klarysek w Krakowie. Franciszkanki otrzymały je w podarunku od królowej Elżbiety, żony węgierskiego króla Karola Roberta Andegawena, córki Władysława Łokietka. Świadczą o tym polichromowane lipowe statuetki Józefa i Marii mające na szatach wytłoczoną literę „E". Zwyczaj wystawiania żłóbka rozszerzony został szybko o nowe formy: szopkę i jasełka.

Powszechnie uważa się, że twórcą tych artefaktów jest św. Franciszek. Zainscenizował on w Greccio, jak podają niektóre źródła

[9] Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 2, Warszawa 1996, dostępna też: http://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Ca%C5%82o%C5%9B%C4%87/Tom_II
[10] S. Dziedzic, *Doroczna obrzędowość ludowa*, (w:) *Zwyczaje – obyczaje – obrzędy*, red. T. Skoczek, Kraków 1986, s. 28.
[11] E. Grotnik, *Z dziejów kolędy*, (w:) *Polskie kolędy i pastorałki*, Kraków 1977, s. VII.

– w roku 1223, sceny znane z Biblii, czym zapełnił odwieczną tęsknotę za obrazem (wizerunkiem) Bożego Narodzenia. Język teatralnego przedstawienia bardzo szybko przyjął się w szerokich kręgach ówczesnego społeczeństwa, inscenizacja szybciej przemawiała do ludzi niż teksty i homilie podawane zazwyczaj w języku łacińskim, obcym ludowi. Narodziny Jezusa zlokalizowano w grocie, opisywanej w tradycji kościelnej jako symbol łona Matki Bożej. Grotę zaczęto więc uważać, również w realnym świecie, za miejsce narodzin Dzieciątka. Zwyczaj wystawiania jasełek natychmiast przedostał się na teren całej ówczesnej Europy, w Polsce znany był tuż po śmierci św. Franciszka (po 1226 r.).

Szopka, szczególnie szopka krakowska (zwyczaj zainicjowany w początkach XX w.), wykorzystująca oraz przetwarzająca obraz gotyckiego i renesansowego rynku, szczególnie wież Kościoła Mariackiego, jest motywem rozwijającym się żywiołowo w sztuce i rękodziele do dnia dzisiejszego. Inspiracje miejską architekturą pozwalają twórcom szopek przedstawić atrakcyjne projekty rozwijające fantazje twórców w sposób niespotykany i niezwykle interesujący. Artyści szopki potrafią wyczarować baśniowe projekty, misternie wykonywane przez cały rok, aby przed Bożym Narodzeniem móc je wystawić przed pomnikiem Adama Mickiewicza na krakowskim rynku.

Franciszkanie, śpiewając pieśni pasterskie, już w XVI w. odsakralizowali je. Stąd dzisiaj tak trudno odróżnić kolędę od pastorałki. W Polsce pieśń ta „stanąwszy w rzędzie repertuaru plebejskiego przetopiła zupełnie dotychczasowe ogólnoeuropejskie motywy […]. Pastorałka operuje zdecydowanie obrazem polskim […]. Przy całym przejęciu niesłychanością wypadków, wkracza element żywiołowego, rubasznego humoru, akcent nieobserwowany dotychczas w kolędach […]. W stajence nie wystarcza złożenie hołdu, ofiarowanie przedniego towaru. Skoczna nuta kolędy porywa do tańca: do mazura, do krakowiaka, przywołuje na pamięć całe rejestry instrumentów". Na szczęście ten plebejski gatunek miał w okresie późnego romantyzmu (więc Mickiewicz nie mógł dostrzec tego zjawiska) swoich dokumentalistów i archiwariuszy, stąd całe bogactwo gatunku jest nam dzisiaj znane. Cechuje pastorałkę językowa naiwność, ale dzięki niej jest ona przekazem bardzo komunikatywnym, szeroko zrozumiałym. Tak pojmowany, szeroko, gatunek kolęd-pastoralek przenosi do naszych czasów – jak już wyżej wspomniano – niezwykle bogactwo form językowych, toponimicznych, dokumentacji nazw miejscowych; „[...] wchłania realia lokalnego świata, wyraża charakterystyczny dla kultur agrarnych światopogląd. Teksty zamieniają się często w obszerne rejestry: imion i profesji ludzi śpieszących do stajenki, w długie rejestry darów, czynionych z płodów, potraw i owoców oraz inwentarza żywego. Będą to również rejestry instrumentów muzycznych, na których przygrywają kolędnicy. Pojawiają się także pokaźne rejestry nazw ptaków zlatujących do żłóbka, aby oddać cześć Nowonarodzonemu. Korespondują z tym proste, acz równie obszerne, wyliczenia miast polskich, nazw obcych i polskich krain, a wreszcie długie rejestry nacji, które spieszą z darami […]. Poprzez lokalne realia kolęda utwierdza w etnocentryzmie, manifestuje swojskość, ale zarazem etnocentryzm podważa. Jest otwarciem się na Innego"[13].

[13] R. Sulima, *Czas kolęd*, (w:) *Kolędy polskie*, Warszawa 1991, s. 12.

BIBLIOGRAFIA:

Antoniewicz K.B., *Żłobek. Kolęda dla dzieci*, Lwów 1863 [dostęp w cBN Polona].
Bajka ludowa w dawnej Polsce, oprac. H. Kapełuś, sł. wstępne J. Krzyżanowski, Warszawa 1968.
Bartmiński J., *Polskie kolędy ludowe*, Kraków 2002.
Brückner A., *Dzieje języka polskiego*, przejrzał i wstępem opatrzył W. Taszycki, Wrocław 1960.
Chamski H., *Śpiewnik kościelny diecezji płockiej*, Płock 1974 [kolejne wydania 1979, 1983].
Dołęga Chodakowski Z., *Śpiewy słowiańskie pod strzechą wiejską zebrane*, oprac. z rps. i komentarzem opatrzył J. Maślanka, Warszawa 1973.
26 kolęd i pastorałek ze śpiewnika ks. M.M. Mioduszewskiego. Na głos z fortepianem, red. E. Pałłasz, Lublin 2009.
Flasza T., *Śpiewnik kościelny katolicki, czyli Największy podręcznik dla ludu i organistów w kościołach katolickich*, cz. 1–3, Kraków 1903–1909.
Górski R., Krzyżanowski J., *Co wieś to inna pieśń. Studia folklorystyczne*, Wrocław 1975.
Grotnik E., *Polskie kol*ędy i pastorałki, Kraków 1957.
Hernas Cz., *W kalinowym lesie*, t. 1: *U* źródeł folklorystyki polskiej, Warszawa 1965.
Hernas Cz., *W kalinowym lesie*, t. 2: *Antologia polskiej pieś*ni ludowej ze zbiorków polskich XVIII w., Warszawa 1965.
Jachimczak J., Telus A., Bar S., *Śpiewam Tobie Panie*, Kraków 2000 [sygn. jako wyd. 6].
*Kantyczki z nutami (pójdź*my wszyscy do stajenki), zebrał J. Kaszycki, muz. przejrzał F. Nowowiejski, wyd. M. Kądzioła, Kraków 1911.
Klemensiewicz Z., *Historia* języka polskiego, Warszawa 2007 [wyd. 9].
Klemensiewicz Z., *Język jako współczynnik polskiego bytu narodowego i państwowego*, „Biuletyn Polskiego Komitetu Językoznawczego" 1968.
Klemensiewicz Z., Lehr-Spławiński T., Urbańczyk S., *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa 1981.
Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, red. J. Krzyżanowski, 1962–nadal [różni wydawcy].
*Kol*ędowanie na Lubelszczyźnie, red. J. Bartmiński, Cz. Hernas, Wrocław 1986.
*Kol*ędy [teksty i nuty], oprac. F. Rączkowski, Warszawa 1990.
Kolędy i pastorałki, oprac. muz. F. Rączkowski, Warszawa 1956.
*Kol*ędy polskie, wybór i oprac. J. Bartmiński, R. Sulima, Warszawa 1991.
Kolędy przy żłóbku w kościele, zebrał J. Surzyński, Kościan 1911.
Krzyżanowski J., *Dzieje literatury polskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1969.
Krzyżanowski K., *Śpiewnik kościelny*, Londyn 1957.
Kuraszkiewicz W., *Pochodzenie polskiego języka literackiego w świetle wyników dialektologii historycznej*, Wrocław 1953.
Lewandowski K., *Rok kościelny w pieśniach. Towarzyszenie organowe do pieśni „Śpiewnika kościelnego" ks. Jana Siedleckiego*, Kraków 2001.
Mioduszewski M.M., *Pastorałki i kolędy z melodyjami czyli piosnki wesołe ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane*, wyd. E. Gieszkowski, Kraków 1843.
Mioduszewski M.M., *Śpiewnik kościelny czyli Pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez XX Misjonarzy zebrane*, Kraków 1838; dodatki wydawano w latach 1841, 1842, 1843, 1849.
Mrowiec K., *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964.
Najdawniejsze zabytki języka polskiego, oprac. W. Taszycki, Wrocław 2003.
Największa kantyczka z nutami na 2–3 głosy, oprac. J.A. Gwoździowski, Wieliczka 1938.
Nieznanowski S., Nowak-Dłużewski J., *Kolęda polska. Średniowiecze i wiek XVI*, t. 1: *Teksty*, Warszawa 1966.
Ogrodowska B., *Polskie tradycje i obyczaje rodzinne*, Warszawa 2007.
Ogrodowska B., *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*, Warszawa 2000.
Okoń J., *Staropolskie pastorałki dramatyczne. Antologia*, Wrocław 1989.
50 najpiękniejszych kolęd polskich, na fortepian lub organy z podłożonym tekstem do śpiewu, oprac. J.A. Gwoździowski, Kraków 1946.
*Polskie kol*ędy i pastorałki. Antologia [teksty i nuty], wybór i oprac. A. Szweykowska, Kraków 1989.
Polskie kolędy patriotyczne: od 1830 do dzisiaj, wybór i oprac. H. i W. Szymanderscy, Warszawa 1989.
Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały, t. 1, red. B. Bartkowski, Lublin 1990.
Przybylski T., *Kultura muzyczna Krakowa na przełomie XVIII i XIX w*., Kraków 1974.
Siedlecki J., *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyami, dla użytku młodzieży szkolnej, zebrany przez X. J[ana] Siedleckiego; uchwałą z dnia 14 lipca 1880 r. dla 556 szkół ludowych, pospolitych i wydziałowych przeznaczony…*, Kraków 1922.
Siedlecki J., *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyami, dla użytku wiernych*. Wydanie nowe, New York 1965.
Siedlecki J., *Śpiewnik kościelny*, praca zbiorowa pod red. W. Świerczka, Opole 1959; 1975.
Siedlecki J., *Śpiewnik kościelny*, nowa red. K. Mrowiec, M. Michalec, J. Weissmann, Kraków 1990.
K. Mrowiec, M. Michalec, T. Sinka, Kraków 2001 [wyd. 40], Kraków 2012.
Siedlecki J., *Śpiewnik kościelny z melodiami na 2 głosy*, Kraków 1928; wyd. powojenne: Kraków 1947.
Słoński S., *Historia języka polskiego w zarysie*, Warszawa 1953.
Starnawski J., *Średniowieczna poezja religijna*, Warszawa 1962.
Śpiewam Tobie Panie, oprac. J. Jachimczak, Kraków 1983.
Śpiewnik kościelny, Poznań 1955.
Śpiewnik kościelny katolicki, czyli największy podręcznik dla organistów w kościołach katolickich zebrany staraniem towarzystwa wzajemnej pomocy organistów dyecezyi krakowskiej, ułożony na 1 głos z organem lub na 4 głosy mieszane, cz. 2, oprac. T. Flasza, Kraków 2004.
Śpiewnik kościelny katolicki, na głos z organami lub na chór mieszany, cz. 1: *Kolędy I*, *Kolędy II*, oprac. T. Flasza, Kraków 2000.
Śpiewnik popularny. Zbiór pieśni patriotycznych, żołnierskich, ludowych, oprac. J.A. Gwoździowski, Wieliczka 1939.
Średniowieczna pieśń religijna polska, oprac. M. Korolko, Wrocław 2005.
Średniowieczna poezja polska świecka, oprac. S. Vrtel-Wierczyński, Wrocław 1949.
Średniowieczna proza polska, oprac. S. Vrtel-Wierczyński, Wrocław 2005.
*16 nieznanych pieśni adwentowych i kol*ęd na chór mieszany lub głos z organem, oprac. J.A. Gwoździowski, Wieliczka 1930.
Vrtel-Wierczyński S., *Wybór tekstów staropolskich. Czasy najdawniejsze do roku 1543*, Warszawa 1977.
Vrtel-Wierczyński S., Kuraszkiewicz W., *Polskie legendy wierszowane średniowieczne*, Wrocław 1962.
Wolny H., *Boże Narodzenie. Inscenizacja: żłobek, jasełka, pastorałka, szopka*, Kielce 1997.
Wolny H., *Pieśń ludowa o martyrologii wsi polskiej w latach 1939–1945*, Kielce 2001.
Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Lublin 1992.
Zwyczaje – obyczaje – obrzędy, red. T. Skoczek, Kraków 1986.


część II
POECI
PIOSENKI



Jan Poprawa

POECI PIOSENKI

Kontynuujemy cykl rozpoczęty przez „Piosenkę" przed laty, gdy była jeszcze skromnym krakowskim kwartalnikiem. *Poeci piosenki* – to skromna próba zapisania przykładów bieżącej twórczości polskich artystów estrady w tej sferze, na którą często narzekamy: w sferze słowa. Owszem, narzekania na niedostatek warsztatowych umiejętności u polskich piosenkarzy także zdarzają się często. Bywa, że niepomni na oczywiste podniesienie się estradowego kunsztu polskich muzyków słuchacze narzekają też i na tę cząstkę synkretycznego dzieła – piosenki (choć „Piosenka" sądzi, że w tym przypadku krytykowany być może przede wszystkim gust, nie sprawność). Niemniej najczęściej słyszymy krytyczne uwagi do tego, co w istocie jest (albo być powinno) piosenki – zjawiska sensem: do tekstów. Przedziwna to sprawa w Polsce, uważanej skądinąd za kraj poetów!

Zapisujemy na łamach naszego magazynu teksty, jakie wyróżniły się (lub korzystnie odróżniły) w rejestrowanym i komentowanym roku. Nie znaczy to, że same arcydzieła. Bowiem obok poetów piosenki prawdziwie wybitnych, których każdy tekst jest ważny – czujemy potrzebę powiadomienia świata nie tylko o uznanych mistrzach, ale także o poetach mniej znanych, niesprawiedliwie przemilczanych albo choćby tylko o nadziejach sztuki słowa śpiewanego. W „Piosence" 2014 przedstawiamy więc (nie tyle osobę, co nowe utwory) jednego z największych polskich bardów, mistrza Roberta Kasprzyckiego. Rekomendujemy też nową twórczość innych artystów dojrzałych i godnych baczniejszej, nieustannej uwagi: Andrzeja Ciacha, Kamila Wasickiego, Andrzeja Wawrzyniaka, Beaty Osytek czy Agnieszki Grochowicz. Gdy dołączyć do nich próbki twórczości młodych autorów (tak się składa, że również wykonawców i kompozytorów piosenek), jak Jakub Blokesz, Agata Kusek, Grzegorz Paczkowski – rysuje się całkiem ciekawa i zarówno stylistycznie, jak osobowościowo zróżnicowana kompania. Do której w najdziwniejszy sposób dołącza niezwykły ksiądz Marek Wójcicki z Katowic, autor piszący dla niepełnosprawnych przyjaciół z grupy (nazywającej się chętnie kabaretem) Drzewo a Gada…

W dziale *Poetów piosenki* tradycyjnie zamieszczamy też teksty krytyczne i informacyjne o tych autorach, których poetycka twórczość jest (albo choćby bywa) często wykorzystywana w sztuce piosenki. Twórców takich jak Tadeusz Różewicz, Ernest Bryll, Bogdan Loebl czy Krzysztof Sieniawski (nieco zapomniany) – piosenka przecież na swój sposób ożywia i przenosi z biblioteki w świat wrzasku i emocji. Śpiewajmy poezję!

Obiecując nadal baczną obserwację poetyckiej strony tej artystycznej „trójjedni" (muzyka–tekst–wykonawca), dającej w sumie piosenkę – życzymy ciekawej lektury.

Jan Poprawa

ROBERT KASPRZYCKI

Ledwie się w Polsce zmienił ustrój – pojawił się Robert Kasprzycki. Pojawił się na 28. Studenckim Festiwalu Piosenki (1992), od razu po pierwszą nagrodę. Jurorzy i widzowie nie mieli wątpliwości: byliśmy wspólnie świadkami narodzin gwiazdy.

Robert miał na estradzie (i ma jeszcze, choć zdaje się, że czas pracuje na niekorzyść tego skojarzenia) liczne cechy młodego uczonego bądź młodego biznesmena. Miał głos przenikliwy i czysty, ale też osobliwą, niekoniecznie podręcznikową artykulację, słowa modulował dość dziwacznie. Tyle że słowa to piękne, muzykalność oczywista, głos niepowtarzalny, postać zaś – choć tak bliska wyobrażeniom starszej pani o udanym zięciu – przecie nietypowa, własna. Wszystkie składniki sztuki estradowej skumulowały się w tym artyście same z siebie. Jakby na domiar wszystkiego okazało się też, ze Kasprzycki dysponuje potężną nadwyżką w postaci inteligencji. O ile piosenkarze nagradzani w SFP zazwyczaj bywali umysłową elitą szerokiej populacji piosenkarskiej – to nawet wśród nich Kasprzycki uchodzi (jak najsłuszniej) za intelektualistę…

Po sukcesie w Krakowie stał się na lata ulubieńcem swych rówieśników, tych oczywiście, co nie wybrali wcześniej Muńka Staszczyka. Niestety, przez długie lata niewiele to zmieniało, wciąż traktowany był jak przybysz z innego świata, artysta „niszowy". Dopiero gdy ukazał się pierwszy jego CD – przyjęto go entuzjastycznie. Śmiem podejrzewać, że gdyby nagrania Kasprzyckiego miały choć cząstkę reklamy, jaką miewa jedna czy druga bohaterka kolorowego magazynu dla dziewcząt – można by było zrobić na tym finansowy interes. Kasprzycki komercyjnego interesu jednak, zdaje się, nie zrobił. Po dwudziestu i kilku latach od życiowego sukcesu festiwalowego – wciąż jest gwiazdą niszy. Taki sam, trochę tylko dostojniejszy. Nadal pięknym głosem śpiewa piękne słowa, piękne myśli. Mądre myśli.

Nadal koncertuje, nadal nagrywa. Jest uosobieniem polskiego barda. W „Piosence" 2014 kilka jego tekstów z najnowszej płyty.



Robert Kasprzycki, fot. Jan Poprawa

Robert Kasprzycki

KŁANIAM SIĘ PANI

★ ★ ★

Czterysta listów bez znaczenia
Jakieś przejawy zrozumienia
Tego że świat ciekawszy jest
Że nie wystarczy jeden gest
Że można siedzieć z kimś przy stole
Że można go od reszty woleć
Że może boleć jego brak
Kłaniam się pani właśnie tak

Kłaniam się pani kłaniam się w pas
Nic więcej już nie łączy nas

Czterysta listów słanych nocą
Słów przesyconych ciemną mocą
Słów wysyłanych sobie wbrew
Na czystej kartce czarna krew
Palce przycięte kruchty furtą
Człowiek co został gdzieś za burtą
Bo każde słowo czytał wspak
Kłaniam się pani właśnie tak

Kłaniam się pani kłaniam się w pas
Nic więcej już nie łączy nas

Czterysta listów słanych nocą
Bez świadomości gdzie i po co
Ktoś je odczyta by zmienić stan
Cztery tysiące pustych zdań
Zdań sobie sprawy że nie można
Z dań cudzej racji kogoś poznać
Że śmiesznogroźna wojna trwa
Tam gdzie się kończy ty i ja

Kłaniam się pani kłaniam się w pas
Nic więcej już nie łączy nas

Czterysta listów jak rozmowa
Pijaka z lustrem zbyt jałowa
Nic nie wynika choć wynik jest
Najtańszą wódką drugi chrzest
I teraz więcej nic nie powiem
Kiedy jesteśmy już po słowie
Czterysta listów stawiam w stos
W świetle zapałki drży mi głos

Kłaniam się pani kłaniam się w pas
Nic więcej już nie łączy nas

Robert Kasprzycki

MYŚLĘ O TOBIE CZĘSTO

★ ★ ★

Myślę o tobie często
Co nie jest takie proste
Jak myśli się o Bogu
Gdy czas się staje postem

Śmiertelnych słów zanikiem
Bełkotem chłodnej ciszy
Myślę o tobie często
Kiedy mnie nikt nie słyszy

Trumienno czarnym piórem
Piszę pijane listy
Może mnie ktoś odwiedzi
Może znów będę czysty

A może czarny płomień
Spopieli mnie bezgłośnie
Może w błękitnej mgiełce
Skryje mnie ognia pościel

I pójdę wąskim traktem
Który prowadzi nigdzie
I zniknę w bieli szarej
Jak nikt kto nagle przyszedł

A kiedy już odnajdę
Odpowiedź na to wszystko
Okryję się milczeniem
Przeniknę uczuć czystką

Myślę o tobie często
Co nie jest takie proste
Jak myśli się o Bogu
Gdy czas się staje postem

Śmiertelnych słów zanikiem
Bełkotem chłodnej ciszy
Myślę o tobie często
Kiedy mnie nikt nie słyszy

Robert Kasprzycki

MARTIN EDEN

★ ★ ★

Zanim poczułem czuć przestałem
Przede mną wody zimny cypel
Płonące ryby gorycz chłodu
Wbita pod serce z cichym zgrzytem
Nareszcie wolny od powietrza
Nareszcie pogodzony z głodem
Zanim przestałem czuć pojąłem
Że po tym wszystkim nie ma nic

A ja tonę
Tonie świat
W oczach płomień
W ustach blask

Pisałem wierząc słowom
Szukałem wiary wątpiąc w słowa
A teraz mur przede mną szary
A teraz ciężka moja głowa
Nareszcie wolny od ucieczki
Nareszcie z niczym już nie walczę
Pojąłem słowa nie istnieją
Lecz poza nimi nie ma nic

A ja tonę
Tonie świat
W oczach płomień
W ustach blask

Teraz bezpieczny już niesie mnie tamten głos
Ten który każe iść gdzie najciemniejsze dno
Twarze najbliższe mi nieopłakany świat
Jasne wspomnienie dni które przesycał blask
Tam gdzie zielone dno tam gdzie najczulszy ból
Dłoń która chłodzi skroń na ustach morska sól
Gdzie zakochanych szept
Gdzie smak najpierwszych ust
Niesie mnie cicho głos tam gdzie tak cicho już

Robert Kasprzycki

ROZMARYNOWA

★ ★ ★

Jak w niewysłanym tym liście
ta miłość umrze najczyściej
ta miłość spłynie po szybie
ta miłość bez większych zdziwień
ta miłość bez zbędnych wyznań
zamknie się cicho jak blizna
podlana balsamem ciszy
umrze nim ktoś ją usłyszy

Ta miłość do jednej z wielu
podobna także do celu
bez sensu i powinności
które przystoją miłości
ta miłość ślepa i głucha
miłość wytarta do sucha
bez łez bez deszczu bez potu
już nam nie sprawi kłopotu

Ta miłość wiecznie zdziwiona
tym że ktoś kogoś pokonał
w turnieju min i wykrzywień
ta miłość po trzecim piwie
ta miłość w słowie po słowach
ta miłość rozmarynowa
z pikantną przyprawą blagi
ta miłość z uśmiechów nagich

Ta miłość którą wymażę
z dziennika zderzeń i zdarzeń
zapomnę imię i zapach
pamięci znów dam po łapach
jeśli się kiedyś odważy
wyjąć tę miłość z witraży
z ołowiu szkła i banału
tę miłość zduszę jak nałóg

Jak w niewysłanym tym liście
zacisnę rąk moich kiście
trzymając kciuki za rozpacz
jeśli nie wierzysz to rozpatrz
Mistrzu mojego sumienia
zabij tę miłość bez drżenia
bo jeśli ciosu nie zadasz
na poczcie list dzisiaj nadam

ten list dzisiaj nadam

Karolina Cicha

DO LUDOŻERCÓW

– czyli jak „pisała się" muzyka do tekstów Różewicza

Muzyka jakby „pisała się" sama. Po prostu. Przygoda, entuzjazm i wynalazki – z tymi słowami kojarzy mi się praca nad płytą *Do ludożerców*, w której próbowałam przetłumaczyć poezję Tadeusza Różewicza na język dźwięków. Jego teksty same podpowiadały stylistykę, dramaturgię muzyczną, tempo i energię piosenki.

Największą radość sprawiło mi odkrycie, że – choć Różewicz pisał kiedyś o „rozwodzie poezji współczesnej z muzyką" i celowo pozbawiał wiersze prozodii – jego wiersze były obce muzyce tylko z pozoru. Wersy w wierszach Różewicza miały różną długość. Wyznacznikiem długości wersu miały być emocje. Emocje te formatowały się pod wpływem traumy wojennej. Była więc w jego utworach wojna, potem była też PRL-owska „mała stabilizacja", na końcu była też macdonaldowa rzeczywistość konsumpcyjna wieku XXI. Nie mogłam wyjść ze zdumienia: wiersze wszystkich okresów jego życia – zarówno te młodzieńcze, jak i późne – miały muzyczny kod, niejako równoległy do komunikatu słownego. Kod ten sugerował styl, w jakim najlepiej wybrzmiałby sens słów. Zakres tych sugestii był bardzo szeroki i czytelny, wiersze Różewicza sugerowały bardzo różnorodną stylistykę muzyczną.

Różnorodność stała się kluczem do zadania, jakiego się podjęłam. Wiedziałam, że w każdy muzyczny *genre* wpisane jest inne spojrzenie na świat, inny stosunek do rzeczywistości – może dlatego taki muzyczny *collage* nadawał się do pokazania wielogłosowości przekazu poetyckiego. Różewicz tworzył teksty z fragmentów wypowiedzi, cytował codzienność, zestawiał te cytaty w swoim własnym rytmie, rytmie ściśniętego gardła, grozy, jaka wyzierała spod tkanki codzienności. I może właśnie to cytowanie codzienności sprawiło, że te teksty były tak inspirujące muzycznie. Była w nich elektryczna energia, był punkrockowy nerw, hiphopowy bunt, reggae ze swoją kontestacją politycznego establishmentu czy wreszcie pop jako cytat z *Walentynkowego* „radia bzdet".

We wprowadzeniu do płyty napisałam, że w zasadzie tylko jeden gatunek nie pasuje mi do nerwu wierszy Różewicza. Jest nim paradoksalnie gatunek zwany „poezją śpiewaną". Wiersze Różewicza podane w formie muzycznej potrzebują mocnej, nerwowej, niekiedy agresywnej muzyki, wzywają do użycia dysonansów, sugerują użycie elektrycznego instrumentarium, przesterów, wymagają balansowania na granicy hałasu, nie mogą sprawiać przyjemności, muszą ranić ucho słuchacza, muszą go narażać na przebywanie w muzycznej sytuacji granicznej.

Różewicz do końca pisał teksty niespokojne, nerwowe, formułował odważne oskarżenia wobec rzeczywistości, w której przyszło mu przeżywać starość. Umarł 24 kwietnia 2014 r. w wieku 93 lat. Wraz z tą śmiercią odchodzi od nas ostatni wielki Kolumb, świadek długiej epoki.

Karolina Cicha, *Do ludożerców. Muzyka do tekstów Tadeusza Różewicza*, wyd. Fonografika, 2010, www.karolinacicha.eu



Karolina Cicha, fot. Jan Poprawa

Martyna Ciecieręga

Muzyczne aspekty twórczości ERNESTA BRYLLA

„O Peggy Brown, o Peggy Brown, kto ciebie ukochać będzie umiał…" – to słowa piosenki, które brzmią znajomo. Znalazły one swoje miejsce w repertuarze takich zespołów jak Myslovitz czy 2 plus 1. Chyba mało kto zdaje sobie jednak sprawę z tego, że autorem polskiego przekładu tego utworu jest Ernest Bryll – poeta, prozaik, dramaturg, dziennikarz, tłumacz, krytyk filmowy, dyplomata, a od 1965 r. również autor tekstów piosenek. Jego utwory śpiewali: wspomniane już zespoły 2 plus 1 i Myslovitz, ale także Skaldowie, Czesław Niemen, Marek Grechuta, Stan Borys, Maryla Rodowicz, Halina Frąckowiak, Jerzy Połomski i wielu, wielu innych.

Co więcej, Bryll pisze nie tylko teksty piosenek, ale również całe musicale czy oratoria. Jednym z najsłynniejszych musicali tego twórcy jest *Kolęda-Nocka*. Premiera sztuki odbyła się w 1980 r. Po 30 latach od premiery, w roku 2011, wystawiono musical ponownie, w uwspółcześnionej wersji, co świadczy o tym, że dzieła Brylla mają charakter uniwersalny i ponadczasowy. Potwierdzeniem uniwersalizmu tej twórczości może być również współpraca pisarza z młodszym o dwa pokolenia muzykiem Marcinem Styczniem. Artyści wydali wspólnie cztery płyty: *Bryllowanie*, *Bryllowanie live*, *Zejdźmy się jak na wilię* oraz *Golgota Jasnogórska*. Co ważne, Ernest Bryll nie tylko udostępnia muzykowi swoje teksty, ale również występuje wraz z nim podczas koncertów, czytając swoje wiersze, oraz udziela swojego głosu na płytach. W wywiadzie dla Polskiego Radia przeprowadzonym przez Ewę Heine artyści przyznają, że mimo różnicy pokoleniowej bardzo dobrze się rozumieją, a współpraca, oczywiście oprócz muzyczno-poetyckich owoców, przynosi im wiele dobrego: muzyk samodzielnie wybiera wiersze, z których powstaną piosenki, dzięki czemu poeta może obserwować, jak jego twórczość działa na młodego odbiorcę i które utwory do takiego odbiorcy przemawiają. Pisarz lubi również słuchać muzycznych interpretacji swoich wierszy, ponieważ – jak sam przyznaje – dopiero w tej odsłonie zaczyna je doceniać, odkrywać na nowo. Z kolei Styczeń zdradził w wywiadzie, że poezja Brylla wywarła na nim bardzo duże wrażenie i dzięki temu muzyka do tych wierszy niemalże napisała się sama. Artyści stworzyli niedawno nowy projekt pod tytułem *Duchy poetów*. Jest to książka Brylla, w której pisarz wspomina dziewięciu poetów (m.in. Władysława Broniewskiego, Stanisława Grochowiaka czy Tadeusza Nowaka). Do książki załączono płytę z piosenkami do wierszy opisanych przez Brylla twórców, które skomponował i wykonał Marcin Styczeń.

Warto zajrzeć również do tomów poezji Ernesta Brylla. Nietrudno znaleźć w nich utwory posiadające już własną melodię i świetnie nadające się do zaśpiewania. Przykładem takiego wiersza może być *Kołysanka domowa* z tomu pod tytułem *Sadza* (1982). Oto jego fragment:

Szafo szafo rozłożysta
Weź nas na noc w swą opiekę
I ty też podłogo czysta
Bądź nam słońcem i uśmiechem […]

Niechaj w rurach nic nie płacze
Niechaj dym odpłynie z miasta
W oknach krzywych jak zły pacierz
Niechaj błyśnie dobra gwiazda

Mamy tutaj do czynienia z wierszem sylabotonicznym, ośmiozgłoskowym, ze średniówką po czwartej sylabie. Dzięki metrycznemu

uszeregowaniu słów i akcentów w utworze budzi się do życia rytm. Regularny system wersyfikacyjny to element bardzo istotny w procesie tworzenia muzyki do wiersza. W przypadku wierszy nieregularnych osoba dokonująca przekładu intersemiotycznego często musi taki wiersz modyfikować – niektóre wersy skrócić, niektóre powtórzyć lub naruszyć ich kolejność, by w ostatecznym kształcie dzieła osiągnąć spójność muzyki z tekstem. Utwory regularne, takie jak wiersz Brylla zacytowany powyżej, dają się w swej pierwotnej literackiej postaci połączyć z muzyką, a przekład intersemiotyczny odbywa się bez żadnych przeszkód. Oprócz rytmu na warstwę brzmieniową wiersza *Kołysanka domowa* wpływają również rymy – często dokładne („rozłożysta-czysta"), anafory („niechaj w rurach nic nie płacze, niechaj dym odpłynie z miasta"), aliteracje („weź nas na noc") czy powtórzenia („szafo, szafo"). Także w samym tytule utworu odnajdujemy nawiązanie do muzyki. Ponadto nie bez znaczenia jest język – zbyt metaforyczny, podniosły czy sztuczny może zdeprymować słuchacza piosenki, natomiast lekkość i komunikatywność płynąca z utworu Brylla czyni go odpowiednim materiałem adaptacyjnym w kontekście przekładu intersemiotycznego wiersza na piosenkę.

Widać zatem, że powiązanie Ernesta Brylla ze światem muzycznym jest niezwykle silne. Już w samych wierszach nietrudno odnaleźć wyznaczniki muzyczności i muzyczne nawiązania. Co więcej, pisarz aktywnie współpracuje z muzykami, występuje na scenie, udziela swojego głosu na płytach, pisze teksty piosenek oraz całe musicale i oratoria. Tak wszechstronna działalność bez wątpienia zasługuje na uwagę.



Ernest Bryll, fot. Jan Poprawa

BYŁO CZY JEST?

z Bogdanem Loeblem
rozmawia Leszek Żuliński





Żuliński: ***Bogdanie, z Wikipedii dowiedziałem się, że już jako dojrzały autor książek poetyckich i prozatorskich debiutowałeś jako autor tekstów do piosenek w 1965 r. (w roku 2015 możesz obchodzić swoją 50. rocznicę „tekściarską"). Te teksty znalazły się w repertuarze m.in. Blackout**ów**, Breakout**ów**, Niebiesko-Czarnych, Dżemu, SBB, Krzysztofa Cugowskiego, Nocnej Zmiany Bluesa, Stana Borysa, Zdrowej Wody, Edwarda Hulewicza, De Mono, Grzegorza Markowskiego, Doroty Miśkiewicz, Starego Dobrego Małżeństwa oraz incarNations, czyli Mai Kleszcz i Wojciecha Krzaka. Imponująca lista! To wszystko rozwijało się żmudnie i latami czy poszło jak iskra po loncie?***

Loebl: Moja codzienna orka – to proza! Teksty piosenek i bluesów pisałem (i nadal sporadycznie piszę), gdy ktoś przyśle mi inspirującą mnie muzykę. I trwa to od 1965 r.

Jak to się działo? Ty przebijałeś się siekierą do rynku muzycznego czy wykonawcy i zespoły do ciebie?

Moją tekściarską „karierę" rozpocząłem od napisania trzech tekstów do muzyki Tadeusza Nalepy. Wówczas potraktowałem to jako jednorazową zabawę słowną. Nie miałem pojęcia, jak się to robi, nie słuchałem piosenek, fascynował mnie jazz. (Pierwszą płytę jazzową kupiłem w Rzeszowie, w sklepie żelaznym).

Wymień, proszę, swoje trzy teksty piosenkowe, które uważasz za najważniejsze, i trzy oprawy muzyczne, które najbardziej cię zachwyciły.

Trzy teksty z takiego dorobku? Nie potrafię. Mogę wymienić kilka tytułów: *Studnia bez wody*, *Modlitwa*, *Rzeka dzieciństwa*, mało znane *Zasady gry*, *Anna* (nie lubię tego słuchać, bo do tej pory jest to tzw. przebój, nadal wykonuje to Stan Borys, nagrał już kilka wersji). Jak również nie cierpię tzw. kultowego bluesa *Kiedy byłem małym chłopcem* (wszystkie do muzyki Tadeusza Nalepy).

Dalej: *To będzie syn* (muzyka Tadeusz Woźniak), *Przyszedł do mnie blues* (muzyka Woj-

ciech Korda), *Maszeruj z chamem* (muzyka Krzysztofa Myszkowskiego).

Jak to w ogóle było? Ty pisałeś teksty „pod muzykę" czy muzyka była komponowana do tekstów?

Jak już wspomniałem – trzy teksty napisałem do muzyki Tadeusza Nalepy. Tylko dlatego, że zespół Blackout chciał wystąpić na Krajowych Targach Piosenki, które miały się odbyć w Rzeszowie. Po prostu kilkoro warszawskich artystów postanowiło odbyć podróż do Rzeszowa i Bieszczad na koszt państwa (były to czasy, w których chętnie szastano publicznymi pieniędzmi), jak również przyznać sobie pieniężne nagrody. Zespół Blackout zaskoczył niemile jurorów, jako że nagrody rozdano sobie jeszcze w Warszawie, więc pieniędzy dla Blackoutów nie było, przyznano im wyróżnienie. I na tym by się skończyło, gdyby nie Mateusz Święcicki, kierownik Studia Rytm Polskiego Radia. Oświadczył mi, że moje teksty w niczym nie przypominają tekstów piosenek ówczesnych tekściarzy, że są oryginalne i on chętnie zaprosi Blackoutów na nagranie tych piosenek do Warszawy. Niebawem w radiu, i to niemal każdego dnia, nadawano piosenki „rzeszowskiego zespołu Blackout". Nie obyło się oczywiście bez pewnych kłopotów – otóż jakiś nadredaktor Polskiego Radia zwrócił uwagę Mateuszowi Święcickiemu na niestosowności w moim tekście: „Ktoś wziął mi". Uznał mianowicie, że nie można emitować piosenki, w której: „i tak jest, jakby ten świat ulepił rzeźbiarz bez rąk, i tak jest, jakby ktoś miłość na skrzypcach grał mi bez strun", ponieważ rzeźbiarz bez rąk niczego nie może ulepić i nie sposób grać na skrzypcach pozbawionych strun. Na szczęśnie udało się Mateuszowi Święcickiemu przekonać Pana Nadredaktora, że to są poetyckie metafory.

Po emisji piosenek Blackoutów w Programie Pierwszym Polskiego Radia Sławomir Pietrzykowski, autor audycji *Przeboje z UKAEFU*, zaprosił ich do nagrania pięciu nowych piosenek. Wszystko to mnie zaskoczyło, zabawa się skończyła, przeszedłem na tekściarskie zawodowstwo. Pośród piosenek dla UKAEFU znalazła się *Anna*, a także *Studnia bez wody* i *Te bomby lecą na nasz dom* (pierwszy polski protest song).

Czyli sytuacja ewoluowała po grudzie, ale w dobrą stronę…

Zespół Blackout wszedł do pierwszej ligi, w której wówczas grali m.in. Skaldowie, Polanie, Czerwono-Czarni, Niebiesko-Czarni i Czerwone Gitary. Do Blackoutów dołączyła Mira Kubasińska (prywatnie żona Tadeusza Nalepy), która dotąd występowała z angielskim zespołem. I wszystko pięknie się układało, ale (zawsze mamy dyżurne „ale") mająca dotąd w Rzeszowie monopol w dziedzinie muzycznej Rzeszowska Estrada zaproponowała połączenie muzyków zespołu Blackout i muzyków Estrady pod swoją egidą. Wyglądało na to, że propozycja jest nie do odrzucenia, lecz oznaczałoby to koniec zespołu Blackout.

Blackouci zaproponowali mi stanowisko kierownika literackiego zespołu i poprosili, żebym wziął udział w ich spotkaniu z kierownictwem Estrady. Jako również prezes Rzeszowskiego Klubu Literackiego i członek ZLP miałem w Rzeszowie dosyć mocną pozycję. Kierownictwo Estrady było niemile zaskoczone moim przybyciem na ich spotkanie z Blackoutami. Podobnie jak muzycy Estrady, którzy również przybyli na to spotkanie. Planowali połączenie obu zespołów i to kierownictwo Estrady Rzeszowskiej miało decydować, kto z członków Blackoutu zostanie w tym nowym zespole.

Powiedziałem, że Blackouci to kapela znana już w całym kraju, niebawem ukaże się ich płyta, więc będzie rzeczą naturalną, gdy

rzeszowskim zespołem Blackout zaopiekuje się Rzeszowska Estrada. Jednak instytucja ta poczuła się obrażona zarówno popularnością Blackoutów, jak i faktem, że owi nuworysze ośmielają się stawiać swoje warunki. I tak Blackout został na rzeszowskim lodzie. Na krótko jednak. Skwapliwie przyjęła go pod swoje skrzydła Estrada Koszalińska, a może (nie pamiętam dokładnie) Białostocka. Kiedy Blackouci opuścili Rzeszów, pojawiać się zaczęły na murach i tablicach ogłoszeniowych napisy i plakaty: „Blackouci wracajcie do domu".

Dla Blackoutów rozpoczęły się czasy raczej trudne. Nie posiadali dobrego sprzętu nagłaśniającego, markowych instrumentów. Mieszkali w hotelach, często brakowało im na jedzenie. Grali gdzie się dało, na przykład na studniówkach. Byłem z nimi na jednej z takich studniówek, osłupiałem, widząc, jak młodzież tańczy w rytm protest songu *Te bomby lecą na nasz dom*. „[…] te bomby lecą na nasz dom, pszenica pali się i ryż, i napalm już ogarnia nas, i nie wiem, gdzie się schronić mam…". Zatem bywało również wesoło.

Jednak w zespole zaczęło się coś psuć. Mira Kubasińska była coraz bardziej zazdrosna o popularność Stanisława Guzka (piosenka *Anna* była nie do przebicia). Producenci pocztówek dźwiękowych tłukli je do oporu. Ukazała się również na „czwórkach" Polskich Nagrań. Polskie Nagrania zaproponowały Blackoutom nagranie longplaya. Gdy tylko Stanisław Guzek „naśpiewał" ostatnią piosenkę, Tadeusz Nalepa (byłem tego świadkiem) oświadczył mu: „Już z nami nie pracujesz". I tak to w jednej chwili Stanisław Guzek znalazł się poza burtą zespołu Blackout. Ani on, ani ja nie wiedzieliśmy, że Tadeusz Nalepa i Mira Kubasińska otrzymali od Franciszka Walickiego (Jacka Grania) propozycję występowania w Holandii, w jednej z knajp. Już pod nazwą wymyśloną przez Franciszka Walickiego: Breakout.

Stanisław Guzek przybrał pseudonim Stan Borys, który potem stał się jego imieniem i nazwiskiem.

Mała statystyka… Jesteś dziś w stanie powiedzieć, ile twoich tekstów było (i nadal jest) wykonywanych?

Nie jestem w stanie. Ciągle ktoś nagrywa na płyty jakieś utwory Breakoutów: Maleńczuk, Malleo Reggae Rockers, Zdrowa Woda, Złe Psy, Kości, wydany w Kanadzie dwupłytowy album *Próg, na którym siada nocą blues*, Rooster, De Mono, J.J. Band i Przyjaciele. Noel Coutts (Nowa Zelandia) nagrał na swoją płytę *Modlitwę*, DJ radia BBC wybrał na dwupłytowy album *WORLD 2006 Ulicę zachodzącego słońca* (mój tekst i melorecytacja, muzyka Wojciecha Krzaka)… Ciągle słyszę w radiu nieznane mi wersje utworów z moimi tekstami, prezentowane przez nieznane mi zespoły.

Kiedy do ciebie dotarło, że jesteś „tekściarzem" kultowym? Tylko nie popadaj w skromność – kultowym i już!

W nocy z dnia 8 na 9 maja 2000 r.

???

(milczenie)

…Więc idźmy dalej… Twoje bluesy szczególnie tę kultowość ci przyniosły. Blues to twoja „inklinacja"? Jaka jest „filozofia bluesa" i na czym polega twój szczególny romans z tym gatunkiem?

W moim rozumieniu blues jest szczerą osobistą wypowiedzią. Piszę teksty bluesów, jak kiedyś pisałem wiersze, czyli o sobie, moich smutkach, radościach (rzadko) i dotykających mnie klęskach.

Przed laty w czasie nocnej audycji radiowej, której byłem główną postacią, jakiś radiosłu-

chacz zatelefonował do radia i powiedział, że z moich ułożonych chronologicznie tekstów można ułożyć mój życiorys. Zaskoczył mnie trafnością swego spostrzeżenia.

Można śmiało powiedzieć, że ten rodzaj muzyki i tekstów sformatował, tworzył i uosabiał mentalność, a nawet aksjologię pewnej generacji. Czy potrafiłbyś to jakoś skomentować, zinterpretować, wyjaśnić?

Myślę, że obydwaj z Tadeuszem Nalepą sformatowaliśmy nowy rodzaj „polskiego bluesa". Sprawiliśmy, że blues stał się w Polsce popularny. Fani nazwali Nalepę „ojcem polskiego bluesa". Ponieważ tekst bluesa również odgrywa tu pewną rolę, marzy mi się, że nadejdzie dzień, w którym uznają mnie za „dziadka polskiego bluesa".

Pisałeś także teksty śpiewane w konwencji rockowej, pisałeś kolędy… To by znaczyło, że nie byłeś bluesmanem ortodoksyjnym…

Nie jestem bluesmanem ortodoksyjnym, tak samo jak nie jestem „Polakiem prawdziwym". Ukazał się nawet tom moich wierszy noszący tytuł *Polak nieprawdziwy*. Kto zna moje wiersze i prozę, ten wie, o czym mowa. Ja nie jestem artystą, lecz chyba dosyć sprawnym rzemieślnikiem. Kwestia lat pracy w tym zawodzie.

Oczywiście najchętniej piszę teksty bluesowe, ponieważ mogę w nich zawrzeć wątki osobiste, lecz potrafię pisać również teksty kolęd (dwie płyty kolęd do muzyki Włodzimierza Nahornego), jak i teksty piosenek, również dla śpiewających pań, jak przed laty dla Miry Kubasińskiej, a ostatnio dla Doroty Miśkiewicz, Mai Kleszcz czy Natalii Sikory.

Jak jest dzisiaj? Czy to wszystko już przeszłość, czy wciąż się nie zestarzało? I ty… Czy nadal piszesz nowe teksty? Gatunek wygląda na uniwersalny i „nie do zdarcia". Ale przecież twoi wykonawcy już są coraz bardziej „archiwalni"… A nowi słuchacze mają swoją nową muzykę.

Ja się zestarzałem, a właściwie to od pewnego czasu już nie żyję. Ja tylko pozoruję życie. I dają się na to nabrać niektórzy kompozytorzy i wykonawcy „niearchiwalni".

Bardzo jesteś w swoich książkach związany z rodzinnymi Kresami zabużańskimi… To twoje „tekściarstwo" i twoja proza to chyba dwa różne światy. Rzeczywiście różne? Czy w ogóle uważasz siebie za „twórcę polifonicznego"? Gatunkowo na to wygląda, a mentalnie?

Nie potrafię na to odpowiedzieć, jako że nie wiem, co to jest „polifoniczność" i „mentalność". Ja byłem kiepskim uczniem (pięć niedostatecznych na końcowym świadectwie przedmaturalnym) i tylko szczęśliwym dla mnie zbiegom okoliczności zawdzięczam, że dobrnąłem do trzeciego roku filologii polskiej UJ. I niewiele brakowało, żebym (o czym marzyli moi Rodzice) został magistrem.

Ale wówczas zapewne zostałbym polonistą w jakimś liceum. I gnębiłby mnie jakiś dyrektor. I musiałbym nieustannie spoglądać na zegarek. Szczęśliwie sam sobie jestem dyrektorem i sam wybijam rytm mojego dnia.

Dziękuję ci, Bogdanie, za rozmowę. Wybijaj ten rytm nadal po swojemu – to się sprawdziło, tego od ciebie nadal oczekujemy…

Kamil Dźwinel

KRZYSZTOF MARIA SIENIAWSKI

– człowiek piosenki

Krzysztofa Marię Sieniawskiego (1951–2001) można bez wątpienia określić jako człowieka piosenki. Nie tylko dlatego, że był zapalonym tłumaczem utworów Bułata Okudżawy – przekładów dokonywał ze słabo nagłośnionych taśm, niejednokrotnie na wyczucie rekonstruując niektóre słowa. Nie tylko dlatego, że przyczynił się – choćby tylko w drobnym stopniu – do rozwoju kariery Przemysława Gintrowskiego, który właśnie do tekstów autora *Serca transkontynentalnego* skomponował swoje pierwsze, a do dziś jedne z najbardziej znanych i lubianych, piosenki: *Epitafium dla Sergiusza Jesienina* czy poetycką do granic możliwości (ileż w tych trzech niewielkich strofach tajemnicy, ile nastroju!) *Kantyczkę*. Nie tylko dlatego wreszcie, że Sieniawski brał udział – zarówno jako wykonawca (słynny Człowiek z Walizką), jak i autor tekstów – w działaniach Teatru Sigma. Jego współpracownicy z tamtego okresu zgodnie twierdzą, że był kluczową postacią poetyckich, słowno-muzycznych spektakli, opartych bardzo często na jego tekstach własnych oraz tłumaczeniach z poetów rosyjskich (*spécialité de la maison* to oczywiście Sergiusz Jesienin, ale nie zabrakło również Władimira Majakowskiego, Jewgienija Jewtuszenki czy Igora Szklariewskiego). Piosenki do wierszy Sieniawskiego śpiewali i komponowali: Przemysław Gintrowski, Jacek Majewski, Maria Chwiejczak (Błaszczyk), Maryta Książkiewicz, zespół Czerwony Tulipan. Zresztą to zapewne tylko część artystów, którzy w Sieniawskim dostrzegli powiew niezwykłej świeżości poetyckiej oraz znaczne pokłady mądrości. Sieniawski napisał niezwykle dużo wierszy, większość zostawiając w rękopisach, które jednak „rozeszły się" po świecie, sprawiając radość temu, kto został nimi obdarowany, lub trafiając do redakcyjnych koszy. Dopóki żył, dopóty nie było problemu – większość swoich wierszy doskonale znał na pamięć. Skomplikowany los, finansowe niedostatki, pogłębiona alkoholem samotność i miłosne niepowodzenia sprawiły jednak, że nie zrobił z nich w ogromnej większości użytku. Kiedy po długim milczeniu poetyckim (co nie oznacza: twórczym) jego kariera zaczęła nabierać tempa wraz z kolejnymi projektami Teatru Rampa (ich zwieńczeniem – tomy *Był taki film* i *Historyjka*) – jego poetycki głos uwiązł w gardle na zawsze.

Prezentowany poniżej wywiad z Przemysławem Gintrowskim – w którym pojawia się przynajmniej kilka osób oraz instytucji ściśle związanych z piosenką literacką – oraz szkic o poezji Krzysztofa są jedynie preludium do czegoś większego, są to swoiste prolegomena, wstępne rozpoznanie tego niezwykłego poety. Poety, który był jednocześnie człowiekiem piosenki literackiej, wpisując się swoimi tekstami na stałe do jej kanonu. Trochę o Sieniawskim wiemy, ale to ciągle za mało, wszakże w nim jest więcej!

POETA DWÓCH SPÓJNIKÓW

Dwa są spójniki, które – gdy się pojawią obok siebie – potrafią jednocześnie zapełnić świat tekstu mnogością odniesień oraz wprowadzić swoisty moduł nieskończoności. Z jednej strony mamy „ale", z drugiej – „i". Właśnie w te spójniki wrasta poetyckie myślenie i w ogóle cała twórczość literacka Krzysztofa Marii Sieniawskiego – aojdy z Chomiczówki. Mimo że wspomniana dzielnica nie była jedynym jego domem (razem z dwoma braćmi oraz mamą mieszkał jeszcze w lokalu przy ulicy Pięknej), stała się ona miejscem, w którym dokonał się

jego niełatwy, skomplikowany los. O Chomiczówce napisał wiele wierszy, to właśnie tam nakręcono film z udziałem poety: cenny okruch z jego poetyckiego i realnego, ale jakoś też prozaicznego i odrealnionego jednocześnie świata. Taki właśnie był – wszystko, z czym się zetknął, opisywał w każdej niemal formie artystycznej wypowiedzi. Większa część jego spuścizny to wiersze, ale nie brakuje również tekstów krytycznoliterackich (a może raczej literaturoznawczych, zdradzających obok wyczucia i talentu krytycznego również polonistyczne wykształcenie), krótkich opowiadań, esejów, a nawet… sztuki teatralnej, w której zdeformowane postaci komedii *dell'arte* wyśpiewują m.in. słynną *Kantyczkę*, która stała się znana dzięki muzyce i znamienitemu wykonaniu Gintrowskiego.

Poetycki styl Sieniawskiego zdefiniowała – obok wpływów rodzimych, najzupełniej głęboko przemyślanych – Rosja i jej poeci, którzy pociągali go nie tylko śpiewnością frazy, plastycznością obrazowania, ale przede wszystkim tym niesprecyzowanym pierwiastkiem słowiańskości, egzystencjalnym rozchwianiem; pamiętamy przecież doskonale Ruś cerkiewną, która „szumi Pomorjem w riazańskiej duszy" (*Epitafium dla Sergiusza Jesienina*). W sieniawskiej duszy – reprezentowanej przez pozostawione przez poetę wiersze – możemy odkrywać coraz to nowe stopnie wrażliwości, możemy wydobywać z niej to, co nigdy nie było w modzie, a co pomaga pięknie żyć. Wrażliwość Sieniawskiego udziela się wszystkim, którzy zechcą dostrzec ten konsekwentny, głęboko osadzony w tradycji, ogarniający niezmierzone przestrzenie kultury, a przy tym nienaiwny, przejmujący, zapadający w pamięć, wyrazisty głos. Czego by jednak o twórczości Krzysztofa nie napisać, zawsze pozostaje jakieś uczucie niedosytu: niby odniesienia kulturowe da się – rzecz jasna po rozległych, wieloetapowych lekturach – odkryć, można uchwycić tradycyjnie wersyfikowaną i rymowaną, melodyczną frazę, udaje się wskazać najważniejsze punkty jego poetyckiego świata i języka, ale… Właśnie, zawsze pozostaje jakieś „ale". Zewsząd wychynie wielorakość Sieniawskiego, jego – skrywająca się w nieprzypadkowo chyba potężnej sylwetce – imponująco zmultiplikowana dusza. Pisał w wierszu dedykowanym Gintrowskiemu:

We mnie jest więcej – tak, na pewno więcej
twarzy, niż myślisz – w nagłych przebudzeniach –
i tylu we mnie chwyta się za ręce
ludzi sprzed wczoraj – tylko mnie tam nie ma.

Krzysztofa należy nieustannie poszukiwać, rekonstruować z jego wierszy. Pomiędzy wieloma „i" – które sprawiają, że jego teksty zaludnione są przez niezliczone postaci ze świata literatury, filmu, teatru, polityki, historii, które podają tak wiele tematów, że starczy tego na długo – znajdziemy przecież drugie tyle „ale", równoważących względnie spójną wielość nutą niepewności. Sieniawski to poeta od „i" do „ale". Powinniśmy go czytać i rozumieć, i rozmyślać o jego liryce, i słuchać jego głosu, ale też weryfikować spostrzeżenia poety, ale wsłuchiwać się w jego „ale". Sieniawski uczy budować światy złożone z wielu „i", a także stawiać tak stworzone światy intelektualno-emocjonalne, zwyczajnie ludzkie, w obliczu mądrego „ale".

KALENDARIUM TWÓRCZOŚCI KRZYSZTOFA SIENIAWSKIEGO:

---1973 – KMS zdobywa tytuł laureata Ogólnopolskiego konkursu na debiut poetycki roku 1973.
---1977 – KMS zdobywa tytuł laureata Konkursu na nowy przekład wierszy Puszkina.
---1986 – Ukazuje się konceptualny tom poetycki *Erotikon* (Iskry) oraz *Serce transkontynentalne*, gdzie Sieniawski objawia się jako poeta tradycji, poeta kultury (Almapress, Studencka Oficyna Wydawnicza ZSP).
---2001 – Teatr Rampa na Targówku publikuje dwa tomy poetyckie z wierszami Sieniawskiego: *Był taki film* (sto wierszy na stulecie kina) oraz *Historyjka* (wybór kilku cykli poetyckich, głównie z późnego okresu twórczości).
---2002 – Pośmiertnie zostaje opublikowany tom nowel warszawskich Sieniawskiego *Pod dobrą datą* (Vipart).

POSZEDŁEM W DRUGĄ STRONĘ…

Z Przemysławem Gintrowskim rozmawia Kamil Dźwinel na temat Krzysztofa Marii Sieniawskiego. Rozmowa przeprowadzona 26 września 2009 r. tuż przed koncertem pieśniarza w Galerii Porczyńskich.





Dźwinel: ***Jak pan wspomina pierwsze spotkanie z poetą?***

Gintrowski: Spotkaliśmy się w takim uniwersyteckim klubie muzycznym Sigma, na terenie Uniwersytetu Warszawskiego. I tam z Marytką Książkiewicz, z Markiem Ławrynowiczem założyliśmy taki teatrzyk muzyczny – Sigma to się nazywało. Jednym z autorów w tym teatrze czy teatrzyku był właśnie Krzysztof. Ja zacząłem pisać muzyki do jego wierszy.

Czy pamięta pan, jaki był pierwszy wiersz, który poszedł na muzyczny warsztat?

Pierwszy? To chyba było… Jest taka piosenka… Ja już jej nie śpiewam… Wiersz się zaczynał (początkowo nuci): „I czas mój stanął głuchy znów jak pień, / Czemu się kręcisz, panie słońce, / czym się tak dumasz w martwy dzień?".

A czy ma pan jakieś szczególne wspomnienia związane z taką kluczową piosenką z tekstem Sieniawskiego, mianowicie **Epitafium dla Sergiusza Jesienina*****?***

Nie, to epitafium powstało do jakiegoś programu, który robiliśmy w tym teatrze.

I to właśnie **Epitafium** ***przyniosło panu zwycięstwo na Jarmarku Piosenki. To była pana pierwsza znacząca nagroda?***

Tak, tak – ona w ogóle pierwsza była.

A czy pańska relacja z Krzysztofem Marią Sieniawskim miała charakter jedynie artystyczny?

Nie, myśmy się przyjaźnili. Spotykaliśmy się również poza teatrem, poza – że się tak wyrażę – pracą zawodową.

Ma pan jakieś wspomnienia prywatne związane z Sieniawskim?

Wiele nie pamiętam, to już szmat czasu… Ale Krzyś był bardzo skomplikowaną osobowością. On czasami miewał takie swoje humory, ale oczywiście wszyscy to rozumieli, bo to jest normalne.

Wasze drogi w końcu się rozeszły – czy to stało się naturalną koleją rzeczy, czy był jakiś tego powód?

Wydaje mi się, że takim naturalnym powodem było to, że wiersze Krzysztofa były takie, powiedzmy, ogólne, a ja w rok po, nawet nie w rok, a zaraz po wygraniu tego Jarmarku spotkałem się z Jackiem Kaczmarskim. I zaproponowano – i Jackowi, i mnie, jeszcze osobno zupełnie – pracę w Remoncie. Tam zaczęliśmy pracować, każdy z osobna, i tam wkrótce stworzyliśmy ze Staszkiem Klawe i ze Staszkiem Zygmuntem jeszcze taką grupę Piosenkariat. A później to Marcin Idziński, dyrektor ówczesnego Teatru na Rozdrożu – tego teatru już nie ma – jakby nas powiązał, z Jackiem, już w parę, bo to on zaproponował, żebyśmy u niego w teatrze we dwóch coś zrobili. No i tak doszło do powstania naszego pierwszego programu, słynnych *Murów*. To stało się przyczynkiem do tego, że nasze drogi z Krzysztofem się rozeszły. Ja zacząłem pisać już do Herberta sporo i do Jackowych tekstów zacząłem pisać. Wiersze Krzysztofa jeszcze w *Murach* się znalazły, *Śmiech*, *Pani Bovary*… A potem to już nam jakoś tak… Mówię, my z Jackiem poszliśmy w drugą stronę.

Jedna rzecz mnie szczególnie nurtuje. Kaczmarski mówi o tym w wywiadzie udzielonym Krzysztofowi Gajdzie. Tam jest taki moment, w którym Jacek wspomina, że Krzysztof się pogubił i chodziło mu o jego wybory polityczne... Czy powiedziałby pan coś na ten temat?

W zasadzie to jest to…

Ale tu chodzi o – tak jak pan powiedział – odejście do spraw ogólnych, czy raczej właśnie odejście do tej polityki, z którą było wam nie po drodze?

Nam w zasadzie wszystko było nie po drodze (śmiech).

Czy planuje pan jeszcze jakieś projekty związane z wierszami Sieniawskiego?

Nie wiem, teraz kończę wydawać płytę kolejną, wyjdzie w połowie listopada.

Dlaczego Sieniawski, tak się zastanawiałem, obok Herberta? On całkowicie do niego nie pasuje, jest postskamandrycki…

To był taki pierwszy, wczesny etap mojej twórczości. Spotkaliśmy się poniekąd przypadkowo, prawda, bo pracowaliśmy w tej Sigmie. I to była taka grupa ludzi, do której należały także inne osoby piszące – i do ich tekstów ja też pisałem muzykę.

Pozwolę sobie zadać jeszcze pytanie szczegółowe o* Epitafium dla Jesienina. *Sieniawski pisze dwie strofy tego poematu, tak to wygląda w jego maszynopisie, pan śpiewa natomiast dodatkowo tłumaczenie z Broniewskiego, które w oryginale jest mottem poematu Krzysztofa. Czy to był pana pomysł?

To był zabieg celowy – oczywiście ustalony z Krzysztofem.

A czy Krzysztof miał dla pana jakieś porady w sprawie potencjalnej muzyki?

Nie, nie, on się zdawał na mnie, jeżeli chodzi o śpiewanie.

Czy myśli pan, że Sieniawski lubił takie propagowanie swojej twórczości? Miał jakieś dalsze plany związane z piosenkami?

Myślę, że lubił, bo gdyby tego nie lubił, toby tego nie robił. Później, jak myśmy się jakoś tak rozeszli, to i kontakty nasze się tak jakoś powoli rozjeżdżały. Potem przestałem się interesować jego dalszą twórczością.

Bardzo dziękuję panu za rozmowę.



Agnieszka Grochowicz, fot. Jan Poprawa

AGNIESZKA GROCHOWICZ

Wokalistka, autorka tekstów i muzyki związana z krakowskim środowiskiem piosenki literackiej. Napisała piosenki z kompozytorami takimi jak m.in.: Zygmunt Konieczny, Ewa Kornecka, Andrzej Zarycki, Janusz Grzywacz. Absolwentka wydziału aktorskiego krakowskiej PWST. Koncertowała m.in. w Piwnicy pod Baranami, Lochu Camelot, Radiu Kraków, Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Legnicy, Teatrze im. A. Osieckiej w Sopocie oraz licznych ośrodkach kultury na terenie całej Polski. Jej piosenki prezentowane były w rozgłośniach takich jak Radio Kraków, Trójka, Radio Merkury, Radio Koszalin, Radio Szczecin i in. Laureatka licznych konkursów piosenki, stypendystka miasta Krakowa w dziedzinie teatr i sztuka estradowa 2007.

REKOMENDACJE:

Zygmunt Konieczny (kompozytor)

Słyszałem recital Agnieszki Grochowicz i uważam, że jest to jedna z najlepszych wokalistek w Polsce; wszechstronnie muzykalna i znakomicie interpretująca śpiewany tekst. Jej występ jest niezapomnianą kreacją artystyczną. Agnieszka dodatkowo wyróżnia się tym, że jest autorką wszystkich wykonywanych przez siebie tekstów wysokiej próby literackiej, a także bardzo interesującej muzyki do niektórych ze swoich piosenek.
Gorąco polecam.

Leszek Wójtowicz (Piwnica pod Baranami)

Agnieszka Grochowicz. Artystka w ujmujący sposób wszechstronna. Pieśniarka, poetka, autorka muzyki. Intrygująca i wrażliwa. Kreuje swoją obecność na scenie, nie pozbywając się autentyczności. Jej śpiew przykuwa uwagę. Opowiada o świecie z gorzkim uśmiechem, nie zapominając o radości, jaką może przynieść życie. Warto Agnieszki posłuchać, warto się zachwycić. Warto.

Andrzej Zarycki (kompozytor)

Utalentowana muzycznie, wrażliwa, pracowita, precyzyjna, odpowiedzialna, twórcza aktorka… Radość śpiewania i inteligencja sprawiają, że jej interpretacje oprócz jakości warsztatowej i artystycznej mają rzadki, precyzyjnie kontrolowany wdzięk. Są pełne lekkości i przykuwającego uwagę uroku. Z satysfakcją przyjąłem propozycję współpracy z Panią Agnieszką przygotowującą nowe pieśni do kolejnego swojego recitalu. Teksty, które otrzymałem do umuzycznienia, śpiewają od pierwszego czytania.

Ewa Kornecka (kompozytorka)

Agnieszka Grochowicz – niezależna, indywidualna, naturalna i bezkompromisowa – to niepowtarzalna „jakość sama w sobie", śpiewająca, komponująca i pisząca teksty artystka – obdarzona instynktem scenicznym, wspartym solidnym przygotowaniem profesjonalnym. Jej spektakle, recitale są starannie zakomponowane, różnorodne i konsekwentne. W warstwie literackiej nawiązujące do najlepszych tradycji piosenki – Osieckiej, Kabaretu Starszych Panów – są przewrotne i inteligentne. W warstwie muzycznej czerpiące z klasyki i jazzu. Śpiewając – wciela się w postacie; widz i… słuchacz jest świadkiem fascynujących metamorfoz. Wszystkie te elementy, wsparte niebanalną techniką wokalną i interpretacją z pogranicza piosenki aktorskiej, są gwarancją niezwykłego, intrygującego wydarzenia, jakim jest każdy koncert Agnieszki Grochowicz.

Agnieszka Grochowicz
muz. Andrzej Zarycki

BRAK

★ ★ ★

To nieuchwytne
Nieokreślone
Ciche jak cień
Nieubłagane
Nieodwołalne
Jak sądny dzień
Jak pewną ręką
Narysowany
Brutalny szkic
Znajomej pustki
Znajomej ciszy
Nie ma już nic

Cienie po kątach kładą się same
Albo parami
To co nas śniło już się zbudziło
I jest za nami
Cisza kołysze się
na biegunach własnego trwania
I tak trwać będzie w zapamiętaniu
Aż do przerwania

Mówisz do siebie
„To jest chwilowe"
Ale to trwa
„Tak czasem bywa"
„Wszystko dla ludzi"
Lecz co to da
W ciszy wieczoru
Szumi spokojnie
Ocean krwi
Twoja samotność
Patrzy na ciebie
I z ciebie drwi

Agnieszka Grochowicz
muz. Andrzej Zarycki

ZABRAKNIE NAS

★ ★ ★

Nadejdzie kiedyś taki czas:
Zabraknie nas – zabraknie was…
Zostanie tylko pusty pokój
I święty spokój,
Święty spokój…

Dzień – miesiąc – tydzień
(czasu schemat)
Bezpański nagle.
Twarz – emblemat tego,
Co było i nie-było,
Co śniło się i nie-przyśniło,
Blaknie powoli.
W nowej roli (chmury,
Co płynie po błękicie)
Wystąpisz dzisiaj (ukłon potem),
Tymczasem rano nowe słońce
Prześwietli kliszę z Twoim życiem.
Staniesz się nagle więc nakryciem
– Tym „dla wędrowca". Jaka szkoda.
Na wszystko kiedyś mija moda
W teatrze świata. Gdy się zbratasz
I przyzwyczaisz do sytuacji,
Przychodzi urlop. Ten na zawsze.
I to, zapewne, nie bez racji.

Nadejdzie kiedyś taki czas:
Zabraknie nas – zabraknie was…
Zostanie tylko pusty pokój
I święty spokój,
Święty spokój…

Agnieszka Grochowicz
muz. Andrzej Zarycki

CIUCIUBABKA

★ ★ ★

Kręć się kręć się moja mała
Zostań moją ciuciubabką
Nie ma sensu byś się bała
Jesteś cudem i zagadką

Puka coś do okna duszy
Która cicho w kącie stoi
Cień kołysze się spokojnie
Kto się boi ten się boi

Nic nie widzisz nic nie szkodzi
Nic nie czujesz nic nie słyszysz
Zaraz przyjdzie strach czarodziej
I do snu cię ukołysze

Lulaj lulaj sny hulają
Po pokoju jak na balu
Jutro cicho znikną ślady
Pomrocznego karnawału

Ranny ptak zaśpiewa rano
Że odfrunął już ptak nocy
Jutro będzie nowy odlot
Tylko proszę zamknij oczy

Agnieszka Grochowicz
muz. Andrzej Zarycki

NIEPOTRZEBNA PIOSENKA

★ ★ ★

A nad głową Siódme Niebo
Gwiazdy, których dawno nie ma,
I obecność Pana Boga
Taka cicha. Taka szkoda…

Niepotrzebne
skreślić z mapy.
Tyle innych miast na świecie
Pozostanie… no, a które,
Sprawdź w gazecie…

Niepotrzebni
śledzą szczęście,
Które wciąż u Innych gości
(Na wakacjach). Ale można…
Pozazdrościć…

Niepotrzebnej
grosz na drogę,
Może kupi sobie spokój,
Bo opuścił ją. Na chwilę.
W zeszłym roku…

Niepotrzebny
pustą plażą
Idzie. Wypatruje Boga.
Nie znajduje. Pozostaje
„Święta trwoga"…

Świat się kręci jak łza w oku,
W dal odpływa okręt ciszy,
Mów, co myślisz.
Myślę, że On jednak… słyszy…



Jakub Blokesz, fot. Jan Poprawa

JAKUB BLOKESZ

Wokalista i kompozytor piosenek, laureat najpoważniejszych polskich konkursów „piosenki artystycznej" (m.in. jednej z głównych nagród Studenckiego Festiwalu Piosenki). Od kilku lat związany z krakowskim środowiskiem artystycznym. Jako autor śpiewanych przez siebie tekstów zadebiutował w 2012 r.

Jakub Blokesz

MASZ JESZCZE PIOSENKĘ

★ ★ ★

Joannie

gdy zima uparta wciąż trzyma jak kleszcze – masz jeszcze piosenkę
gdy urlop się kończy wśród deszczy masz jeszcze – tę krotką piosenkę
gdy lato przegrywa powoli z ponurą jesienią
gdy ptaki i drzewa się dawno do ciebie nie śmieją
gdy wiatr rozpaczliwie wygwizdać chce pierwsze śniegi
po brzegi wypełnij swój dzbanek z herbatą Księżycową sonatą

gdy pociąg spóźniony a tobie dziś spieszno – masz jeszcze piosenkę
gdy stoi zepsuty przy stacji Trzemeszno – masz jeszcze piosenkę
i gdy musisz kłamać że termin cię znowu zaskoczył
gdy kumpel cię dziś gdzieś na mieście celowo przeoczył
gdy wieczorem rozmyślasz, że nie osiągniesz nic pewnie
niech cię rzewnie i iście radośnie rozpieści wieść zbawienna o pieśni

na wiarę mdłą
na budy brak na zimnie
na grypę złą
i na to że nie chcesz być przy mnie
na marne prognozy
na upór skoliozy
na kasę, na sławę, na show-biznesu beton
wiedz – w piosence to ty jesteś poetą

gdy za oknem luty o drugiej półkuli – napiszesz piosenkę
gdy martwisz się stanem rodzimej kultury – napiszesz piosenkę
kiedy jutro cię trapi i nie wiesz czy starczy do czynszu
gdy życie cię trzyma przy ziemi w uporczywym klinczu
gdy zmieniasz marzenia na mniejsze na „takie w zasięgu"
niech słowa cię niosą i stwórz lepszy świat bez tylu zbędnych wad

na wiarę mdłą
na nonsens biurokracji
na grypę złą
na krach wielkich narracji
na marne prognozy
na upór skoliozy
na kasę, na sławę, na show-biznesu beton
wiedz – w piosence to ty jesteś poetą

Jakub Blokesz

PIĘTRO NIŻEJ

★ ★ ★

Sobotni wieczór, jest coraz chłodniej,
Bóg Miłości robi mi herbatę,
Joanna zasnęła na Jego ramieniu
Pomiędzy Miastem Ciszy a światem.

Bóg wypełnia szklankę wrzątkiem
I dolewa trochę esencji.
Patrzę, jak się zmienia kontekst,
Jakby ciepło wlał mi w serce.

To żaden iluzoryczny trick,
Twe zmysły cię nie okłamują,
Uparty, piękny, rajski sen,
Wczesnego słońca kroki w sieni.

Wytrwale pokazują ci,
Że jest coś więcej niż ten świat,
Więc wejdź po kilku schodach wzwyż
I zostaw wszystko w tyle, piętro niżej.
Bóg się zlitował i zaniósł ją do lóżka,
Pocałował na dobranoc i na drogę,
Podszedłem, by poprawić jej poduszkę.
Można być zazdrosnym o Boga?

To żaden iluzoryczny trick,
Twe zmysły cię nie okłamują,
Uparty, piękny, wielki sen,
Wczesnego słońca kroki w sieni.

Wytrwale pokazują ci,
Że jest coś więcej niż ten świat,
Więc wejdź po kilku schodach wzwyż
I zostaw wszystko w tyle, piętro niżej.

Wyjdź z piwnicy codzienności,
Przestań ciągle schylać głowę,
A w twej głowie zagości,
Nowe, nowe, nowe.

Jakub Blokesz

O'CONNEL STREET

★ ★ ★

Dopiszę psalm do wielkiej kolekcji
Napiszę na pustym kamieniu
Psalm o niedokończonej lekcji
Psalm o podziurawionym zwątpieniu

Z psalmu uszyję mocnę koszulę
Wersety życia będą mi nićmi
Na lewej piersi znak wyhaftuję
Znak wieczny w kolorze wiśni

I tak ubrany w drogę wyruszę
Z tym psalmem życia na ustach
W plecaku niosąc słowiańską duszę
By śpiew mój nigdy nie ustał

Napiszę psalm na pustym kamieniu
Tabula rasa zapełni się słowem
Napiszę psalm choć nic się nie zmieni
Napiszę psalm i nic już nie powiem

Psalmów całą płytę wydałby król Dawid
I piękniej niż on to już nikt nie napisze
Ale opatrując serce które krwawi
Dobrze jest zapełnić swoją własną ciszę



Beata Osytek, fot. Jan Poprawa

Beata Osytek

NIC NIE DZIEJE SIĘ

★ ★ ★

Ja jestem tu
A ty jesteś tam
Może masz plan
Tu tylko wiatr
Nic nie dzieje się
Od kilku dni
Odwiedza mnie strach
Pozwalam mu
I tak jesteś tam
Nic nie dzieje się
Dziś nadszedł mróz
Aż strach się bał
Siedzą we dwóch
I tak jesteś tam
Nic nie dzieje się
Nic

Beata Osytek

ZDZIRA

★ ★ ★

Odmalowała twarz
Odmalowała brew
W przybranej pozie trwa
By swoje miejsce mieć
Z ust jej szept
Sączy się
Trzepotem długich rzęs
Co noc zaczyna się kuszenie
Ładnym ładniej życie śpiewa
Brzydkim bliżej jest do nieba
Odmalowana twarz
Odmalowana brew
Spływa każdego dnia
Na umywalki brzeg
Pusty śmiech
Lustra jęk
Zmuszonym ciężkim życiem
Co dnia zaczyna się milczenie

Beata Osytek

JAKBY NIE BYŁO JUTRA

★ ★ ★

Powstańcze miasto dawno śpi
Biegnę ulicą z całych sił
Przed mostem panny wdzięczą się
Biegnę na święty prawy brzeg
Może tak właśnie trzeba żyć
Przez palce patrzeć na świat
Wybawiać ciała aż po świt
W sukienkach najdroższych miast
Wygięte dachy prężą się
Chciałabym wzbić się ponad nie
Do góry wzlecieć poza świat
Na ziemię upaść potem wstać
Może tak właśnie trzeba żyć
Za wielkie loty się brać
Przeżywać wszystko z całych sił
A z wielkich upadków się śmiać
Chciałabym żebyś ze mną był
Ty który dałeś ten czas
Żebyś odebrał trochę sił
Bym mogła spokojnie stać
Jakby nie było jutra

Beata Osytek

CZEKAM

★ ★ ★

Już bardzo późno
Sto siedem godzin trwa złość
Czekając ciebie
Broń w myślach składam
Już dość
W dzienniku wojna
Sto dziesięć pięter w pył proch
Czekam na ciebie
Czekam
Czekam
Na ciebie
W mieście kultura
Można się najeść i pić
W kinach sam Jezus
Na ekran wnosi
Swój krzyż
A ja
Czekam na ciebie
…

ANDRZEJ WAWRZYNIAK

Ur. 23 stycznia 1963 r. w Sieradzu. Z wykształcenia: kulturoznawca teatrolog, studia ukończył na Uniwersytecie Łódzkim, jest także technikiem elektronikiem, absolwentem zduńskowolskiego „elektronika". Mieszka w Zduńskiej Woli, gdzie w Miejskim Domu Kultury pracuje bez przerwy od 1984 r. W dotychczasowym przebiegu pracy zawodowej zajmował stanowiska: instruktora kulturalno-oświatowego, młodszego instruktora muzycznego, specjalisty ds. audio-wideo, instruktora muzycznego, głównego instruktora, kierownika działu artystyczno-kulturalnego. Przez wszystkie lata pracy w MDK zajmował się też pracami w zakresie obsługi aparatury nagłośnieniowej oraz wideo, ale przede wszystkim – szeroko rozumianym artystycznym ruchem amatorskim.

Jest specjalistą w zakresie interpretacji piosenki. Jest też poetą, autorem tekstów piosenek oraz kompozytorem. Jako wykonawca osiągnął wiele sukcesów, zarówno solo, jak i z zespołami, które współtworzył – Erato i Drużyna Wawrzyna. Ważniejsze z nich to: Nagroda Autorska im. Jacka Fałkiewicza podczas Biłgorajskich Spotkań z Piosenką Autorską i Poezją Śpiewaną w 1991 r., Grand Prix Festiwalu „Baszta" w Wieruszowie (z zespołem Erato – 1998 r.), Grand Prix Festiwalu Piosenki Turystycznej i Poetyckiej w Limanowej.

Największe sukcesy odnosił z zespołem Drużyna Wawrzyna. Zespół to projekt lidera Andrzeja Wawrzyniaka, który wraz ze swoimi trzema synami i Natalią Jarosławską tworzy tę rodzinną ekipę muzyczną. Zespół działa od 2005 r. w składzie: Andrzej Wawrzyniak i jego synowie – Dariusz Wawrzyniak (gitara elektryczna), Krzysztof Wawrzyniak (instrumenty perkusyjne), Piotr Wawrzyniak (gitara basowa) – oraz Natalia Jarosławska (śpiew). W 2005 r. zespół rozpoczął swoją promocję uczestnictwem w Ogólnopolskim Festiwalu Piosenki Literackiej w Gorlicach, gdzie od razu zdobył główną nagrodę „Złoty Gryf", a także został zaproszony do udziału w Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie. W Krakowie zespół zdobył IV nagrodę na prestiżowym 41. Studenckim Festiwalu Piosenki (Kraków 2005). Jest również laureatem głównej nagrody wykonawczej Festiwalu Poezji Śpiewanej i Piosenki Autorskiej w Biłgoraju 2005 oraz zdobywcą „Srebrnego Kalosza" na Festiwalu Piosenki Turystycznej „Chlapa" w Lublińcu. Kolejny z festiwali, w którym wzięła udział Drużyna Wawrzyna, zakończył się zdobyciem I nagrody, a był to renomowany Ogólnopolski Festiwal Piosenki Turystycznej i Poetyckiej XXVII Piostur Gorol Song w Andrychowie. Podobnym sukcesem Drużyna może się poszczycić po wzięciu udziału w XIV Ogólnopolskim Festiwalu Poezji Śpiewanej „Dopóki jestem uśmiechem, słowem, gestem" w Sieradzu. W roku 2006 zespół zdobył dwie prestiżowe nagrody: „Brązowy Prysznic" na Ogólnopolskim Turnieju Poezji Śpiewanej w Radomiu i II Nagrodę na Ogólnopolskim Festiwalu „Czy to jest kochanie" w Elblągu. W 2007 r. Drużyna Wawrzyna zdobyła I nagrodę Festiwalu „Łykend" we Wrocławiu oraz III nagrodę na Festiwalu Piosenki Turystycznej YAPA 2007 w Łodzi. W 2008 – I Nagroda Festiwalu Sztuk Różnych „Wrzosowisko" W Kędzierzynie-Koźlu.

Kolejne sukcesy festiwalowe Andrzeja Wawrzyniaka związane są z występami z Katarzyną Rajewską i Dariuszem Wawrzyniakiem: III Nagroda Katarzyny Rajewskiej na 49. Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie. Podczas tego festiwalu Andrzej Wawrzyniak został uhonorowany wymarzoną przez niego Nagrodą im. Wojtka Bellona. Wielkim sukcesem, bo zdobyciem głównej nagrody, zakończył się



Andrzej Wawrzyniak, fot. Jan Poprawa

udział Katarzyny Rajewskiej, Andrzeja Wawrzyniaka i Dariusza Wawrzyniaka w Reminiscencjach Poezji Śpiewanej – Agnieszka Osiecka w Opolu w 2013 r. Podczas XXV Jubileuszowych Biłgorajskich Spotkań z Piosenką Autorską i Poezją Śpiewaną w 2013 r. jury postanowiło przyznać tytuł „Dobrego Ducha" im. Marka Sochackiego Andrzejowi Wawrzyniakowi. Wyróżnienie to przyznawane jest od ubiegłorocznej edycji spotkań wybranemu instruktorowi, opiekunowi artystycznemu. Na 50. Jubileuszowym Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie (2014) ponownie zdobył Nagrodę im. Wojtka Bellona.

Andrzej Wawrzyniak

NIE PRZYNOŚCIE KWIATÓW POETOM

★ ★ ★

Nie przynoście kwiatów poetom,
dajcie wódki, bo lubią pić.
Taki nigdy nie umie na trzeźwo
ani pisać, ani żyć.

Dajcie wódkę poetom i śledzie.
Dla nich kawior na stole to grzech.
Oni muszą wynurzać się w biedzie,
by prawdziwie zabrzmiał ich śpiew.

I nie proście poetów do komnat,
im pałace zupełnie nie w smak.
Im się marzy noc nieprzytomna,
pełna gęba cierpienia i strach.

Barman – przyjaciel, wódka jak chleb
i coraz bliżej do nieba.
A ile było już w głowie tych nieb,
to chyba mówić nie trzeba.
Dziwka – spowiednik miłość jak sól
sypie z portfela na pościel.
Jeszcze by tylko utopić ból.
Ale przy którym moście?

Nie przynoście kwiatów poetom.
Dajcie wódki, bo lubią pić.
Takim bilans nie może na zero,
lecz na minus koniecznie ma wyjść.

I nie wierzcie, nie wierzcie w natchnienie.
To jest bujda, banał, to mit!
Oni muszą mieć brudne sumienie,
bo inaczej ich słowa to kit.

Oni muszą mieć ciągle za mało
i najlepiej zawsze nie tak,
Żeby pięknie się im umierało
raz na tydzień, a nawet i dwa.

Barman – przyjaciel, wódka jak chleb
i coraz bliżej do nieba.
A ile było już w głowie tych nieb,
to chyba mówić nie trzeba.
Dziwka – spowiednik miłość jak sól
sypie z portfela na pościel.
Jeszcze by tylko utopić ból.
Ale przy którym moście?

Andrzej Wawrzyniak

CZARNA ŻÓŁĆ

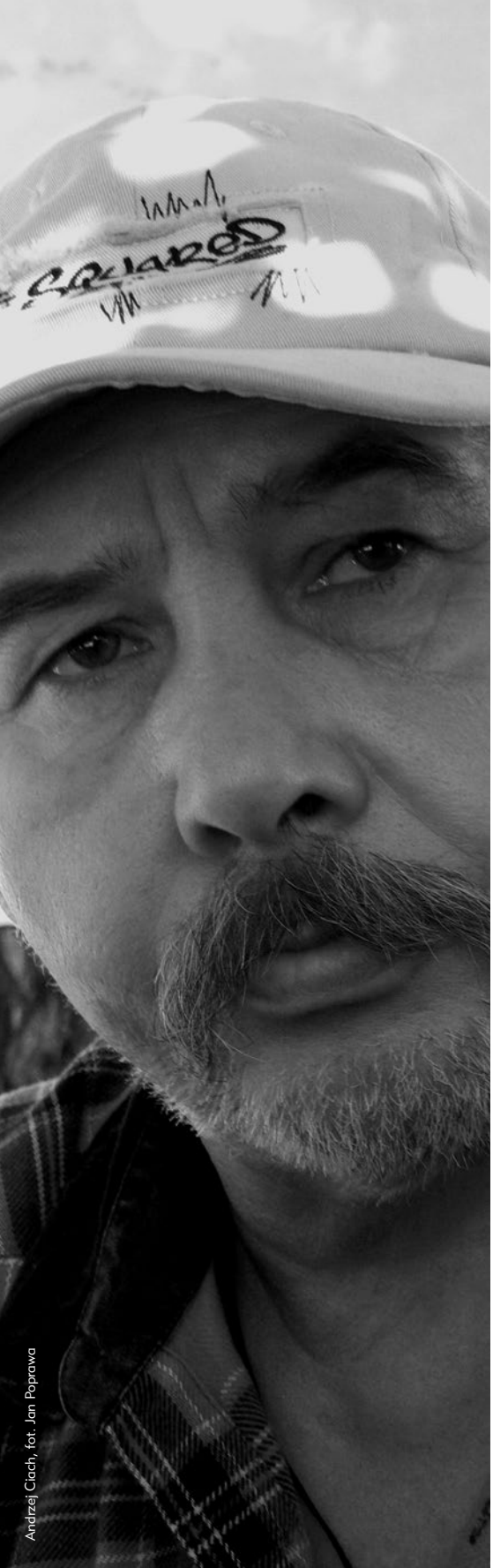
★ ★ ★

dziś
dla odmiany bezchmurnie
i bezwiersznie
notuję tylko kilka myśli
którymi burczy brzuch i tak mi jakoś
słodkodurnie
niecieleśnie
i cały się zamieniam w słuch
czy krew to jest czy
czarna żółć

trwaj chwilo jesteś… znam to
a ty się piekło ze mną kłóć lecz
trzymaj łeb pod klamką stu lat ci braknie
by wyrwać klucz
ja się już zdążę wyprowadzić
meble zostawię wtedy wróć
a teraz idź się zabić

o
znowu burczy może
kęs ziemi wystarczy do szaleństwa by popaść
pychą w amok twórczy
w pół słowa do przekleństwa

trwaj chwilo
w brzuchu burcz
nie mnie o zgodę pytaj ja teraz
słodkodurnie
i bezwiersznie kolejny oddech
chwytam



Andrzej Ciach, fot. Jan Poprawa

ANDRZEJ CIACH

Na dźwięk tego nazwiska większość wzrusza ramionami i idzie dalej. Ale jest też na świecie mniejszość. Na przykład w Mielcu, na przykład w Bieszczadach, na przykład w Krakowie. Ta mniejszość dumnie używa starej nazwy „elita". Nazwisko Ciacha prawdziwej elicie znane jest od dawna. Jeszcze w latach 80. ubiegłego wieku wymieniano je przecież nie tylko w Mielcu, w którym właściciel nazwiska mieszka, ale i na wielu zgoła ogólnopolskich zjazdach ludzi z marzeniami i talentem. W najważniejszym polskim konkursie piosenki artystycznej, czyli na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie – Ciach został laureatem. Był motorem i ozdobą przedziwnej grupy młodych mielczan, którzy w owym czasie zapragnęli śpiewać mądre piosenki. Do dziś te mądre piosenki śpiewają, jedni w Mielcu, po staremu, inni w Warszawie, inni jeszcze w Wiedniu czy Barcelonie. Mieleckie towarzystwo (z Szęszołem, Mamcarzem, Maniasem, Krzakiem i innymi świetnymi artystami) rozjechało się po świecie.

Ciach został na miejscu. Co prawda miejsce to nie do końca sprecyzowane: poza mielczanami i „bieszczadnicy", ów lud fizycznie lub w wyobraźni zalegający w cieniu Caryńskiej i Halicza – uważają go przecież za swojego. Piosenki Ciacha śpiewane są na połoninach jako utwory nasze, wspólne, anonimowe. Tylko Wojtek Bellon osiągnął podobny szczyt popularności: stać się „autorem nieznanym"…
Andrzej Ciach pisze wciąż. Gada. W wolnej chwili rzeźbi przedziwnie cudowne formy z drewna. Jest.

Może czeka nawet trochę na moment, w którym durna większość ocknie się z letargu, w jaki wprowadzili ją „mieszkańcy masowej wyobraźni".

Ludu mój, posłuchaj Ciacha!

Andrzej Ciach

BALLADA NA STARĄ SZAFĘ I PUSTE KRZESŁA

★ ★ ★

Moje okna już skrzypią przed zimą
Stary sweter domaga się łat
Znów udało się jakoś dopłynąć
Chociaż w szafie postarzał się świat

A tu lecą znajomi do nieba
Na herbatę dziś mieli tu wpaść
I tak nagle dopadła mnie trema
Widząc mola co wtulił się w płaszcz

Nie odlatujcie chłopaki
Na służbę do pana Boga
Przecież tyle wypiło się wina
Tyle dziewczyn tuliło na schodach

Tak wam śpieszno do posad
W niepojętym błękicie
Co wam chłopcy do tego
Gdy pod ręką jest życie

Znów sikorki za oknem
A wy już w wyższych sferach
Wam to po co chłopaki
W niebie się poniewierać

Czajnik gwiżdże aż pies ogon skulił
Ciepły szal muszę kupić i koc
Puste krzesła czekają na temat
Do rozmowy na bezsenną noc

Wiem znów kiedyś z tej szafy wyjdziecie
Nagle któryś pojawi się w drzwiach
Odwiedzajcie mnie częściej koledzy
Co wam szkodzi na chwilę tu wpaść

Andrzej Ciach

BEZPAŃSKA BALLADA O NICZYM

★ ★ ★

W cichym kąciku w jakimś barze
Gdzie się zaczyna lepszy świat
Zmięty transparent ludzkiej twarzy
Wtulony w potargany płaszcz

W pudle pod krzesłem cały jej dom
Życie wyryte ma na dłoniach
Ten bar to losu ciepły schron
Pod płaszczem serca drży skowronek

A z kuchni pachnie wciąż nadzieją
Choć tak daleko stąd do Boga
Tramwaje pędzą gdzieś za oknem
I tak się nie chce ruszać w drogę

Niekochana – niebliska
Nie wiadomo skąd przyszła
Głupia córka futurologii

Niepojęta – przeklęta
Bez ojczyzny i święta
Czasem z nami krzyżuje swe drogi

Ona nie zna się na statystykach
I mistycznych nie miewa skojarzeń
Nie ma złudzeń nie szuka barykad
Niedorzeczna jak litość na twarzy

Nie raduje jej też byle frazes
Do ukrycia wszak nie ma już nic
Gdy płonie teatr naszych marzeń
Nie szuka awaryjnych wyjść

Niekochana – niebliska
Nie wiadomo skąd przyszła
Głupia córka futurologii

Niepojęta – przeklęta
Bez ojczyzny i święta
Czasem z nami krzyżuje swe drogi

Ale co nam do tego
Panie ładny z kolegą
Panie ładny z kolegą
Dziś do tego nam nic

Andrzej Ciach

JÓZEK WIATR

★ ★ ★

Nie ma że boli
Powiedział Józek
I się zasiedział
U mnie na dłużej

Na brzegu pieśni
Szukając słowa
Się kołysała
Nasza rozmowa

A za oknami
Bieszczad zielenił
Józka i moje
Miejsce na ziemi

A kiedy przyszedł
Wiatr od Dwernika
To wszystkie okna
Nam pozamykał

Wiatr od Komańczy
Wiatr od Dwernika
Usta otwiera
Okna zamyka

A Józek mów
Kiedy wiatr wieje
Przygarniaj ludzi
Śpiewaj nadzieję

Kiedy się zmęczył
Wiatr od Dwernika
A Józek poszedł
Okna domykać

To pomyślałem
Było nie było
Jakoś się przecież
Ten wiatr przeżyło

Wiatr od Komańczy…



Kamil Wasicki, fot. Jan Poprawa

Kamil Wasicki

SPRAWIEDLIWIE OT TAK

★ ★ ★

co mam ci napisać
żebyś nie pomyślał
że się gubię wpół zdania
że na pół żyję gwizdka
że mam czasem ochotę to życie
dopalić do filtra
co mam ci napisać
byś opacznie nie trwonił
niepotrzebnej litości
kazań czy mądrości
byś po prostu odpisał jak kiedyś
że czujesz to samo
od czego zacząć

co mam napisać
żebyś przy czytaniu
nie pogubił się we własnych marzeniach i żalu
że się stało inaczej niż miało
bo może jest właśnie na odwrót
co mam napisać
byś z łatwością rozczytał
zawikłany do granic algorytm życia
byś mógł pewność swą jak kiedyś
że warto
odesłać mi wierszem
i to jak najprędzej

u mnie wojna o miłość
zawieszoną na krzyżu
o możliwość nie-wiary
tak po ludzku bez wstydu
o sąd sprawiedliwy i nieuchronność kary
u mnie wojna o życie
dwa zwycięstwa dwie klęski
melanż proszków na serce
i niedomkniętych wierszy
niewydolnych celowo
takich na potem

jeśli będzie potem

Kamil Wasicki

CO DLA MNIE MASZ

★ ★ ★

dla słabych kark twardy
silnym cios za cios
dla nieśmiałych nieznane
śmiałym sprawcza moc
dla cierpliwych nagroda
niecierpliwym czas
dla obecnych głos ważny
nieobecnym brak głosu

na grzeszników strącenie
bogobojnym strach
niewierzącym los wolny
tym co wierzą raj
tym co niosą nienawiść
nienawistna woń
a tym co kochają
tylko cichy kąt domu

a co dla mnie masz

bohaterom heroizm
zdrajcom kula w łeb
tym rzetelnym szacunek
nieudolnym śmiech
wielkim smaki nieba
biednym wieczny głód
dla myślących sens życia
dla półgłówków chłód broni

a co dla mnie masz
tym razem

Kamil Wasicki

DOBRE RZECZY SIĘ ZDARZAJĄ

★ ★ ★

ukryj w pamięci jeśli się zdarzy
najmniejszy znak
znak słowo co koi
znak uśmiech co leczy
znak
ułóż równiutko w szeregu znaków
najmniejszy znak
znak miejsce nad miejsca
znak czas ponad czasy
znak

bo dobre rzeczy się zdarzają
by dobre rzeczy się zdarzały
choćby w snach tylko

i jeśli braknie w oczach żalu
a w ustach zapiecze każde słowo
gdy zgaśnie papieros nieproszony
w nieutulonej zmiętej dłoni
wspomnisz ostatnią resztką siły
najmniejszy znak
znak słowo
znak uśmiech
znak miejsce
znak czas

bo dobre rzeczy się zdarzają
by dobre rzeczy się zdarzały
choćby w snach tylko

DOBRE RZECZY SIĘ ZDARZAJĄ

Z Kamilem Wasickim rozmawia Teresa Drozda





Drozda: ***1 września 2014 r. ukazała się twoja druga autorska płyta. Pierwsza,*** **Chwyć mnie za rękę*****, miała premierę 11 kwietnia 2011. Myślę, że trzy i pół roku – to dobry interwał między jedną a drugą płytą.***

Wasicki: To prawda. Przez długi czas od premiery płyty artystę łączy z nowym albumem duży sentyment, koncerty. Później przychodzi wielka chęć, by wydać kolejną płytę. I potrzebny jest czas, żeby ją napisać, sprawdzić i nagrać. Trzy lata to dobry czas, by kolejna płyta pojawiła się na rynku.

Mam rozumieć, że nie masz już sentymentu do pierwszej płyty? Jednak słuchając drugiej, myślę, że nie jest ona żadną rewolucją w twojej twórczości. To dwie płyty tego samego artysty, który rozwija pewne wątki, o których już śpiewał.

Absolutnie. Mogę tylko kiwać głową. Nie należy się spodziewać wielkiej rewolucji na mojej drugiej płycie. Odcinanie pępowiny od pierwszej nie oznacza, że się od niej odżegnuję lub dystansuję. Pierwszy album wyszedł, to są bardzo fajne piosenki i jestem z nimi mocno związany. Płyta pisała się przez kilka lat, bo przy pierwszej płycie zawsze mamy czas.

To różnie bywa, niektórym udaje się wydać pierwszą płytę bardzo szybko, ale zazwyczaj nie dzieje się to w „naszym" świecie. Ile lat śpiewania miałeś za sobą, gdy ukazała się pierwsza płyta?

Jakieś 15 lat. Pierwsze to oczywiście okres czynnego udziału w festiwalach, pierwsze kompozycje, lepsze i gorsze, po jakimś czasie człowiek przestaje papugować, zaczyna szukać swojej formy wypowiedzi. W końcu przychodzi moment i mówisz sobie „już czas" – i w 2011 r. udało się. Krążek pojawił się w sklepach, a wtedy poczułem, jak płyta ode mnie odchodzi i staje się własnością słuchaczy. Bardzo mocno zdałem sobie z tego sprawę, gdy po premierze radiowej zacząłem dostawać bardzo osobiste maile od słuchaczy. Również w Trójkowej audycji *Gitarą i piórem*, pamiętasz, mieliśmy dużo e-maili i telefonów od słuchaczy, byłem troszeczkę zaskoczony tym, jak ludzie bardzo emocjonalnie podchodzili do mojej twórczości. Jak bardzo zabierali ją dla siebie, często interpretując ją na swój własny sposób. Potrafili wcisnąć moje piosenki we własne życie.

Sam powiedziałeś, że tamta płyta była bardzo osobista i emocjonalna.

To prawda. Potrzebowałem wtedy takiej płyty. Bardzo się cieszę, że zdobyłem się na odwagę. Nie jest tak prosto napisać parę piosenek o tym, co się dzieje w sobie. Teraz, po trzech latach, bardzo się cieszę, że płyta pojawiła się w takim wydaniu. To dobrze, że ludzie tak emocjonalnie związali się z moimi tekstami i dźwiękami. To dało mi energię na nową płytę.

Druga płyta, która ukazała się 1 września 2014 r., leży przed nami. Jest to płyta podobna do poprzedniej choćby tym, że na obydwu jest 9 utworów.

To przypadek. Nie zakładałem, że tak będzie. Było jeszcze kilka pomysłów i utworów, ale pod koniec pracy na chłodno przesłuchuję cały materiał i ostatecznie zdecydowałem, że ta płyta będzie stanowiła jednolitą całość. Nie lubię zresztą w muzyce przegadania. Nie lubię długich płyt. Nie potrafię ogarnąć płyt, na których jest na przykład 18 utworów. Po latach zauważam, że uciekł mi fajny utwór, bo po jedenastym utworze przestałem danego albumu słuchać. Chciałem tego uniknąć u siebie. Chcę, by słuchacz włączył odtwarzacz i miał siłę wysłuchać płyty w całości, od początku do końca.

Przyglądając się konkretnym piosenkom, powiedziałabym, że* Posiedź, poczekaj *to piosenka dla kobiety i powinieneś ją wypożyczyć jakiejś fajnie śpiewającej koleżance.

Chętnie! Przy okazji opowiem jej historię: kiedyś w Internecie, chyba na Facebooku, pojawił się cytat z bajki o Kubusiu Puchatku. Przyznam, że nigdy tej bajki nie lubiłem. Wolałem mimo wszystko patriotycznie naszego Misia Uszatka. Natomiast na Facebooku przeczytałem fragment, który ktoś zacytował: „– A jeśli pewnego dnia będę musiał odejść? – spytał Krzyś, ściskając Misiową łapkę. – Co wtedy? – Nic wielkiego – zapewnił go Puchatek. – Posiedzę tu sobie i na ciebie poczekam. Kiedy się kogoś kocha, to ten drugi ktoś nigdy nie znika". To fragment, który bardzo mocno utknął mi w pamięci. Szczerze próbowałem z tym walczyć, ale nie było sensu, wdarł się gdzieś głęboko i koniec. Spróbowałem więc napisać to po swojemu i uważam, że z tego powstała fajna piosenka. To dobry przykład na to, że inspiracje są wszędzie!

Ja też uważam, że to fajna piosenka, i dlatego od niej zaczęliśmy. A patrząc całościowo – o czym jest twoja druga płyta?

O nas, o człowieku, a więc również o mnie. Śpiewam o tym, co nas może dotknąć, rozczarować, co nas inspiruje, czego się boimy, jakie są nasze stosunki do życia, śmierci, Boga, wiary w niego i niewiary. Chcę, żeby słuchacz, interpretując niektóre piosenki, sam sobie zadawał pytania, czy gdzieś jest siła wyższa, czy jej nie ma. Czym jest samotność, żal, ból. Ja tylko zastanawiam się nad tymi uczuciami, wartościami. To płyta o naszym „byciu". O szukaniu miejsca, bez adresu, bez firanek w oknach… Chciałbym, by ta płyta dawała impuls do refleksji, bo nie ma tam przecież gotowych rozwiązań. Nie czuję się na siłach, by dawać komukolwiek jakieś wskazówki.

Śpiewasz te utwory w pierwszej osobie.

Tak, to najprostszy sposób identyfikacji z tekstem. Wierzę, że gdzieś tam w zaciszu swojego domu słuchacz staje się podmiotem lirycznym utworu i tym samym odnajduje w nim siebie.

Myślę, że na tym polega siła „naszej" piosenki. Piosenka jest dzisiaj czymś w rodzaju filozofii. Mamy autorów i piosenki, w których możemy się odnaleźć, i to nie są te same piosenki dla każdego z nas. Każdy ma swojego artystę, autora albo w ogóle pojedyncze piosenki. Właściwie nie czytamy dzisiaj wierszy, prozy na pamięć się nie uczymy, więc tych, którzy nazywają świat naszymi słowami, znaleźć możemy w piosenkach, słów piosenki

najszybciej możemy użyć w jakiejś sytuacji, odwołać się do nich. Mogą nam w danym momencie odpowiedzieć na ważne pytania.

Tak, to prawdziwa siła „prawdziwej piosenki". Piosenki, w której tekst jest fundamentem, a nie zapchajdziurą złożoną z szablonu: zwrotka, refren, zwrotka, refren. Teksty, poezja mają bardzo potężną siłę. To przekonanie czasem traktuję jak przekleństwo. Gdy słyszę na przykład w radiu lub TV piosenkę, która nie jest w stanie mnie zainteresować literacko, to nawet przy znakomitym kunszcie muzyków nie daję jej szans. Przełączam, wyłączam. I pewnie muzycznie coś tracę, ale cóż… tak mam i już.

Czy pisząc piosenkę, układając płytę, nadając jej kształt muzyczny, umieszczasz siebie w szerszym kontekście piosenki autorskiej?

Nie zastanawiam się nad tym. Nie komponuję, myśląc o nurtach muzycznych. Nie staram się na siłę pisać poetyckich piosenek. Czasem same z siebie wychodzą liryczne, a czasami nie. I to jest naturalne. Nie odrzucam tych tekstów, które mają mniej wyszukanych metafor i przenośni. To tak nie działa. Dla mnie pisanie tekstów to przelewanie na Bogu ducha winną kartkę całej gamy emocji, które się we mnie kotłują. Niektóre z nich wyzwalają tę piękną grę słów, a inne chcą być powiedziane wprost, bez ogródek i koloryzowania. Jeśli zaś chodzi o sferę muzyczną, to chcę się tą muzyką bawić, chcę, żeby było muzycznie ciekawie.

Lubię muzykę rockową, bluesa i jazz, więc moja muzyka jest pewnie wypadkową tych gatunków. To muzyka, która sama się tworzy pod wpływem wcześniej wspomnianych emocji, bez ram i wyświechtanych schematów. Nie staram się na siłę tworzyć melancholijnych ballad, one same do mnie przychodzą. Gdy mam ochotę zagrać szybciej i głośniej – gram szybciej i głośniej. Nie zastanawiam się specjalnie, „czy to jest jeszcze w nurcie czy nie?". Tak było na płycie *Chwyć mnie za rękę* i tak jest na płycie *Dobre rzeczy się zdarzają*. Kiedyś jakaś pani napisała do mnie, że piękne piszę teksty, ale zupełnie niepotrzebnie śpiewam czasami tak głośno i ekspresyjnie. Jeśli piosenka wymaga liryki, śpiewam lirycznie, nie boję się ciszy. Jednak nie wszystkie emocje da się tak okiełznać, wtedy nie waham się – śpiewam mocno i gram głośno. Tak powstają moje utwory. Bez utożsamiania się z gatunkami i nurtami. Bez ram. Chciałbym, żeby nasze utwory wniosły coś do muzyki. Niektórzy mówią, że w muzyce już wszystko było; jeśli tak, to warto znaleźć w niej swoje miejsce.

Znalazłeś już to miejsce?

Znalazłem… zespół. Rzadko zdarza się, szczególnie w naszym mało popularnym nurcie, że cały zespół łączy się na tak długo. Mam znakomitych muzyków: Kuba Chojnacki (saksofon), Artur Matejuk (akordeon), Patryk Kazuś (gitara basowa), Paweł Andrzejewski (perkusja). Cała moc polega na tym, że staliśmy się przyjaciółmi nie tylko na scenie, ale też poza nią. Fajnie się to wszystko wydarzyło, że panowie mają do mnie bardzo duże zaufanie muzyczne. Po latach wspólnego grania wiedzą, czego oczekuję, wiedzą, co mnie muzycznie pociąga, a co nie. Czują moją radość i emocje, kiedy praca w studiu czy na próbach idzie w dobrym kierunku, a kiedy trzeba coś zmienić. Ja z kolei wiem, na co ich stać, a stać ich na bardzo wiele. Nagrania w studiu poszły migiem. To dla mnie wielka przyjemność, bo rzadko się zdarza, że na scenie grają sami przyjaciele.

Opowiedz jeszcze o okładce albumu.

Na okładce płyty jest poddasze, na którym zaczynała się moja historia z pisaniem. To było poddasze nad mieszkaniem moich rodziców, które dzisiaj już niestety nie istnieje. Przepiękne miejsce, z drewnianymi belkami. Poznawałem tam Belona, Stachurę i wszyst-

kich innych wariatów literackich. Tam pisałem pierwsze teksty dla mojego pierwszego zespołu, który nazwaliśmy Gabryś. To zdjęcie zostało zrobione na tym strychu. Fotograf świetnie uchwycił książki i moje stare zapiski wciśnięte pomiędzy belkami a sufitem. Kiedy się zastanawialiśmy, jaka ma być okładka płyty, grafik zobaczył to zdjęcie i stwierdził, że lepsze już się nie zdarzy…



KS. MAREK WÓJCICKI

Ksiądz Marek Wójcicki to wieloletni kapelan więzienny w Katowicach, obecnie duszpasterz pod Rybnikiem. Przed kilku laty był autorem tekstów Kabaretu Absurdalnego, stanowiącego sensację konkursu kabaretowego „Paka" w Krakowie. Prezentowane tu teksty zostały pisane dla kabaretu *Drzewo a gada* z Katowic (kabaret integracyjny z udziałem niepełnosprawnych). Zespół odnosi sukcesy, fragmenty programu prezentował m.in. w finale 49. SFP. Nagrał też piosenki z tekstami ks. Wójcickiego na płycie *Drzewo a gada*.

ks. Marek Wójcicki

STRASZYĆ KAŻDY MOŻE

★ ★ ★

I
A kiedy już nie będzie mnie
To będę straszył dzień i noc
Będę odwiedzał was we śnie
I słychać będzie wciąż mój glos

Przedmioty spadać będą z szaf
Na piętrze ten miarowy krok
Przybędzie wam po kilka lat
Za to wyostrzy się wam wzrok

II
A kiedy już nie będzie cię
Będziemy straszyć dzień i noc
Ty otulona w biały tren
Ja zawinięty szczelnie w koc

Będziemy pukać w okna pań
Co mdleją gdy im zajrzy ktoś
Będziemy straszyć bez dwóch zdań
Dla żartu i trochę na złość

III
A kiedy już nie będzie was
Będziecie straszyć dzień i noc
Koniom prychniecie prosto w twarz
Kotom się jeżyć będzie włos

Myszy polecą do swych dziur
I razem z kotem będą drżeć
Ogony splotą w jeden sznur
I nabiał z miski będą jeść

ks. Marek Wójcicki

KOBIEDA

★ ★ ★

I
Bieda mu zabrała
To co sobie chciała brać
Pycha go urzekła
By się z niego w lustrze śmiać
Złość go przygniotła
Kiedy nadszedł koniec zły
Same kobiety: bieda, pycha, złość i ty

II
Gniew urodę zabrał
Powykręcał rysy twe
Głód do ciebie zajrzał
Bo nie było już na chleb
Bólem ciebie karmił
Kiedy chciałaś uciec w sny
Sami faceci: gniew i głód i ból i ty

III
Chciwość ci mówiła
Że się w końcu żyje raz
Zazdrość się przyjęła
I została długi czas
Krew się rozlała
Bo ją ktoś wypuścił z żył.
Same kobiety: chciwość,
zazdrość, krew i ty

IV
Płaczem się poiła
Bo coś przecież trzeba pić
Sądom się skarżyła
No bo trudno wszystkich kryć
Żale wylewała
By się pozbyć wspomnień złych
Sami faceci: płacz i sąd i żal i ty

ks. Marek Wójcicki

DREWNIANY

★ ★ ★

I
Urodą szyta
Suknią przybrana
Pachnąca lasem
Lalka drewniana

Żeński Pinocchio
Z drzewa wyjęty
Nosek ma ostry
Bo język cięty

Ref.
Z drewna jest wszystko i stół i łodzie
Sady i strachy kładki na wodzie
Z drewna są płoty i instrumenty
Lalka drewniana i język cięty

II
Drewno na opał
Spalanie grzeje
Klocek czy szczapa
Spłonie i zwieje

Kukły się palą
Bez łez i żalu
Powstały szybko
Znikną pomału

ks. Marek Wójcicki

DREWNIANE TANGO

★ ★ ★

I
Chodzę zgięty
Tak do samej ziemi
Jakbym szukał
Lub jakbym siał

Tak schylony
I tak czymś przejęty
Jakbym szukał
Lub jakbym siał

Jakbym szukał czy siał
Jakbym szukał czy siał / x 2

II
Stopa z piachu
Coraz bardziej brudna
Co się ziemi dotknie
Ziemią jest

Ręka także
Z brudu ziemi smutna
Po co grzebie w ziemi
Co w niej jest?

Coś tam pewnie w niej jest
Coś tam pewnie w niej jest / x 2

III
Głowa także
Co ją ręki dotyk
Brudzi
Sama zatem brudna jest

Włosy skronie
Wszystko w brudzie tonie
Czemu ma twarz
Taka jest jak jest

Czemu tak brudna jest
Czemu tak brudna jest / x 2

IV
W krzyżu boli
Krzyż tak ma że boli
Właśnie wtedy
Gdy się zgiętym jest

W krzyżu trzeszczy
Toż to dźwięk złowieszczy
Czy gdy złamie się
To złamie mnie

Czy on połamie mnie
Czy on połamie mnie / x 2

ks. Marek Wójcicki

CZWÓRKA BEZ STERNIKA

★ ★ ★

Cztery dziewczyny spacer ta samotna płeć
Brzydkie choć każda chciałaby faceta mieć
Pierwsza w oczętach miała błysk
Druga z posągu nos
Trzecia na usta wzięłaby
Czwarta na włos

Cztery brzydule przywiał wiatr zabawa trwa
Z nudy wtulone do złych ścian patrzą na bal
Pierwsza i trzecia wątłe są
Druga i czwarta nie
Przysiadły baby cztery bo
We trzy tak źle

Cztery brzydule stworzył Bóg bo lepiej to
Dla piękna kontrast lepszy gdy nieładne tło
Gdyby tak jedną Stwórca dał
To piękna byłaby
Na ilość poszedł tego dnia
Więc dodał trzy

ks. Marek Wójcicki

CO BOGU NIE WYSZŁO

★ ★ ★

I
Starość Bogu nigdy nie wychodzi
Chorobliwie życiem się zachwyca

Ref.
Starzy ludzie są
Starzy ludzie są
Starzy ludzie są i są / x 2

II
Młody z laską
Stary też z drewnianą
Przyzwyczajeń łatwo nie odmienisz

III
Posypane bielą stare głowy
Każda jesień kiedyś zimą stygnie


część III
UCZYĆ



Dominik Rogalski

WHAT A WONDERFUL WORD

O melodii języka.
Sztuka w czterech aktach z akcentem konstruktywnym

PROLOG. HEREZJA?

Piosenka to dźwięk. Dźwięk mowy, dźwięk instrumentu. Dźwięk emocji. Bez dźwięku nie ma piosenki, co wie każdy, bo przypisujemy ją odruchowo do dziedziny muzyki. Trudno inaczej. Forma, w jakiej istnieje, nie pozwala na nic innego. Bez słów czy niewykonana piosenka jest zawsze piosenką. Bez melodii już nie. Na pewno?

Teza: piosenka to dzieło literackie posiadające wtórne warstwy muzyczną i wykonawczą.

AKT I. GŁOSKA, CZYLI DŹWIĘK

Zwana fachowo wiązką cech dystynktywnych głoska jest najmniejszym znakiem języka (uwaga – litera to zaledwie jej późniejszy graficzny odpowiednik). To najmniejszy, w użytkowaniu już niepodzielny, dźwięk mowy. Ma taką wartość, jakie znaczenie może powstać z jej udziałem.

Głoski są różne, ale nie tak bardzo, jak może się wydawać. Różnicują je proste czynności tego, co fonetyk nazwie aparatem mowy – zwarcie, miejsce artykulacji, wreszcie dźwięczność. Wszystko jest znane. Tę ostatnią nazwę *wagą głoski* i zrozumiem to określenie, kiedy usłyszę (ale tym razem już nie: zrozumiem) różnicę między słowami, przykładowo, *tułaczka* i *włóczęga*. Niby to samo, mówi słownik. Ale słuchając, mam wrażenie, że kiedy *się włóczę*, jest mi jakby ciężej. Liczę głoski: w obu przypadkach siedem. A ważę:

tułaczka – 3 bezdźwięczne i 4 dźwięczne
włóczęga – 1 bezdźwięczna i aż 6 dźwięcznych.

Proste. Dźwięczność potęguje wartość słowa. Podbija te jego cechy, które najbardziej znaczą. Tak mniemam, jako użytkownik języka. A raczej – tak czuję. Bo chciałbym, żeby słowa działały najpierw na moje emocje. Spróbujcie na wulgaryzmach albo zapytajcie speców od onomatopei (dźwiękonaśladownictwa).

Albo posłuchajcie słów i zdecydujcie, które zjawisko jest bardziej ostateczne: *kres* czy *koniec*? Ważymy: *koniec*. Drugi argument, tak na marginesie: *s* jest głoską szczelinową, trwać

może nieskończenie długo (w praktyce – ile starczy powietrza), *c* natomiast zwartą, a więc krótką. Zgadza się?

Jeśli melodia to zestaw uporządkowanych dźwięków, to pojawić się ona może tylko na głoskach dźwięcznych. Na bezdźwięcznych, które są jak pauza w muzyce, melodia znika[1].

Cechy głosek układają się w opozycje. Jedną już znamy: dźwięczna–bezdźwięczna. Co najmniej tak samo ważna jest opozycja twarda–miękka. Interesuje nas melodia, więc bezdźwięczne, jak wiemy, zostawiamy. I znowu o emocjach. Dźwięczna, a przy tym twarda głoska (np. *d*, *b*, *g*) brzmi pewniej, mocniej, silniej. Jest obca. Twarda jak metal. Miękkie (w zapisie literowym np. *dź*, *ź*, ń) są milsze dla ucha, przyjemniejsze. Bliższe. Tłuste. W połączeniu ze ścieśnionymi samogłoskami (*e*, *i*, *y*) dają efekt poetycko zwany ciepłem.

Przyswoiwszy podstawy tzw. słuchu językowego, przejdźmy poziom wyżej.

AKT II. SŁOWO, CZYLI TAKT

Słowo to grupa głosek ułożona względem reguł w znaczący ciąg. O ile budulec stanowi określona liczba komponentów (liczba głosek jest skończona), o tyle zbiór konstrukcji słowotwórczych, czyli materiał leksykalny danego języka, jest w zasadzie nieograniczony. Choć w praktyce płodność użytkowników nie jest tak bardzo widoczna. Tak twierdzą gramatycy.

Słowo to dar właściwy tylko człowiekowi. To klucz do świata. To narzędzie jego porządkowania. To narzędzie władzy. Co obdarzam słowem, nad tym panuję. Czego nie potrafię nazwać, to dla mnie nie istnieje. Słowo jest pierwszą (i najzjadliwszą) z konwencji, jaką wpoję swoim dzieciom. Słowo to schemat, słowo to wolność. Tak podpowiada serduszko, a jeszcze chętniej – obeznani w sztuce manipulacji.

Mnie interesuje tylko jego brzmienie. Są słowa mocne, są lekkie. Są słowa jak strzał i jak dłonie kochanki. Znaczenia? Nie sądzę. Tylko brzmienia. Znaczenia są wtórne. Powstają na zasadzie skojarzeń, ale ewokowanych przez dźwięki.

Korzystając z terminologii gramatycznej, podzielę słowo na trzy części. Nagłos, śródgłos i wygłos. Początek, środek i koniec słowa. Nagłos jest najmocniejszy, wygłos najsłabszy. W trakcie aktu mowy spada także staranność, precyzja artykulacji słowa, tzw. dykcja. Ucho nie wyłapie wszystkich tych niuansów w mowie codziennej. A może?

Sprawa druga: czas trwania. Efekty z akapitu powyżej. Słowa dłuższe mają mniej siły, bo człowiek to leniwe stworzenie. Prosty dowód: jednosylabowiec musi być wypowiedziany staranniej niż czterosylabowiec, bo jest co najmniej dwukrotnie mniej szans na wyłapanie znaczenia. Wynika z tego, że słowa krótsze są mocniejsze, a dla nas fakt, że jest w nich więcej dźwięku. I jest on nieco dłuższy (to pozostałość po antycznym iloczasie).

Nie wiem, czy dla porządku, ale na pewno dla urody, wymyślono akcent wyrazowy. Ułożenie głosek we wznosząco-opadającą linię z pewnością jest też działaniem na rzecz pewnych udogodnień. Akcent, z pewnymi odstęp-

[1] Biorąc pod uwagę powyższe, tworzenie warstwy tekstowej do piosenki jako podstawy melodii jest więc konstruowaniem wariacji dźwięczności i bezdźwięczności. Układów dźwięków ciężkich i lekkich. Dźwięków mocnych i dźwięków słabych. Sprawa jest o tyle prosta, że zazwyczaj śpiewa się na samogłoskach. Są zawsze dźwięczne i zawsze mniej lub bardziej otwarte. Tak przy okazji, zamierzone rozszerzenie samogłoski ścieśnionej też może być efektywne (i rozszerzone do *ie* w słowie *drzwi* na pewno wzmocni wykrzyczaną prośbę o ich zamknięcie). Ze spółgłoskami jest już trudniej. Trudniej je wyśpiewać, choć to głównie one wpływają na znaczenie. Na szczęście nie są niezbędne do niesienia emocji, bo te wyrazić można na samych ciągach samogłosek.

stwami, jest stały dla danego języka. U nas, w praktyce, przypada na co drugą sylabę, licząc od końca. Bo tak jest łatwiej. Przypomina to skakanie na skakance. Sylaby akcentowane wymawiamy silniej i dłużej. Akcentuję – jestem wyżej. Za chwilę niżej, znowu wyżej, niżej, wyżej itd. Czy to już przypadkiem nie melodia?

Akcent można przestawiać. Transakcentacja (przesunięcie akcentu), jeśli nie wynika z niechlujności, zawsze znaczy. Prośba dziecięcia *mAmo* (wielka litera to akcent) jest mocniejsza po transakcentacji (*mamO*). A może jest już pytaniem? Znowu gra melodyjka[2].

O brzmieniu słowa tyle.

AKT III. ZDANIE, CZYLI FRAZA

Uporządkowany ciąg słów może być, ze względu na swoją funkcję, trojakiego rodzaju. Znamy zdania oznajmujące, pytające i rozkazujące (wykrzyknikowe). Pora na intonację i akcent zdaniowy.

Już samą intonację najczęściej nazywa się właśnie melodią wypowiedzi. Wyjaśnienie zjawiska jest proste. Zdania oznajmujące mają (z grubsza) intonację stałą, pytające wznoszącą, a rozkazujące opadającą. Przekłada się to na rozkład siły, z jaką wypowiada się słowa w miarę zbliżania się do końca wypowiedzenia (pytamy coraz mocniej, krzyczymy coraz słabiej). W praktyce jednak zauważymy, że dźwięki w ciągu zdaniowym stają się wyższe (zdania pytające) lub niższe (zdania rozkazujące). Melodia, jak nic.

Akcent zdaniowy to nacisk na słowo. Nie jest on ustalony, a zależny od tego, co nas w zdaniu najbardziej interesuje. Przykłady (wielkie litery – słowo akcentowane):

WOJTEK był w kinie (Wojtek, a nie Stefan)
Wojtek BYŁ w kinie (kiedy policja zapyta o alibi)
Wojtek był w KINIE (a miał odwiedzić teściową).

Nacisk, o którym mowa, to znowu nic innego jak zwiększenie siły i długości dźwięku, co, jeśli wspomnimy wcześniejsze uwagi, prowadzi do zwiększenia jego wysokości[3].

Dość prostych melodii. Do pieśni!

AKT IV. TEKST, CZYLI PIOSENKA

Głoski składam w słowa, słowa składam w zdania, a zdania w tytuł tej części. Teksty znaczą tyle, ile ich składowe. No, chyba że są alegoryczne. Poziom znaczeń jest dla dociekliwych. Czy tekst też ma swoje brzmienie? Wiedzieli o tym na pewno Demostenes, Cyceron i paru innych bardziej wygadanych sta-

[2] Dobry kompozytor raczej nie da długiego dźwięku w miejsce nieakcentowane. Jeśli jest inaczej, mamy prawo podejrzewać go o celowość działań (kiedyś piosenki kabaretu Potem, dziś z powodzeniem rozbawia tak publiczność lubelski kabaret Smile).

[3] W piosence trudno jest utrzymać prawidłową intonację (zdaniową, oczywiście). Fraza muzyczna nie lubi rozkaźników, choć te od biedy można po prostu wyśpiewać z większym nerwem. A już pytania są niemal niemożliwe do wykonania. Prosty i znany tekst anglojęzyczny:
How many roads must a man walk down
Before you call him a man
How many seas must a white dove sail
Before she sleeps in the sand
Zwrotki *Blowing in the wind* Boba Dylana są strukturalnie wyłącznie pytaniami. Ale autor nawet nie opatrzył ich odpowiednim znakiem interpunkcyjnym. Każdy, kto zna tę pieśń, wie o pytaniach, ale na pewno ich nie słyszy. Nie ma ich we frazie. Albo inaczej – melodia pieśni nie odpowiada melodii wypowiedzi. Niech czytelnik nie sugeruje się mową Wyspiarzy. W języku polskim jest tak samo. Dlaczego taka rozbieżność? Chyba po to, by uniknąć zniewolenia melodii przez słowo i płynącej stąd sztuczności. Pamiętajmy: w pytaniach intonacja się wznosi, więc każda melodia musiałaby wówczas iść w górę. Trochę to sztywne. Jasne, są przypadki zgodności, ale to już inna bajka, bo inne cele. Wniosek jest taki, że w przypadku piosenki każde ze zdań jest intonacyjnie zdaniem oznajmującym. Sprawy znaczeniowe regulują już tylko odpowiednie zwroty (*how many u Dylana*), konstrukcja zdania i akcent zdaniowy. Jedna uwaga, tak na koniec – o regulujących akcenty i intonację w języku mówionym znakach interpunkcyjnych w piosence możemy zapomnieć. Oprócz wspomnianych kropki, myślniki czy przecinki są w wykonaniu po prostu zbędne. Inna rzecz, że niby jak można by je wykonać, kiedy fraza ma trzymać rytm?



Dominik Rogalski, fot. Jan Poprawa

rożytnych, kiedy stosowali wymyślne zasady retoryki. Za piękny przykład niech tu posłuży tak wyświechtane przez szkolnych polonistów, a przy tym powszechnie i haniebnie źle wyjaśniane pytanie retoryczne. Oto fragment, z naszego ogródka (P. Skarga, *Kazania sejmowe*):

Na przyszłe wojny i niepokoje oka nie macie […]. *Macie od tejże ojczyzny do tego czasu sławę wojenną* […]. *Rodzi wam ta matka mężne i mądre, i szczęśliwe hetmany, mocne i nieustraszone rycerstwo, i lud taki, na który się nieprzyjaciele oglądają* […]. *Cóż wam więcej uczynić mogła? Czemuż jej serdecznie miłować i onę* w całości zatrzymywać, i dla zdrowia jej wszystkiego tracić, gdy tego nie potrzeba, nie macie? *Onę miłując, sami siebie miłujecie, a nie utracicie; onej nie życząc i wiary nie dochowując, sami siebie zdradzacie.*

Zaznaczone miejsca (podkreślenia moje) to klasyczne przykłady pytań retorycznych. Wracając do aktu III, przypiszemy im intonację wznoszącą, jak to pytaniom. Potwierdzą to znaki interpunkcyjne. Mylnie jednak nazywa się pytaniem retorycznym to, na które nie oczekujemy odpowiedzi, tłumacząc, że jest ona jasna albo nie istnieje. Jest ono znaczeniowo zdaniem oznajmującym (!), a ma formę pytania ze względu na walory intonacyjne. Kiedy zniecierpliwiony ojciec krzyknie do dziecka „Jak długo jeszcze będziesz rozrabiał?", nie interesuje go czas trwania czynności. Zdanie to znaczy ni mniej, ni więcej, tylko „Mam dosyć twojego zachowania"[4]. Intonacja wznosząca pojawia się wyłącznie dla podwyższenia napięcia. Podobnie rzecz się ma ze zdaniami wykrzyknikowymi.

Gdyby tekst był złożony z samych zdań oznajmujących, byłby niemal martwy emocjonalnie. Niech no kto spróbuje na głos przeczytać opis pracy przepływomierza z instrukcji obsługi samochodowej instalacji napędowej. Zieje nudą, że dobranoc. Pytania i wykrzyknienia wprowadzone w tekst między zdania oznajmujące (tych jest najwięcej, bo niosą najwięcej informacji) czynią go barwniejszym, ciekawszym. Bardziej przydatnym do, co tu kryć, manipulowania emocjami. Jak? Ano tak, że wyrażając emocje wprost (wiemy już, że silniejszy i dłuższy dźwięk to większa emocja), łatwiej nam zarazić nimi odbiorcę. Świadomie kierując swoimi, programujemy je u adresata wypowiedzi.

Na tym nie koniec. Mamy jeszcze zdania pojedyncze i złożone. Zdania podrzędne i współrzędne. Zdania z wielokropkami, wyliczenia, nagromadzenia. Kompozycje łańcuchowe i figury sumacji. Zainteresowanych odsyłam do

[4] Oczywiście, można to retoryczne pytanie zamienić na zdanie rozkazujące „Natychmiast przestań zachowywać się niegrzecznie!". Nie tylko w rozumieniu, ale i w samym tekście. Może nawet byłoby skuteczniej (ciekawe, czy za dziesiątym razem tak samo jak za pierwszym). Dlaczego jednak pytania? Bo te mają większy „haczyk" – melodyczny (intonacja wznosząca) i znaczeniowy (pytanie równa się – krótko – tajemnica). Są po prostu ciekawsze.

pierwszego lepszego podręcznika poetyki. To wszystko to przecież układy fraz. To wszystko to przecież układy taktów. To wszystko to przecież układy dźwięków. Konsonanse. Dysonanse. To wszystko to przecież melodia.

EPILOG. *DEUS EX MACHIN*

Włóczykij, przyjaciel Muminka, zawsze mawiał, że każde słowo ma swoją melodię, tylko trzeba ją odnaleźć. Współcześnie wielu autorów przyznaje się do pisania pod muzykę. Co jest lepsze, trudno ocenić. Od której strony by tego nie ugryźć, zgodność między słowem a muzyką w piosence jest najważniejsza.

Mniemam jednak, że by stworzyć dobrą piosenkę, nieodzowne jest posiadanie przynajmniej podstaw tego, co kilkanaście akapitów wyżej nazwałem słuchem językowym. Niezależnie od tego, czy jest się autorem tekstu, muzyki, wykonawcą czy wszystkim naraz, świadomość słowa, szacunek wobec fenomenu komunikacji emocjonalnej to warunek prawdziwości aktu twórczego. Na pewno takiego, jakim jest piosenka artystyczna.

Wrócę do wstępnej tezy. Czy piosenka to dzieło literackie posiadające wtórne warstwy muzyczną i wykonawczą? Czy dźwięki języka mają w sobie jedną i tylko jedną zaprojektowaną melodię? Czy istnienie melodyjności w niej samej gwarantuje, że wypowiedź może być już uznana za piosenkę? Myślę, że mimo wszystko… nie. Słowo, zdanie, tekst, choćby najpiękniej wyartykułowane, zaakcentowane i zaokrąglone na koniec, nie jest piosenką w sensie takim, do jakiego przyzwyczailiśmy się my, autorzy i czytelnicy periodyku poświęconego tej formie sztuki. Nie jest też nią w sensie potocznym. Nie może być inaczej. Bo tradycja, bo cała masa znaczących faktów, bo przecież to, co widać. A raczej słychać. Tego nie dało się udowodnić.

O co innego chodzi. O strach. O moc. O miłość i nienawiść. O groźbę i ratunek. O te wielkie możliwości, jakie otwiera przed nami słowo i jego brzmienie, o niezbadane, niepojęte pokłady znaczeń i uczuć. O tajemnicze, nieznane ścieżki między ludźmi, między mną a mną. Bo jeśli człowiek jest łódką płynącą między brzegami radości i cierpienia, to słowo jest na pewno wiosłem, które kroi falę.

Słowo to poznanie. A poznać to znaczy przeżyć. Tego chyba nie trzeba udowadniać.

Agnieszka Greinert

ROZMOWA Z OLGĄ SZWAJGIER





Dźwięk posiada ogromną siłę, zarówno twórczą, jak i niszczącą. O sile i mocy dźwięku świadczą głosy Fiodora Szalapina, Enrica Caruso i innych wielkich śpiewaków (niektórzy twierdzą, że wielki Caruso potrafił siłą swego głosu rozbić szklankę). Według ludowych wierzeń dźwięk dzwonu posiada magiczną moc. Uważano, że nie tylko odpędza złe siły, ale też oczyszcza powietrze i że dlatego w pobliżu cerkwi i w klasztorach nigdy nie było epidemii. Potwierdza to współczesna nauka. W Instytucie Ekologii i Higieny Środowiska im. Sysina dowiedziono, że ultradźwięki (powyżej 20 kHz) i infradźwięki (poniżej 16 Hz), które wydają dzwony, mają zdolność oczyszczania powietrza, ponieważ posiadają cechy bakteriobójcze[1].

„Spróbujmy zrozumieć co nieco nauki o dźwięku. Nauka twierdzi, że elementarna cząstka w świecie materii jest ze swej natury obdarzona ładunkiem elektrycznym. Mędrcy Wschodu uważają, że taka podstawowa cząstka, elementarna cząstka sprowadza się do pewnego dźwięku. Zdaniem nowoczesnej fizyki cała materia jest obdarzona ładunkiem elektrycznym; mędrcy Wschodu przyjmują, że dźwięk leży u podstaw wszystkiego. Prawda to czy nie, należy zdać sobie sprawę, że istnieje ścisły związek między elektrycznością i dźwiękiem. Bardzo możliwe, że twierdzenia uczonych i wschodnich mędrców są równie prawdziwe. Jeśli nie dziś, to w najbliższej przyszłości poznany zostanie podstawowy składnik świata materii: z jednej strony zachowuje się on jak naładowana cząstka, z drugiej przypomina falę dźwiękową”[2].

W mojej głowie coś powtarzało: trzeba się skontaktować z Olgą Szwajgier. Nie chcę opisywać tej niezwykłej historyjki, która się wydarzyła w drodze do pierwszego z Olgą spotkania, ale dodam tylko, że skontaktował mnie z Olgą Krzysztof Globisz i że ogromnie jestem

[1] E. Gonikman, *Mantry i leczenie dźwiękiem*, tł. M. Kołodziejczyk, Konstancin-Jeziorna 2001, s. 14.
[2] Osho, *Ukryte tajemnice*, tł. M. Włoczysiak, Katowice 1980, s. 133.

mu za to wdzięczna. Zostałam zaproszona na zajęcia, które trwały całe dwa dni, a było to w grudniu roku 2007. Było to zupełnie niezwykłe doświadczenie. Pierwszym szokiem było to, że wszyscy pracują razem, wszyscy śpiewają razem. Powoduje to, że po przełamaniu pierwszego wstydu człowiek zaczyna sam ze sobą eksperymentować. To przyzwolenie na poszukiwanie pośród wielości innych śpiewających istotek jest bardzo wyzwalającym procesem. Kiedy wokół wszyscy śpiewają ton dla siebie najlepszy, jest się otulonym wielością brzęczących mikrotonów jak w ulu, człowiek nie ma oporu, by śpiewać, mówić i robić różne rzeczy z głosem, bo wie, że przecież w tej sytuacji nikt nie będzie go oceniał. Ta przygoda w poszukiwaniu doskonałych dla siebie dźwięków odbywa się w wielkiej radości i lekkości, gdyż taka jest właśnie Olga. Pełna akceptacji i dystansu do siebie, przeogromnie zdyscyplinowana, a wolna od wszelkiego nakazywania, bogata w wiedzę i poznanie, a przy tym tak otwarcie dzieląca się tym, nad czym z taką wytrwałością pracowała. Nie doświadczyłam w swojej wokalnej edukacji (a podejmowałam ją nieustannie z uwagi na fakt, iż sama najlepiej jak tylko mogłam chciałam rozpoznać mój instrument) takiego otwarcia na pracę z dźwiękiem. Porażona byłam również odkryciem, że mimo miłości, poszukiwań i wieloletniej pracy z głosem tak jestem pozamykana. A może inaczej – wiedza na temat, że tak właśnie i tylko tak jest dobrze, spowodowała, że zamknęłam się na moje własne ciało. Bardziej ufałam w pracy nad głosem temu, co wiedziałam… Chyba tak, choć wydawało mi się, że jest inaczej…

Te dziwne cudności Olgowe otwierają przestrzeń dźwięku. Poczułam, że to jest droga do wyzwolenia, uwolnienia. Dostałam od Olgi przyzwolenie, nakaz wręcz, bym te ćwiczenia pokazywała młodzieży, z którą pracuję. Dzieląc się tym poznaniem ze studentami, sama obserwowałam, jak i w nich otwierał się proces samodzielnych poszukiwań, i jak to z kolei budziło ich wiarę we własne siły.

*

Szwajgier: Kiedy jeszcze żadne z moich marzeń nie zostało spełnione – miałam wszystko: świeże powietrze, żywą wodę, miłość całej wsi, która mówiła do mnie „zaśpiewaj jeszcze, Oleńko". Miałam las, rzeki, łąkę polską z makami, chabrami, dziurawcem, z miętą, pokrzywami, z mleczami, stokrotkami, z rumiankiem, ze wszystkimi ziołami z apteki Boga. A dzisiaj ludzie sieją jeden trawnik i golą go co tydzień, by żaden żywy kwiatek tam nie urósł – co za lucyferyczna moda. Sami siebie okradają z całego wachlarza piękna, które natura chce im ofiarować. Ja miałam to szczęście, że urodziłam się w pięknej wsi o dźwięcznej nazwie Słowikowa, to mnie zobligowało. Musiałam śpiewać, jak ptaki, jak insekty… Dlatego musiałam zajmować się nie tylko strojem temperowanym, ale i mikrotonami, które emitują ptaki i insekty właśnie!!! „Głos ma ogromną potęgę uzdrawiania, poprzez zastosowanie odpowiedniej ilości Hz-ów, która od wieków jest stosowana w kulturach Dalekiego Wschodu. Nasza kultura muzyczna w pewnym momencie ustaliła strój równomiernie temperowany, w związku z czym dźwięki ćwierćtonowe i pomniejsze zostały wyeliminowane z muzyki, która tworzona była ściśle według zasad i przyjętych norm, i nie utrwaliły się one w świadomości odbiorców jako równoprawne i równie cenne jak te obowiązujące w dziejach muzyki zachodniej"[3]. Jeżeli urodziłam się w Słowikowej, musiałam iść w zawody z ptakami. Byłam otulona dźwiękiem zewsząd, a jak wiadomo: czym skorupka za młodu nasiąknie, tym na starość trąci. „Jeśli uczysz się jakiegoś języka, niezależnie czy jest to język angielski, chiński, włoski, po pewnym czasie posługujesz się tymi językami,

[3] I. Wojtycza, Autoeksploracja. Zobaczyć dźwięk – usłyszeć obraz. Praca magisterska, Uniwersytet Zielonogórski, Wydział Artystyczny, Instytut Sztuk Pięknych, s. 55.tt

nie zastanawiając się nad konstrukcją zdań lub zastosowaniem odpowiedniego słówka. Jeśli otaczasz się codziennie porcją okrucieństwa, dewiacji, gwałtu i akceptujesz zło, to zaowocuje to po pewnym czasie i zbierze swój plon, jeśli zewsząd dochodzą do ciebie dźwięki muzyki i pięknego śpiewu, to stajesz się w szczególny sposób uwrażliwiona na ich wibracje, w wyniku czego chcesz właśnie w ten sposób komunikować się ze światem i odcisnąć w nim swoją obecność”[4].

Greinert: ***Czy bliskość przyrody, chęć, by ona właśnie stała się najlepszą nauczycielką, inspirowała do odkrywania w sobie różnorodnych dźwięków, jak sama mówisz – brak szumu medialnego i brak zabawek cybernetycznych spowodował, że możesz powiedzieć, iż emisja, której nauczasz, jest tą najwłaściwszą, organiczną?***

Jest zdrowa. Nie odpowiadam wprost na to pytanie, bo może są jeszcze inne właściwe drogi emisji, ale jest to zdrowe, rozpoznałam zdrową metodę prowadzenia głosu.

I koncertuję, i nauczam kilkadziesiąt lat, przekroczyłam granice fizjologii głosu, wiem na temat głosu więcej niż wielu, wielu wspaniałych śpiewaków, którzy podążają drogą dobrze znaną, która czasem prowadzi do rozziewu strun, do wybroczyn krwawych i do guzków śpiewaczych. Niczego takiego nie doświadczyłam na sobie ani nikomu tego nie zafundowałam. Nikt z moich uczniów nie zwrócił się do mnie o oddanie mu zdrowych strun, z którymi do mnie przybył. Nikt nie zwrócił się do mnie o przeszczep ani wyhodowanie nowych strun. Uważam, że w dzisiejszej dobie inwazyjnej, pruskiej – bez szacunku traktującej siebie i studenta edukacji, to fundamentalne dobro. „Gra na każdym instrumencie wymaga umiejętności i wiedzy, którą zdobywa się latami i jest to fakt, który nie podlega dyskusji. Natomiast w myśl zasady, że «śpiewać każdy może…», zapomina się, że głos jest także instrumentem wymagającym nieporównywalnie większej umiejętności władania nim, ponieważ nie jest mechanicznym tworem, który można w każdej chwili wymienić na inny”[5].

Niezaprzeczalne zalety muzyki klasycznej, które dały mi świadomość własnego głosu, w którymś momencie były niewystarczające i zaczęło mi brakować czegoś innego, wymagającego ode mnie znacznie więcej, niż perfekcyjne wykonawstwo klasyki. Ponadto jestem człowiekiem, który zdaje sobie sprawę z tego, że jest bardzo twórczy. Każdy taki jest, ale niewielu zdaje sobie z tego sprawę. Świadomość bycia człowiekiem twórczym pchnęła mnie w kierunku poszukiwań własnego potencjału i rozpoznania własnego instrumentu, dzięki któremu mogę posługiwać się nim w bardzo swobodny sposób i wypowiadać się za pośrednictwem muzyki w innym – pełniejszym wymiarze.

Oleńko droga, od chwili, kiedy wprosiłam się na twoje zajęcia, a twoja osoba z taką otwartością mnie przyjęła, miałam możliwość doświadczania zupełnie nowej pracy nad dźwiękiem. Ćwiczenia były tak nieinwazyjne, a jednak tak głęboko odczuwane przez każdą komórkę ciała. Teraz już, po dwóch latach współpracy z tobą, widzę, jak ogromny wpływ wywarły one nie tylko na doskonalenie mojego głosu, ale i na świadomość. Zaczęły zmieniać, może bardziej budzić we mnie to właściwe myślenie o dźwięku i słowie.

Śpiew jest ezoteryką, śpiew jest duchowością. Mistycy, fizyka kwantowa, muzyka, plastyka mówią, że człowiek jest światłem. W każdym atomie naszego ciała jest 99,9 procent światła,

[4] Tamże, s. 49–50.
[5] Tamże, s. 52.

a tylko 1/10 procenta materii jest przejawiona, widoczna. Nie widzimy umysłu, a on jest, nie widzimy energii, a ona jest, nie widzimy elektryczności, a ona jest, nie widzimy magnetyzmu, a on jest. A wszystko to nami zawiaduje, ma na nas wpływ. Światło jest dźwiękiem. Elektron w atomie porusza się z prędkością 0,9 prędkości światła, a jego dźwięk to 440 Hz, znany jako a razkreślne. To zadziwiające, że do wszystkiego dochodziłam przez intuicję i wyobraźnię, a dopiero potem czytałam w książkach uczonych mędrców, że tak to jest. Bo w latach 70. nie miałam dostępu do literatury, która pomogłaby mi zrozumieć moje odczucia, które kazały mi doświadczać, szukać, rozumieć, że każdy atom w moim ciele jest zespolony ze stwarzanym przeze mnie dźwiękiem.

Na twoich zajęciach, które, jak napisałaś, prowadzisz metodą spiralną, gdzie elementy ćwiczeń przeplatają się wielokrotnie, zawsze pojawia się coś nowego. Podczas takiej pracy w stanie relaksacji potężnie odczułam siłę Słowa. Nie powiedziałam nic głośno, pomyślałam zaledwie, a jednak ciało przyjęło cały komunikat, który zaistniał w mojej głowie, jak stan faktyczny, wypowiedziany. To doświadczenie dało mi zrozumienie, że najmniejsza myśl, która rodzi się w mojej głowie, nie pozostaje bez fizycznych konsekwencji. Z czego łatwo wysnuć można takie przypuszczenie, że jestem dzisiaj w dużej mierze tym, co sama stworzyłam…?

Jesteśmy odpowiedzialni za słowo i za myśl, bo jest to wibracja słyszalna lub niesłyszalna, ale stwarzająca okoliczności naszego życia – czy się z tym zgadzamy, czy nie. Na przykład nie słyszymy pędzących elektronów czy neutronów, a jednak one wydają dźwięk, i tak np. francuski fizyk Joel Sternheimer udowodnił, że wszystkie dźwięki, jakie słyszymy, osadzają się w naszej aurze i czekają na zgodę na wejście w nasze ciało mentalne, fizyczne i emocjonalne. Jeśli myślę haniebnie, dźwięki agresywne, które atakowały mnie zewsząd, mają otwartą drogę do wejścia i stymulowania mnie do wszystkiego, co jest negatywne. Jeśli myślę pozytywnie, dźwięki dobra, które słyszałam – muzykę renesansową, argentyńską, peruwiańską, indyjską, naładowaną dobrymi intencjami, dobrymi myślami – to te dźwięki mają otwartę drogę do mojego wnętrza i stymulują mnie do czynienia dobra. Do szukania tekstów mówiących o dobru, czyli życzących mnie i słuchającym zdrowia, na każdym poziomie.

Zatem słowo to…

„Dźwięk jest wszystkim. Na początku było Słowo. Dźwięk jest energią, która staje się słyszalna, natomiast energią widzialną jest światło. Przecież my jesteśmy dźwiękiem. Suma wszystkich dźwięków w naszym ciele daje dźwięk podstawowy dla danego człowieka, który jest tak indywidualny i rozpoznawalny jak linie papilarne. Każdy narząd w naszym ciele wydaje dźwięk, wątroba, żołądek, śledziona itd. Dźwięk dla mnie jest wszystkim”[6].

Myśl, Słowo, Czucie, Czyn – to jedno z moich ulubionych twoich ćwiczeń. Zdałam sobie sprawę, że brzmi zupełnie jak początek Ewangelii Tomasza. Poprzez wszystkie czasy istnieje wieczna Myśl, a ta Myśl jest Słowem, a Słowo jest czynem, a te trzy są jedno w odwiecznym Prawie. A to Prawo jest u Boga, a Bogiem jest to Prawo.

Jesteśmy istotami duchowymi, czy się z tym zgadzamy czy nie. Możemy się nie zgadzać, ale jesteśmy stwórcami, czy się z tym zgadza-

[6] Tamże, s. 59. Por. także: „[…] przypomnijmy, że zgodnie z filozofią naturalną starożytnych Chin wątrobie odpowiada krzyk, sercu – śmiech, śledzionie i żołądkowi – śpiew, płucom – płacz, nerkom – jęk. Dźwięki te wydawane są przez narządy ciała w celu uwolnienia go od bólu i napięcia. Dźwięki tworzone przez głos ciała mają naturę falową i powstają nieświadomie, mimowolnie”, E. Gonikman, dz. cyt., s. 40.

my czy nie, i znowu możemy się nie zgadzać. Na przykład Józek mówi, że jestem koślawa, nie mam talentu, za duża, nic nie umiem. Zaczynam o tym myśleć i zadaję sobie pytanie – czy to jest prawda? Chyba tak, może, nie wiem – odpowiadam sobie. Zadaję drugie pytanie – czy to jest absolutna prawda? No tak, może trochę mam wątpliwości. Trzecie pytanie – jak reaguję, kiedy wierzę, że ta MYŚL może być prawdziwa? Jestem sfrustrowana, cierpię, nie mam siły, by podjąć jakiekolwiek działania, kompletnie w siebie nie wierzę, jestem przerażona! Czwarte pytanie – kim byłabym bez tej MYŚLI? Byłabym radosna, spokojna, twórcza, szczęśliwa i zdrowa. A teraz odwrócenie: ja myślę o sobie, że jestem koślawa, nie mam talentu, nie dość dobra, by zasługiwać na szczęście…Zaczynam o tym myśleć i zadaję sobie pytanie: czy ta MYŚL jest prawdziwa? Chyba tak, może, nie wiem – odpowiadam sobie. Zadaję drugie pytanie: czy ta MYŚL jest absolutną prawdę? No tak. Może mam trochę wątpliwości. Trzecie pytanie: jak reaguję, kiedy wierzę, że ta MYŚL może być prawdziwa? Jestem sfrustrowana, cierpię, nie mam siły, by podjąć jakiekolwiek działania, kompletnie w siebie nie wierzę, jestem przerażona! Czwarte pytanie: kim byłabym bez tej MYŚLI? Byłabym radosna, twórcza, szczęśliwa i zdrowa! Dopiero kiedy jestem radosna, spokojna, mogę być Prawdziwym Twórcą, a nie jeno odtwórcą! Ale prawda jest taka, że zawsze jesteśmy stwórcami, tylko możemy być tego świadomi lub nie.

Twórca świadomie tworzący dobro, a nie świadomie tworzący zło – to jest również ochrona środowiska, najlepsza ekologia, uświadamianie ludziom, że każdą negatywnością biorą udział w dewastacji Ziemi, całej naszej planety. Każda myśl musi być przepuszczona przez serce, inaczej jest dewastacyjna. Patrz: chemia niszcząca przyrodę, patrz: bomby wodorowe, lekarstwa chemiczne, które nie przystają do ciała. Ciało jest z natury ziemi i służy mu to, co z niej wyrasta. Jesteśmy stworzeni na podobieństwo Stwórcy, a więc mamy w sobie zapisaną potęgę tworzenia. Jesteśmy wszechwiedzącą Mocą z wszechwiedzącej Mocy, jesteśmy wszechogarniająca Miłością z wszechogarniającej Miłości, jesteśmy Światłem Światłości, jesteśmy ze Światła Światłości! Tę pamięć o boskości naszej wewnętrznej natury odebrali nam nasi hierarchowie.

Potwierdzają to badania fizyków. Fritjof Capra w swojej książce* Tao fizyki *tak pisze na temat tego, o czym ty, Oleńko, mówisz: „Filozofia Kartezjusza była ważna nie tylko dla rozwoju fizyki klasycznej, ale także miała ogromny wpływ na ogólny sposób myślenia na Zachodzie, aż po dzień dzisiejszy. Słynna sentencja Kartezjusza «Cogito ergo sum» – «myślę, więc jestem» – doprowadziła człowieka Zachodu do utożsamienia się z umysłem zamiast z całym organizmem. Konsekwencją kartezjańskiego podziału jest postrzeganie siebie przez większość ludzi jako odizolowanych ego istniejących «wewnątrz» ciał. Oddzielony od ciała umysł otrzymał niewykonalne zadanie kontrolowania go, powodując w ten sposób jawny konflikt między świadomą wolą a mimowolnymi instynktami. Każdy został następnie podzielony na dużą liczbę odrębnych działów: według swej działalności, uzdolnień, uczuć, przekonań, itd., które zaangażowane są w niekończących się konfliktach, powodując ciągły metafizyczny zamęt i frustrację. Wewnętrzne rozbicie człowieka odbija się w jego obrazie świata «zewnętrznego», który postrzegany jest w postaci mnóstwa odrębnych przedmiotów i zdarzeń. Środowisko naturalne traktuje się tak, jak gdyby składało się z odrębnych części, wykorzystywanych przez różne grupy interesu. Taki fragmentaryczny obraz przenoszony jest dalej na społeczeństwo, które rozbite jest z kolei na narodowości, rasy, religijne i polityczne ugrupowania. Przekonania, że fragmenty – w nas, w naszym środowisku i społeczeństwie – są istotnie od siebie odrębne, można uznać za główny powód obecnej serii kryzysów spo-

łecznych, ekologicznych i kulturowych. To przekonanie wyeliminowało nas z przyrody i oddzieliło od bliskich nam ludzi. Rezultatem jest skrajnie niesprawiedliwa dystrybucja bogactw naturalnych, powodująca polityczny i ekonomiczny nieład; wciąż rosnąca, zarówno spontaniczna, jak i zorganizowana fala przemocy oraz niebezpieczne zatrucie środowiska, w którym życie staje się często fizycznie i psychicznie niezdrowe". A Wyspiański pisał, że zawód aktora jest misją…[7]

A co robi dzisiejszy aktor? Wypluwa negatywne teksty, z dużą ilością agresji – karmi tą agresją siebie i innych, i to właśnie nazywa sztuką, a prawdziwa sztuka pochodzi z serca i powinna płynąć do serca, po to, aby nieść jemu ukojenie.

Dźwięk ma ozdrowieńczą moc, czy to znaczy, że misja aktora, śpiewaka…

…I każdego posługującego się dźwiękiem – to jest praca dla utrzymania zdrowia swojego i innych. Tak, dla utrzymania harmonii w sobie i innych. Spójrz na rośliny, kiedy rozmawiasz z nimi z miłością – są dorodniejsze, spójrz na zwierzęta, to samo ich dotyczy, i zwróć uwagę na dzisiejszą hodowlę zwierząt. Zwierzętom odebrano duchowość, a teraz wielkie korporacje odbierają duchowość człowiekowi, nazywając go zasobami ludzkimi. Kiedy ludzkość przywróci duchowość zwierzętom, korporacje przywrócą duchowość człowiekowi. Każda praca wykonywana z Miłością staje się medytacją życia i powoduje uwrażliwienie na życie całej planety i uświadomienie sobie, że jesteśmy jednością. Czy się z tym zgadzamy czy nie.

„Związek muzyki z medycyną istnieje od zarania ludzkości. Najstarsze supranaturalistyczne koncepcje wyjaśniające zjawiska przyrody przyjmują, że dźwięk jest zasadą świata, że tworzy on mistyczną substancję istoty ludzkiej i wszechrzeczy. Obdarzony jest szczególną mocą, tzw orendą, która jest m.in. siłą wzrostu roślin, specjalną mocą leczniczą, a także oczyszczającą mocą wody. Muzyka, a przynajmniej dźwięk, leży u podstaw wszystkich religii. Ponieważ muzyka omija rozum i dociera bezpośrednio do duszy – symbolizuje m.in. wyzwolenie człowieka, umożliwia duchowe oczyszczenie – katharsis i poprawę charakteru"[8]***.***

„Muzyka oddziałuje na cały świat ożywiony. Starannie przeprowadzane eksperymenty udowadniają, że na kiełkowanie, wzrost, zakwitanie i wydawanie owoców oraz ilość nasion wpływają fale dźwiękowe, zwłaszcza dźwięki muzyczne w dolnym zakresie częstotliwości, od 100 do 600 Hz. Dan Carlson opracował metodę oddziaływania na rośliny za pomocą dźwięku, dzięki której wzrasta kilkunastokrotnie ich plenność i wartości odżywcze. Specjalnie dobrane fale dźwiękowe powodują również 50–60% zmniejszenie zapotrzebowania na wodę i przyspieszenie wzrostu i dojrzewania drzew owocowych i leśnych. Soniczna metoda uprawy roślin została ostatnio włączona do coraz popularniejszych w świecie biodynamicznych metod uprawy roślin"[9]***.***

Prowadząc w taki sposób edukację młodych ludzi – poza oczywistymi korzyściami natury zawodowej – budzisz w ludziach to, co najważniejsze, budzisz głębszą świadomość, świadomość innego postrzegania dzisiejszej „billboardowej" rzeczywistości, nastawionej jedynie na sukces i na bardzo egocentryczne skupienie się na sobie.

[7] F. Capra, *Tao fizyki*, tł. P. Macura, Kraków 1994.
[8] E. Galińska, Percepcja muzyczna a poziom lęku u pacjentów nerwicowych, Warszawa 1982, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, maszynopis.
[9] O. Dewhurst-Maddock, *Terapia dźwiękiem. Jak osiągnąć zdrowie poprzez muzykę i śpiew*, tł. J. Renk, Białystok 2001.

Budzi się w nich prawda o nich zapisana w nich. „Miłość. Miłość i Miłość, ponieważ jeśli z miłością podchodzisz do tego, co robisz, zaszczepiasz w nich miłość. Ich zadaniem jest później nieść tę intencję dalej w świat. Jeżeli ja mam kilkunastu studentów i obdarowuję ich całkowitą akceptacją i przekazuję im wartości uniwersalne miast tylko ograniczać się do fachowych wskazówek i wąskiego pasma wiedzy, ponieważ wiem, że za kilka, kilkanaście lat oni podejmą pracę pedagogiczną i będą również przekazywać swoim studentom te wartości, które w nich zaszczepiłam. Uważam, że artyści mają wyjątkowe możliwości do przekazywania w sztuce piękna. To piękno, które latami w sobie rozwijają i rzeźbią, ma na celu ukazanie tej wartości w sztuce, poprzez sztukę i dla sztuki. Sztuka jest sublimacją Ducha, ponieważ prawdziwa sztuka pochodzi z serca"[10].

Właśnie w nieustannym będąc poszukiwaniu tego piękna, o którym mówisz, magiczną nitką przywiedziona, znalazłam się oto na zajęciach emisyjnych pierwszego roku krakowskiej szkoły teatralnej, prowadzonych przez tę osławioną Olgę Szwajgier, która to rozszerzyła skalę swojego głosu do sześciu oktaw. Jakże wielce się zadziwiłam, kiedy oto ja, pani już poważna, miałam – tej właśnie sztuki prawdziwej poszukując – wespół z młodzieżą młodszą i wobec tejże młodzieży wykonywać różne dziwne ust wykrzywienia, mruczeć dźwięki dziwne, bawić się tym szalonym poszukiwaniem…! Odkryłam, jak bardzo jestem zawstydzona i jak bardzo to zawstydzenie ogranicza moje penetrowanie swojego instrumentu… Wielka lekcja.

Dziecko w przedszkolu jest otwarte, nikt rozsądny nie zwraca mu uwagi. Ono bez zahamowań wyśpiewuje swoją duszę. A my mamy otworzyć się na dziecko w nas. Człowiek twórczy powinien być jak dziecko – pełen zachwytu, akceptacji. Kiedy tak nie jest, staje się smutnym powielaczem cudzych „najwłaściwszych" pomysłów. Ciekawość dziecka, ciekawość, która pozwala rozwijać się w tempie błyskawicy, ciekawość odkrywcy świata! To są otwarte oczęta, uniesione podniebienie, opuszczona żuchwa – to jest zachwyt, nad sobą i światem. Dziecko nie oddziela siebie od świata, a kiedy dorasta, pamięta, że nie jest oderwany od źródła, pełni, całości!

Czy dziecko, powrót do dziecięctwa, prowadzi nas do geniuszu?

Jesteśmy geniuszami, bo jako istoty duchowe tak zostaliśmy stworzeni! Czy się z tym zgadzamy czy nie. „Żeby móc sięgnąć po swoje nadmożliwości, potrzebna jest niewyobrażalna akceptacja, czyli wydobycie z siebie radości i ogromnej uwagi dla swoich błędów i wygrzebywanego piękna głosu, które jest i należy tylko po nie sięgnąć, odrzucając postawę autokrytyka. Autokrytyk jest w każdym z nas i to on właśnie uniemożliwia rozwój wykraczający poza granice znane od wieków i uznane za nieprzekraczalne. Granice są wytworem umysłu i to właśnie umysł powinien powodować chęć pokonania ich, ale w tym celu konieczna jest systematyczna praca ciała, umysłu i ducha. Dziecko w trakcie zabawy jest pochłonięte w pełni swoim aktualnym zajęciem i od niego powinnyśmy się uczyć uważności dla samego siebie. Zawsze odwołuję się na przykładach do dziecka, ponieważ ono nie jest jeszcze świadome ograniczeń, które w późniejszym czasie dopiero będą mu wtłaczane przez rodziców, nauczycieli i zdobywaną wiedzę o rzekomych ograniczeniach. Kiedy wracamy do dziecięcych postaw wobec tego, co robimy, jedynie wówczas możemy odnaleźć radość z wykonywanej pracy nad sobą i szczęście, które w twórczych poszukiwaniach jest niezbędnym elementem do pokonywania trudności i odnajdywania swoich możliwości,

[10] I. Wojtycza, dz. cyt., s. 65.

których sobie nie uświadamiamy i nie czynimy starań, żeby przekroczyć coś, co zostało uznane za «nieprzekraczalne»"[11].

Myślę o tym, że często to „nieprzekraczalne" to jest strach przed popełnieniem błędu, lęk, że nie zrobię tego od razu tak, jak się tego ode mnie oczekuje…

„W naszej kulturze głęboko zakorzenione jest przekonanie, że wszystkiego można się nauczyć w dwa tygodnie. Współczesne szkolnictwo cechuje się wyznaczaniem terminów, w których uczeń musi wykonać zadane ćwiczenie, natomiast nie zawiera w swoim programie zajęć mających na celu rozwój osobowości młodego człowieka. […] Uczę świadomości dźwięku i akceptacji błędów, a jeżeli pojawia się błąd, to po świadomej analizie należy następny poprowadzić w sposób przeciwny do poprzedniego i zdążać do następnego błędu, który w taki sam sposób należy eliminować. Dzięki takiej metodzie każdy człowiek może być sobie sam nauczycielem i tylko i wyłącznie od niego zależy, na ile wystarczy mu cierpliwości w rozpoznawaniu własnego – żywego instrumentu. Dlatego to jest tak trudne. Świadomość dźwięku, która umożliwia samodzielną pracę z własnym głosem, trwa najdłużej"[12]. „Wszystkich swoich studentów uczę, żeby pozbyli się lęku przed popełnianiem błędów, że tylko przez dokładne zbadanie błędu mają możliwość wyeliminowania go z dalszej pracy nad głosem lub umiejętnego wykorzystania go do celów interpretacyjnych. Wówczas stają się nauczycielami sami dla siebie"[13].

I najprzyjemniejszy zajęciowy szok – relaksacja. Relaksacja, droga do…

Relaks jest niezbędny do poznawania możliwości własnego głosu. Budzi świadomość swojej nadmożliwości. W stanie rozluźnienia, braku współzawodniczenia, braku strachu człowiek idzie po siebie do siebie z czułością i uważnością. I uczy się cierpliwości dla siebie, bo uczony jest wciąż braku cierpliwości w nieustannej presji zadowalania innych. Wszystko, co robimy, musimy najpierw robić dla siebie. Najpierw siebie muszę nasycić umiejętnościami, a dopiero potem emanować tym na otoczenie, a jeszcze wcześniej ukazać to sobie przed oczy i uszy, a dopiero później innym przed oczy i uszy. Dzisiejsza edukacja każe natychmiast realizować młodym ludziom to, czego wymaga autorytet, nie daje czasu na możliwość przepuszczenia tego przez siebie. Mało uważności przykłada się do sztuki improwizacji, która jest związana z natchnieniem, a nie z byciem odtwórcą cudzych natchnień. Jesteśmy narodem, który sztukę improwizacji ma we krwi, chociażby z racji swojego geopolitycznego położenia. Aby przetrwać, musieliśmy improwizować. Dlaczego edukacja o tym zapomniała i opiera się jeno na odtwórstwie?

Einstein mówi, że ważniejsza jest wyobraźnia niż wiedza, bo wiedza jest zastała, a rozwój jakikolwiek jest poprzez wyobraźnię i to właśnie wyobraźnia powinna być przez nas – istoty duchowe – prowadzona, a nie my prowadzeni przez wyobraźnię!

„Ja pracuję w wyobraźni, wyobrażam sobie swoje struny głosowe i śpiewam taką częścią strun, jaką chcę w danej chwili. […] Geniusz to taki człowiek, który nie wie, że czegoś nie można zrobić. Gdybym nazbyt intelektualnie i teoretycznie podchodziła do swoich poszukiwań, z pewnością bym nie poszła tym tropem. Nie byłabym w stanie udźwignąć ćwiczeń, które sama sobie zadałam, bo wiedziałabym i bałabym się, że mogę zerwać struny i na zawsze stracić głos. Obrośnięta lękiem, nie

[11] Tamże, s. 66.
[12] Tamże, s. 69.
[13] Tamże, s. 64.

poszłabym w eksperyment. Dlatego uważam, że teoria i zbytnie teoretyzowanie nie pchnie kogokolwiek do pokonywania granic, które człowiek sam sobie wyznaczył. Natomiast PRAKTYKA jest drogą do pokonywania własnych słabości, niemożności i poszukiwań we własnym potencjale, w który zostaliśmy wyposażeni w momencie przyjścia na świat"[14].

Wielokrotnie rozmawiamy z pedagogami w szkole na temat tego, że młodym ludziom tak trudno dzisiaj połączyć doświadczenia z wielu zajęć i spróbować je scalać. Osobno myślą o piosence, osobno o emisji i pracy nad samogłoską. Czy myślisz, Oleńko, że twoja metoda pracy, tak bardzo otwierająca na poszukiwanie wewnątrz samego siebie, może stać się pomostem wiążącym dla młodych ludzi?

Ona jest tym pomostem, bo scalanie jest sensem, a nie dzielenie. Pokazuje, jak inaczej brzmi samogłoska zanurzona w całym instrumencie, a jak ubogo brzmi tylko w tzw. aparacie wymawianiowym. Jak niezwykle pomaga w interpretacji samogłoska, która brzmi w całym człowieku, a jak niewiele można wyrazić, kiedy brzmi ona tylko w ustach, gardle. Traktowanie siebie jako całości daje człowiekowi odczucie wielkiego spokoju, które decyduje o wartości przekazu. Daje koncentrację, a w konsekwencji człowiek zaczyna dostrzegać, że różne zajęcia, choć, wydawałoby się, traktujące o różnych umiejętnościach, prowadzą do umiejętności scalenia różnorodnych doświadczeń w jednię.

Pani prof. Leokadia Kukawska była niezwykła postacią, u której rozpoczęłam edukację wokalną. Wszystkiego uczyła równocześnie. Miała wgląd w dykcję, w interpretację, w arcydzieła muzyki wokalnej, miała wgląd w wiersz, prozę, jak ze śpiewu od razu przejść w mówienie i na odwrót. I nauczyła mnie również piec najlepszy sernik wiedeński, który piekłam jej na wszystkie imieniny przez 20 lat. I tak przez 20 lat takie oto najpiękniejsze kwiaty nosiłam pani profesor. Z wielkim szacunkiem odnoszę się do mojej ukochanej pani profesor. Uważam, że to nadzwyczajne, kiedy ma się kontakt z pedagogiem, który widzi w uczniu ogromne możliwości i potrafi je wydobyć i rozwijać. To niezwykle cenny dar od życia spotkać nauczyciela, który nie zaprzepaści potencjału drzemiącego w młodym człowieku.

[Fragment pracy doktorskiej obronionej przez autorkę na Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi]

BIBLIOGRAFIA:

Capra F., *Tao fizyki*, tł. P. Macura, Kraków 1994.
Dewhurst-Maddock O., *Terapia dźwiękiem. Jak osiągnąć zdrowie poprzez muzykę i śpiew*, tł. J. Renk, Białystok 2001.
Galińska E., Percepcja muzyczna a poziom lęku u pacjentów nerwicowych, Warszawa 1982, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, maszynopis.
Gonikman E., *Mantry i leczenie dźwiękiem*, tł. M. Kołodziejczyk, Konstancin-Jeziorna 2001.
Osho, *Ukryte tajemnice*, tł. M. Włoczysiak, Katowice 1980.
Wojtycza I., Autoeksploracja. Zobaczyć dźwięk – usłyszeć obraz. Praca magisterska, Uniwersytet Zielonogórski, Wydział Artystyczny, Instytut Sztuk Pięknych.

[14] Tamże, s. 58.

OLGA SZWAJGIER Jest pedagogiem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie (od 1974 r.), prowadziła wykłady na zaproszenie Internationale Akademie für Neue Music w Schwaz w Austrii. Jako jedyna osoba na świecie ćwiczeniami własnego pomysłu rozszerzyła skalę głosu z czterech do sześciu oktaw, pracując nad tym przez kilka lat od chwili ukończenia Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie w 1970 r. Komponuje dla siebie muzykę, pisze teksty i reżyseruje swoje koncerty (m.in. w 2002 r. w Carnegie Hall w Nowym Jorku wykonała po raz pierwszy swój utwór *Julius*). Od 1976 r. występuje na najważniejszych festiwalach muzyki współczesnej w Polsce, Włoszech, Francji, Grecji, Niemczech, Meksyku, Austrii, Szwecji, Korei. W swoim dorobku artystycznym posiada kilkaset prawykonań światowych i polskich. Śpiewa utwory m.in. Ivesa, Stockhausena, Risseta, Pendereckiego, Stachowskiego, Łuciuka, Lutosławskiego, Mozarta, Bacha. Dokonała wielu nagrań płytowych, radiowych, telewizyjnych, filmowych i teatralnych. W 1991 r. jako jedyny śpiewak z Europy Środkowej i Wschodniej wystąpiła w Carnegie Hall w koncercie uświetniającym obchody stulecia tej sceny. Od 1981 r. jest członkiem Stowarzyszenia Artystycznego „Muzyka Centrum". Swój pierwszy honorowy doktorat „The Cultural Doctorate in Philosophy" nadany przez World University Roundtable Benson (Arizona) otrzymała w 1989 r. W 1991 r. International Biographical Centre w Cambridge nadał jej tytuł „Woman of the Year 1991/92". W 1992 r. American Biographical Institute uhonorował ją tytułem „Woman of the Year 1992", a w 1993 r. nadał jej tytuł „Most Admired Woman of the Decade". W 1993 r. The London Institute for Applied Research uhonorował tytułem „Doctor of Music", a Australian Institute for Co-ordinated Research mianem „Honorary Doctor of Musicology". W 2000 r. zaproszona na Międzynarodowy Kongres Muzyczny w Stuttgarcie jako jeden z „Das Phänomen Stimme" („Fenomen Głosu"). W 2005 r. w Berlinie, w ramach obchodów Roku Einsteina, brała udział w operze *The Speed of Light*. Kompozytorów Christiana Steinhäusera i Mathiasa Baumhofa do napisania tego dzieła zainspirowała teoria względności Einsteina i ekstremalne, akrobatyczne możliwości głosowe Olgi Szwajgier[15].

MATERIAŁY Z ARCHIWUM OLGI SZWAJGIER

Koncert w Mainz. Wieczór z cyklu „Villa Musica" w Landesmuseum.
„«Ekstremalne» rejestry cechują zaś *Powtórzone prawdy* Polaka nazwiskiem Witold Rek, utwór, który miał tu premierę. W samym centrum zainteresowania znajdowała się Olga Szwajgier, jedna z najwybitniejszych interpretatorek nowej muzyki w Polsce. Poza możliwymi jeszcze do wyśpiewania fragmentami z tekstem mogła ona w rozległych wokalizach pokazać także ogromną, niespotykaną skalę głosu. Poprzez specjalne ćwiczenia zdobyła możliwość osiągania takich wysokości, przy których partia Królowej Nocy zdaje się być niskim altem"[16].

XX Międzynarodowy Festiwal Muzyki Eksperymentalnej – Bourges 1990
„W utworze rosyjskiej Artemidy głos Olgi Szwajgier fascynuje wyobraźnię. To szloch, jęk, skarga, błaganie, rzężenie bolesne, przerażone, ostry krzyk, jak ostrze wbite w ciało, krzyk eksplodujący w gardle. Głos kosmiczny, dusza opuszczająca ciało… Wzniosłość!"[17]

Koncert w Piwnicy na Wójtowskiej, Warszawa 1993
„Olga Szwajgier wystąpiła 30 stycznia 1993 w Piwnicy na Wójtowskiej w poczwórnej roli: śpiewaczki o niespotykanym głosie, autorki tekstów, kompozytorki i – co najtrudniejsze – w roli Olgi Szwajgier. Dość dawno nie pokazywała się w Warszawie, racząc swym kunsztem inną, zaoceaniczną także, publiczność. *Emploi* Olgi Szwajgier jest zjawiskiem niewątpliwie wartym odnotowania w naszej kulturze muzycznej: osobliwym i niepowtarzalnym. Oprócz ewidentnej techniki połączonej z siłą ekspresji, co można było zaobserwować w trzeciej *Etiudzie* Regameya, mieliśmy głównie orgię pomysłów: tekstowych, wokalnych i scenicznych. Szwajgier wchłonęła techniki aktorskie przez osmozę, będąc między innymi wykładowczynią w krakowskiej Szkole Teatralnej. Przez osmozę jej poczucie humoru udziela się w *show*, jaki czyni z koncertu. Niektóre z utworów trudno byłoby zdefiniować, zwłaszcza że za każdym razem przybierają inną formę i postać; w kompozycjach własnych lub z własnymi tekstami Olga Szwajgier dyryguje formą, przekształca ją, zmienia, traktuje jak żywą materię, tworzywo, nie zaś dzieło zamknięte. Teksty: raz jest to horror – bajeczka niczym z braci Grimm, własnoręcznie przez nią udźwiękowiona, innym razem – dytyramb na cześć hut, ze szczególnym uwzględnieniem Nowej. Olga Szwajgier, demiurg humoru, intelektualnego i sytuacyjnego, ironicznego i sardonicznego, kształtuje grę napięć między wykonawcami a publicznością w sposób «łatwy, lekki i przyjemny», nie dając nikomu się niczym zanudzić"[18].

Gala concert inaugurates 3 International Chopin & Friends Festival
„Długi wieczór zakończył się zapierającym dech w piersiach występem wybitnej sopranistki Olgi Szwajgier, profesor w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Pani Szwajgier używa całą skalę swojego aż sześciooktawowego głosu w pełnym wyobraźni, teatralnym przedstawieniu, pełnym spontanicznych pomysłów oraz wokalnej ekstrawagancji. W dziele, które przedstawiła pod tytułem *Juliusz*, pani Szwajgier ukazała nam się nie tylko jako śpiewaczka, ale również jako utalentowany rzemieślnik. Krok po kroku oplotła wstęgą doskonałości muzykę akompaniującego pianina. Wykrzywiała twarz w grymasie, koncentracji, aby potem ją rozjaśnić zadziornym uśmiechem. Jej śpiew składał się z niesamowicie wysokich dźwięków, czasami schodzących powoli do basu lub też połączonymi motywami opery, gwizdami, a także przyjaznym chichotem. Jak ona tego dokonała? Co dokładnie miała na myśli? W poszukiwaniu odpowiedzi jeden ze słuchaczy posłużył się fragmentem *Antycznej receptury* pióra Toulouse'a Lautreca: «Pełna zagadkowości nigdy nie będzie odkryta. Bóg dał wiedzę tylko swojemu Prorokowi, który nigdy nie uchylił rąbka tajemnicy. A zatem recepta ta nigdy nie będzie znana żadnej innej osobie ludzkiej». Pani Szwajgier dała nam wybitną improwizację ludzkich uczuć: szczęścia, rozpaczy, wybierzcie sami. Chopin z całą pewnością pokochałby to wystąpienie, gdyż był on pierwszej klasy żartownisiem oraz improwizatorem. Tym sposobem wieczór zakończył się tak samo, jak się rozpoczął, świętowaniem słowiańskiej wyobraźni: wybitni artyści, głębokie emocje, niewysłowiona radość. Było to nadzwyczajne i niezapomniane przeżycie, zarówno dla publiczności, jak i samych występujących"[19].

[15] www.olgaszwajgier.art.pl.
[16] R. Wiedmann, *„Villa Musika" – Abend im Landesmuseum*, „A.Z. Mainz" 19.03.1990.
[17] C. Buchet, *Syntese 90: la symphonie d'un monde noveau…*, „La Nouvelle Republique du Centre-Quest" 11.06.1990.
[18] „Ruch Muzyczny" 21.03.1993.
[19] M. Dalmacy, *Gala concert inaugurates 3 International Chopin & Friends Festival*, „Magazine. Art" 2002, No. 7, s. 9.

Beata Fudalej

PIOSENKA AKTORSKA

Pani Marta Stebnicka powtarzała zawsze, że piosenka to biżuteria (bibelot) epoki. Mówiła o piosence w ogóle, ale myślę, że miała na myśli również tę aktorską.

Według Wojciecha Kościelniaka (jednego z większych specjalistów od piosenki aktorskiej i jednocześnie najbardziej chyba znanego obecnie realizatora przedstawień w teatrach muzycznych naszego kraju) piosenka aktorska (jakkolwiek by to nie brzmiało) to specjalny gatunek, w którym w owej piosence główny nacisk interpretacyjny postawiony jest na aktorskie i teatralne środki wyrazu. To określenie w jego przekonaniu można uznać za wyczerpujące. Skoro termin „piosenka aktorska" składa się z dwóch słów, to przyjąć należy, że to one definiują ją właśnie, definiują gatunek jako taki. Według Kościelniaka w sformułowaniu tym mieści się wszystko, co dotyczy prawidłowego śpiewania i wykonania utworu. Należy więc piosenkę aktorską śpiewać zgodnie z zasadami sztuki wokalnej. W samym określeniu „piosenka" zawarte są prawa rządzące światem muzyki. Czyli – intonacja, barwa głosu, instrumentacja, aranżacja, itp. Obowiązek czystego i zgodnego z zasadami wykonania wokalnego dotyczy wszystkich. Zarówno aktorów, jak i wykonawców estradowych.

Wojciech Młynarski ze swoim charakterystycznym poczuciem humoru powiedział kiedyś, że: „Piosenka aktorska występuje wtedy, kiedy aktor gra, że śpiewa".

Przyznam, że istotnie z określeniem „piosenka aktorska" istnieje do dziś pewien problem. Nie tylko zresztą z nazwą, ale i z samą piosenką wykonywaną przez aktora (wykonywaną odrębnie, niejako poza graną rolą, a zatem nie będąca częścią przedstawienia, co więcej, funkcjonującą samoistnie i często zupełnie niezależnie). Tak naprawdę nikt do dziś nie nazwał tego zjawiska w sposób precyzyjny. Zwykło się nawet traktować ją nieco ironicznie i niewybrednie żartować na jej temat. Na przykład w jednym z dowcipów środowiskowych na pytanie „Jaka jest różnica między fortepianem i tzw. aktorem śpiewającym?" odpowiedź brzmi: „mniej więcej pół tonu".

Mnie samej już od czasów studiów „piosenka aktorska" kojarzyła się z mikrofonem stojącym samotnie pośrodku sceny, czarną sukienką i… łzami w oczach. A przede wszystkim z nadekspresją podejrzanego autoramentu i zupełnie niepotrzebnym krzykiem „na puszczy" polskiego teatru. Jako bardzo młoda aktorka, oczywiście w ramach protestu (nie zapominajmy, że młodzi ludzie uwielbiają przecież protestować – i chwała im za to) pojechałam do Wrocławia na osławiony Festiwal Piosenki Aktorskiej. I zrobiłam to oczywiście ze złośliwości. Utwory, które przygotowałam w duecie z Pawłem Miśkiewiczem (który to *notabene* namówił mnie do wzięcia udziału w tym konkursie), były, delikatnie mówiąc, ostrym żartem z maniery tegoż znanego w całym kraju wyścigu talentów aktorskich i wokalnych. A moje propozycje solowe po prostu urągały stylowi uznanemu wtedy za obowiązujący. Czytaj: mikrofon, czarna sukienka i nadmiar przeżyć na centymetr kwadratowy. O paradoksie! Moja złośliwa propozycja aktorska została… bardzo dobrze przyjęta. I nie wiedziałam już, czy to zemsta losu za nadmierną młodzieńczą pychę, czy potrzeba poszukiwań nowej formy spowodowały, że… przyznano mi pierwszą nagrodę. Mówię to tylko dlatego, że historia ta będzie miała wpływ na dalszą część opowiadania o tej dziwniej odmianie aktorstwa. Dość powiedzieć, że po tym (być może niepotrzebnie złośliwym) żarciku postrzegana byłam jako aktorka tzw. śpiewająca.

Dziwne swoją drogą, że nie mówi się „aktor mówiący" czy „grający". Tylko to, że śpiewa, zostało przedziwnie zauważone i nie wiedzieć czemu wyróżnione. Być może dlatego, że naród nasz już dawno został uznany za głuchy i niesłyszący podstaw muzycznych, nie mówiąc już o niuansach. Od dawna wiadomo, że 50% społeczeństwa słyszy na poziomie pierwszym, czyli słyszy, że grają. Następne 25% słyszy tylko, czy głośno, czy cicho, a dopiero te pozostałe 25% (i myślę, że te procenty podane były raczej na wyrost) słyszy, czy grają czysto, czy nie.

Tak więc zupełnie nie wiem, jak to się stało, ale musiałam wziąć na siebie opinię aktorki wypowiadającej się głównie przez śpiew. I mimo moich sprzeciwów opinia taka dość długo się za mną po prostu wlokła. Kiedy więc po paru latach zgłosiła się do mnie ówczesna dziekan wydziału aktorskiego Pani Agnieszka Mandat z propozycją prowadzenia w krakowskiej PWST zajęć ze studentami, nieprzypadkowo zaproponowała mi właśnie piosenkę. Oczywiście na początku okropnie protestowałam, ale potem powoli wypracowałam pewną metodę, która pozwoliła mi poczuć, że to, co robię, sprawia pewien rodzaj satysfakcji. A do tego jeszcze (w jakimś oczywiście stopniu) pomaga studentom. Że jest coś, co nadaje tej pracy sens albo chociaż jego namiastkę. Nie dzieje się to oczywiście od razu. Po paru latach doświadczeń moją pracę ze studentami mogłabym podzielić na kilka etapów.

ETAP I: SYNDROM STRACHU PRZED KLAWIATURĄ ALBO „DZIABĄG W PIANINIE"

Zauważyłam, że studenci przez pierwsze tygodnie styczności z prowadzonym przeze mnie przedmiotem niezwykle boją się tzw. występu… i w ogóle jakiejkolwiek wypowiedzi z udziałem muzyki. Krótko mówiąc, przeszkadza im pianino, akompaniament, wysokości dźwięków i rytm jako taki. Nie zapominajmy, że piosenka wymaga przecież niezwykłej dyscypliny rytmicznej i intonacyjnej. Takie lękowe zachowania nazwaliśmy sobie nawet (dla żartu) „syndromem strachu przed klawiaturą". Przede wszystkim bowiem, jako naród „głuchy" – w ogóle boimy się dźwięku. Potem pojawiają się oczywiście przeszkody poważniejsze. Kiedy różnymi metodami (zazwyczaj sprawdzonego kija i marchewki, oczywiście nie pomijając całego zapasu żartów i zabaw dla odstresowania) uda mi się przebrnąć ze

studentami przez etap pierwszy, niechybnie wyłaniają się dalsze, dużo poważniejsze problemy. Problemy bardziej aktorskie niż wokalne, choć i tych nie można oczywiście wykluczyć. Różna bowiem bywa skala trudności wykonawczych.

Zawsze staram się dobierać piosenki odpowiednio do możliwości wokalnych i słuchowych studenta. Dbając oczywiście o to, żeby piosenka była dla niego wyzwaniem. Krótko mówiąc, żeby miał nad czym pracować i z czym się zmagać przez te parę miesięcy. Poza tym, żeby raz na zawsze student przestał się bać muzyki i siebie samego pośród dźwięków. Przypomina to więc bardziej działanie terapeutyczne, ale wyniki często są nie do przecenienia. Zdarzyć się może, że dzięki takim działaniom już na zawsze zmienią się myślenie i wrażliwość muzyczna studenta. Moim zdaniem tylko wtedy uczenie, a w szczególności uczenie piosenki ma sens. Oczywiście nie jest to wymierne w sposób bezpośredni. (Choć moim zdaniem tylko pozornie nie jest to wymierne. Bo przecież każdy zawodowiec zorientuje się od razu w tym, o czym mówię).

Bywa i tak, że prawdziwe wyniki działanie takie może dać dopiero po wielu latach. Niezbadane są, jak wiadomo, zakamarki ludzkiej duszy… Wielką rolę odgrywa psychika studenta. Znam przypadki ludzi tzw. niesłyszących, którzy zajęci jakąś specjalnie narzuconą przeze mnie czynnością, nie mając czasu na stres związany z ewentualnym trafianiem w dźwięki, trafiali w nie bez pudła. Co więcej, pokonywali niezwykle trudne interwały w karkołomnych wręcz harmoniach. Moim zadaniem było pokazanie im i udowodnienie, że potrafią to świetnie zrobić! Że, jak to mówimy, „należy po prostu nie przeszkadzać Panu Bogu". A reszta jest tylko ich własnym lękiem. Naszym przysłowiowym DZIABĄGIEM. Kiedy więc ktoś traci głos ze strachu albo fałszuje, mówimy, że… stroi do DZIABĄGA.

Wiem, że brzmi to jak opowieść o zajęciach z taniej psychodramy na poziomie przedszkola, ale bez tego etapu nie uda się zrobić pierwszego, kto wie czy nie najważniejszego, kroku. Z mojego doświadczenia wynika, że etap ten trwa około 2 miesięcy.

ETAP II: POBUDZENIE WRAŻLIWOŚCI

Piosenka jest wspaniałą rolą aktorską, opowieścią, jest zamkniętą całością, która w trakcie 3–4 minut zderza nas z bohaterem i jego losem. Jego losem w fazie zenitu zdarzeń.

Zawsze powtarzam studentom, że na scenę wchodzimy z całym bagażem wiedzy o bohaterze, w momencie kiedy po wielokrotnym „przerobieniu" tematu w samotności postanowił on nareszcie podzielić się z kimś tą sprawą. Że zaczynamy mówić tylko wtedy, kiedy już się w nas „nie mieści" i wreszcie właśnie teraz (korzystając z okazji, że nareszcie mamy interlokutora) niejako wylewamy z siebie problemy i emocje. Dzielimy się nimi z widzem. W jego obecności dochodzimy do zadziwiających nas wniosków i podejmujemy najważniejsze dla nas, dla naszej postaci decyzje. Tylko bowiem przez dialog daje się to osiągnąć. A śpiewać zaczynamy dopiero wtedy, gdy… samo mówienie już nie wystarcza! A gdy i śpiewanie nie wystarcza? Dopiero wtedy zaczynamy tańczyć!

Jednym słowem, żeby wejść na scenę i w parę minut napotkać swojego bohatera, zmierzyć się z jego problemem i wyjść z mądrze wyciągniętymi wnioskami, trzeba być tzw. emocjonalną i intelektualną bombą zegarową. Jeśli się to uda, wtedy możemy naprawdę wszystko! Oczywiście ten drugi etap również nie jest łatwy, bo studenci – czasami z braku odwagi, bywa, że i z braku wyobraźni, a zdarzyć się również może, że z braku temperamentu czy, o zgrozo, po prostu z braku talentu – nie są w stanie zrozumieć, że tak naprawdę najistotniejsza praca odbywa się daleko poza nutkami

i „pianinowym bum-cyk-cykiem". Dlatego tak ważne jest to, żeby przestali się bać we wspomnianym etapie pierwszym.

Metodami zaiste „różnymi" staram się zainteresować ich i przejąć losem własnych postaci. Budując przeróżne scenariusze, zazwyczaj ekstremalne i – wstyd się przyznać – bywa, że i rodem z brazylijskiej telenoweli (w końcu nie wiadomo, co kogo poruszy), próbuję stworzyć z nimi życiorys i charakter postaci. Kiedy powiedziałabym jak Grzegorzewski do Malajkata: „Panie Wojtku, niech to będzie kaszel jak z Manna, a nie jak z Gogola" – pozostałabym niezrozumiana i potraktowana jak ktoś, kto opowiada o gruszkach na wierzbie. W dzisiejszych czasach, kiedy z mało którym studentem można porozmawiać o dobrej literaturze i posługiwać się przykładami z niej, trudno jest się po prostu szybko porozumieć. Trzeba czasem sięgać po niewyszukane, ale celne, najprostsze emocje. To smutne, choć dzięki tym zajęciom i na pozór błahym piosenkom paru studentów sięgnęło po Dostojewskiego, Manna i innych wspaniałych autorów. Ostatnio dotarło do mnie, iż jeden ze studentów żalił się drugiemu, że w związku ze śpiewaną piosenką Petersburskiego pt. *Wańka* kazałam mu przeczytać *Idiotę*. Był zdziwiony. Mnie dziwi fakt, że do tej pory nie znał tego utworu… Ale żeby coś w ogóle z nimi zrobić, trzeba często najpierw po prostu spuścić przysłowiową zasłonę miłosierdzia. Reasumując: jak tonący, który brzytwy się chwyta, różnymi metodami muszę uwrażliwić ich na losy i uczucia ich bohaterów. Bez tego właściwie trudno jest ruszyć z miejsca.

W chwilach zwątpienia, a miewam je na początku pracy bardzo często, dochodzę do wniosku, że kandydaci na młodych aktorów to „puste butelki", w które nikt nie zamierza wlać niczego sensownego. Mam wrażenie, że to wydmuszki, niezmiernie barwnie pokolorowane i nic więcej. Szkoła zakłada, że pracę wewnętrzną aktor musi wykonać we własnym zakresie (i dobrze zakłada, bo to przecież nauka najzwyklejszego zawodu, a nie zajęcia z duchowości), ale o tym, co aktor ma w oczach, decyduje tylko piękny proces wewnętrzny. Tego nauczyć się nie da. Można coś podpowiedzieć, zasugerować, ale nauczyć się tego nie da. To po prostu TALENT i OSOBOWOŚĆ. A to, jak wiemy, można w szkole ważyć na uncje. O tym, moim zdaniem, decydują siły wyższe! Należy jednak powalczyć o ten „zastęp dusz" i sprawić, żeby duszom tym dało to szczęście, a czasem i… cierpienie. Jak to mówią: „nic bardziej nie uszlachetnia niż cierpienie". Co prawda ksiądz Tischner pod koniec życia (kiedy mógł się komunikować tylko pisząc) sporządził notatkę „nie uszlachetnia"…

Beata Fudalej, fot. Jan Poprawa



Zabraniam zatem studentom zadawać pytania typu „jak?". „Jak to zrobić?", „w jaki sposób?". Na zajęciach operujemy tylko pytaniem „co?" – „co chcemy osiągnąć?" i przede wszystkim „co myślimy?", „co czujemy?" i „dokąd zmierzamy?".

„Jak" przychodzi dopiero na samiuteńkim końcu, i to nie w stosunku do wszystkich. Dla mnie jest to oczywiste, ale niestety czasami czuję się osamotniona. Kiedy parę lat temu przez cały semestr ciężko pracowałam nad tym, żeby studenci wydziału wokalno-aktorskiego (wtedy jeszcze nazywał się wokalno-estradowy) nie wyśpiewywali samych nutek, nie popisywali się doprawdy „po nic" barwnymi wibratami i koloraturami… i kiedy miałam wrażenie, że już udało mi się przekonać ich do czucia i myślenia na scenie – jeden z zaproszonych na próbę generalną gości powiedział w swoich uwagach zdanie, które naprawdę daje do myślenia: „Oczy masz ładne, oczami zagraj". Wiem, że to skrót myślowy, ale młodych ludzi uczy robienia niemądrych min i przewracania gałkami ocznymi w bliżej nieokreślonej sprawie. Moim zdaniem trzeba pobudzać w nich wrażliwość i intelekt, serce i rozum, a nie uczyć operowania minami. Trzeba, żeby dzięki spotkaniom z pedagogami uczyli się właśnie tego – myślenia i czucia, żeby rozwijali swój talent. No tak, ale czym jest talent? Według Jewgienija Wachtangowa talent jest ujawnianiem tego, co siedzi w podświadomości, a nie świadomym używaniem albo raczej prezentowaniem środków. Moim zdaniem najlepszym aktorstwem jest takie, którego nie widać, albo inaczej – w którym nie widać, jakimi środkami jest stwarzane. Wachtangow (w *Co pozostaje po artyście teatru?*) dokładnie mówi o tym tak: „Kto świadomie daje pokarm podświadomości i podświadomie ujawnia efekty pracy podświadomości – ten ma talent. Kto podświadomie daje pokarm podświadomości i podświadomie ujawnia efekty jej działania – jest geniuszem. Ujawniający świadomie jest mistrzem. Zaś pozbawiony umiejętności świadomego lub podświadomego przyswajania, a mimo wszystko ważący się na ujawnianie efektów pracy – jest miernotą. Nie ma bowiem własnego oblicza. Kto będąc niczym sięga ku podświadomości – będącej dziedziną twórczości – ten nie może niczego ujawnić". Czy trzeba więcej...?

Widz powinien mieć złudzenie, że dzieje się to tu i teraz. I że jest to wynikiem procesu emocjonalnego, a nie procesu stwarzania roli środkami aktorskimi. Procesu złożonego z wielu poszczególnych zadań i etiudek aktorskich. Osiągnąć możemy to tylko wtedy, kiedy naprawdę wejdziemy w skórę swojego bohatera. Kiedy staniemy się nim na te parę minut. Kiedy jak dzieci na moment uwierzymy, że to, co się dzieje – jest prawdą. Wiem, że brzmi to dość naiwnie, a nawet i podejrzanie, ale zawód powinien pomóc szybko wejść w taki stan i jeszcze szybciej pomóc się z niego otrząsnąć. A to oczywiście powinno dziać się przy pełnej kontroli wszystkiego, co dookoła. Wszystko powinno być świadome i profesjonalne!

Moim zdaniem warsztat to umiejętność poruszania się po takich stanach, umiejętność wchodzenia w nie, niemal na zawołanie. Umiejętność używania ich, żonglowania nimi. Dykcja, głos, umiejętności ruchowe natomiast powinny być traktowane jak coś, bez czego w ogóle nie można mówić o aktorstwie! Powinny po prostu być oczywistością! Nie da się bowiem wyrazić niczego, jeśli będzie się miało karczemną dykcję, nie będzie się umiało operować głosem i ciałem, ale to, co się wyraża, jest najważniejsze. Głos, ciało i wymowa są tylko w tym pomocne. Według mnie talent – jest to potrzeba pewnego niepokoju. Niepokoju poszukiwania. To wręcz ekstremalna potrzeba posiadania takiego niepokoju.
W moich spotkaniach ze studentami staram się zaszczepić im taką potrzebę. Często są to tylko pobożne życzenia, ale, jak wiadomo, ten

zawód nie jest dla wszystkich i na szczęście nie jest demokratyczny, a co najważniejsze… dobrze, żeby to też zrozumieli: NIE JEST OBOWIĄZKOWY! Staram się tylko wymagać od nich czucia i myślenia. Poza tym uważam, że jedno nie może funkcjonować bez drugiego. Zawsze idą w parze. Człowiek wrażliwy nie może przecież nie myśleć! Wymagam zatem tych obu rzeczy (i nie jest to moim zdaniem wygórowane). Wymagam tego na poziomie PODSTAWOWYM!

ETAP III: „JAK"

To śmieszne, ale kiedy napisałam słowo „jak", mój komputer, a raczej program do pisania, zaproponował mi zamiast niego słowo „jakkolwiek".

Otóż w dzisiejszych czasach jest to dość częste podejście. Istnieje już tyle ułatwień, że nie liczy się prawdziwa wiedza i umiejętności. Każdy, kto ma na przykład podstawowy program komputerowy do komponowania prostej muzyczki – mówi o sobie, że jest kompozytorem. Coraz częstsze są wystawy fotograficzne autorów posługujących się aparatami, które same robią zdjęcia. Kiedyś nazywało się to hucpą. Dziś pretenduje to do miana wielkiej sztuki. Świat zwariował! Promuje bylejakość i głupotę, kwieciście opakowane. Należy szybko i drogo sprzedać cokolwiek, byleby było to efektowne, a raczej „efekciarskie". Nie chcę takiego świata i nie chciałabym, żeby moi studenci kierowali się takimi, pożal się Boże, wzorcami.

Chciałabym natomiast, żeby oni sami, wbrew modom i trendom, stwarzali dla siebie skalę wartości i co najważniejsze, sami sobie podnosili poprzeczkę. Żeby nie szli na tzw. łatwiznę i żeby mogli odróżnić tanie rozwiązania od tych szlachetnych i z klasą. Schamieć zawsze jeszcze będą mieli czas. To indywidualne wybory zadecydują, czy będą chcieli grać w filharmonii czy podgrywać do przysłowiowego kotleta albo taniego „striptizu". Moim zadaniem jest pokazanie im drogi trudnej i szlachetnej, bez łatwizny i blichtru. Chciałabym, żeby nie myśleli o sztuce, posługując się gotowcami, podpórkami i w ogóle ułatwieniami nie najwyższej próby.

Jednym słowem, nie chciałabym podawać im zawodowych protez. Nie oszukujmy się! To są przecież protezy!

Tak więc jedną z moich pierwszych decyzji było odrzucenie mikroportów i wszelkiego nagłośnienia. Jak na dłoni widać, czy aktor umie śpiewać, czy robi to za niego aparatura. Do tego doszło również utrudnienie w postaci braku kwiecistego kostiumu. Na drugim roku moi studenci ubrani są w czarne trykoty albo w ciemny, niestwarzający konkurencji piosence strój. Na początku strasznie cierpią, że nie będą mogli doklejać sobie przysłowiowych nosów, ale potem szybko rozumieją, że tak jest po prostu ciekawiej i że nacisk będzie kładziony na inne możliwości wyrazu. To jest najważniejsze! Doklejony nos można zagrać „mentalnie". O jego rozmiarach i kształcie decydować będzie wyobraźnia aktora, a nie charakteryzacja! My mamy dbać o tę wyobraźnię i prosty, esencjonalny przekaz. Tak jak piosenka jest pewnym skrótem, esencją, tak i nasze wykonania powinny dążyć do esencjonalnej i bardzo precyzyjnej wypowiedzi. Amerykanie zachęcają, żeby realizować sztukę według hasła „KISS". Nie znaczy to bynajmniej pocałunku. To skrót, który w całości brzmi:

KEEP IT SIMPLY, STUPID. Czyli w wolnym przekładzie „rób to prosto, głupcze". Wiemy przecież sami i nie trzeba tego powtarzać za Gombrowiczem, że najtrudniejsza w sztuce jest prostota. Ale jak przekonać do tego człowieka młodego, który z natury swojej szuka po omacku i często coś bardziej pcha go w stronę popisu i zabłyśnięcia swoimi umiejętnościa-

mi niż do uczciwego, prowadzonego twarzą w twarz, dialogu z widzem? Bardzo uczulam studentów na to, że tylko przez rozmowę z widzem można w ogóle się wypowiedzieć. Nie znoszę oczu aktora zapatrzonych w siebie, a raczej w gamę swoich środków wyrazu. Daje to zresztą głupi grymas na twarzy i guziki zamiast oczu.

Zdarzyło mi się, niestety, oglądać studentów w kolorowych, wymyślnych kostiumach, w niezwykle ciekawych inscenizacjach, studentów będących w wielkiej zażyłości z publicznością. Zażyłości, a raczej w specyficznej komitywie – komitywie wygłupu. Nie znoszę tego. Mimo całego sztafażu mebli, rekwizytów i wręcz girland numerów aktorskich… w oczach mieli niezmienne martwe, plastikowe guziki. A zamiast uczciwego przebiegu myślowego pojawiała się kombinacja, jak szybciej zaskarbić sobie przychylność rozbawionej szkolnej publiczności. Na naszych zajęciach takie działanie krótko nazywamy fuksówką w gastronomiku. Cała praca oczywiście musi się odbywać w poczuciu wolności i przede wszystkim musi być radością tworzenia! Tylko wtedy ma sens! Ale musi jej towarzyszyć uczciwy przebieg uczuciowo-myślowy. Jeśli aktor ma wewnętrzne poparcie wszystkiego, co robi, może szaleć od kulisy do kulisy. Często pozwalam na takie szarże, nawet do nich zachęcam (im trudniej, tym lepiej, jak wiadomo) – ale tylko wtedy, kiedy wewnątrz odbywa się wspaniała praca. Bywa przecież, że grane postaci przeżywają prawdziwy dramat i tylko wtedy dla widza jest to śmieszne. (Nie ma bowiem nic śmieszniejszego niż ludzkie nieszczęście… Woody Allen powiedział nawet, że komedia to tragedia, która się przytrafiła komuś innemu…). Celem zatem nie mogą być miny ani etiudki ku uciesze chętnej do zabawy, a właściwie do głupiego rechotu szkolnej publiczności. Jednym słowem robimy wszystko, żeby grać: prosto i uczciwie. W gruncie rzeczy to wszystko! Czasami tylko sięgamy po jakiś rekwizyt, ale tylko wtedy, gdy jest on naprawdę niezbędny.

Często namawiam studentów do bawienia się formą i pewnym skrótem. Nie możemy pozwolić sobie przecież na przypadkowe ruchy. W końcu jest to nauka zawodu. Powinna więc odbywać się niezwykle profesjonalnie i na możliwie najwyższym poziomie. Proponuję im zatem oglądanie wybitnych realizacji – od przedstawień Boba Fosse, przez wspaniałe muzyczne (i nie tylko) filmy, nie pomijając wielkich klasyków kina – czy słuchanie niebywałych wykonawców (np. przy realizacji Brechta – Marianne Faithfull, Ute Lemper). Uczyć powinni się bowiem od najlepszych! Od wielkich artystów i profesjonalistów zarazem.

Świat nie zaczął się wczoraj i (mimo że często mają na ten temat inne zdanie) dobrze, żeby mieli tego świadomość. Muszą zrozumieć, że nie ma niczego gorszego niż tzw. kupa wdzięku i… nic poza tym. Oczywiście z siermiężnego punktu widzenia powinni też umieć profesjonalnie obchodzić się z tzw. techniką. Podjęłam decyzję, że dopiero na trzecim roku zakładamy kostiumy, przypinamy mikroporty i stawiamy statywy z mikrofonami. Z mojego doświadczenia wynika, że obchodzenia się z mikrofonem zdolny i posiadających słuch student uczy się raptem przez parę dni. A reszta to już tylko piękna i mądra praca i przede wszystkim spotkanie ze swoim talentem.

Bo, jak powiedział Henryk Woźniakowski, kiedy w rozmowie z nim zwierzyłam się ze swojego dylematu związanego z decyzją usunięcia z mojego roku pewnej studentki: „Sztuka jest za ważnym zjawiskiem, żeby pozwolić sobie w nim na brak talentu!"

Tomasz Teleśnicki

NA PRZYKŁAD W PĘZINIE

Od dłuższego czasu krąży po kraju nazwa małej miejscowości, która w rosnącej legendzie środowiskowej stała się już symbolem pewnego odrębnego i ważnego zjawiska polskiej kultury – mianowicie warsztatów artystycznych. Warsztaty – to forma zorganizowanej edukacji artystycznej dla adeptów i nowicjuszy świata sztuki. Odbywają się one niemal we wszystkich dyscyplinach artystycznych współczesnej kultury. Ale w dziedzinie, którą się zajmujemy – mają znaczenie największe. Dla piosenki artystycznej Pęzino (bo tak brzmi owa nazwa) znaczy równie wiele jak niejedna stała uczelnia artystyczna. Może dlatego, że uczelni z prawdziwego zdarzenia, przeznaczonej do edukacji potencjalnych artystów estrady – nie ma.

Popatrzmy dokładniej. Owszem, od wielu lat widoczny jest postęp młodzieży muzycznej w przygotowywaniu do specyficznego zajęcia zwanego czasem sztuką estradową. Po przełomie, jakim było przed laty powołanie w katowickiej PWSM pierwszego wydziału jazzu – podobne wydziały, instytuty itp. powstały już w większości uczelni muzycznych w Polsce. Nie trzeba nikogo przekonywać, że w zasadniczym stopniu zmieniło to poziom profesjonalny kadr artystycznych w dziedzinie muzyki estradowej. Tylko artystyczne obrzeża muzyki pozostały tu jeszcze we władzy samouków, amatorów. Na nich rozmaite „wynalazki", z muzyką serio mające niezbyt wiele wspólnego. Niemniej muzycy właśnie pierwsi zrozumieli odwieczną prawdę, że po to, by coś ważnego powiedzieć – musi się poznać język. Warsztat muzyka jest owocem wieloletniej pracy. Warsztat (język) jest zaś sługą talentu. O którym jednak nie decyduje sama umiejętność czy nawet perfekcja…

Zdecydowanie słabszą stroną współczesnej piosenki polskiej (także tej nazywanej artystyczną) jest dziś jej słowo, narracja, literatura. O tym jednak wspominamy – może zbyt zawile? – w dziale *Poeci piosenki*. Na szczęście wciąż niezużyte są monumenty gatunku – twórczość Przybory, Kofty, Osieckiej, Młynarskiego, Wołka, Cygana i innych Mistrzów. Na nich da się zbudować repertuar. Ale młodych nie przybywa albo wyrastają powoli. Słowo stało się na estradzie czymś mało istotnym,

zrównało się z jazzowym scatem, czyli z onomatopeją. Teksty (bardziej wyrazy niż wiersze) pisują wszyscy. Nikt nie słucha. Ale literatury nie da się nauczyć. Trzeba do niej dorosnąć. Być może współczesne „utowarowienie piosenki", postępujące wedle recept popkultury, powoli, ale trwale odbiera zjawisku to, co było jego sensem, mądrością?

O Pęzinie gada się jednak w związku z trzecim elementem składowym synkretycznego dzieła – piosenki. Z interpretacją. Z rodzajem świadomego estradowego aktorstwa, niekoniecznie zbieżnego z aktorstwem scenicznym czy zgoła filmowym. Aktorstwem tego typu z rzadka zajmują się szkoły teatralne, uważając je co najwyżej za umiejętność dodatkową, równie dla „prawdziwego aktora" oboczną, jak jazda konna czy szermierka. Krakowska PWST powołała kiedyś specjalizację wokalno-aktorską, w końcu jednak wcielając ją *de facto* do swego Wydziału Aktorskiego. Z kolei wydziały wokalno-aktorskie akademii muzycznych rzadko interesują się piosenką, w najlepszym razie podejmując się przygotowania specjalistów od widowisk sceniczno-muzycznych, na przykład musicali (Gdańsk).

Podstawową wyższością warsztatów jest skupienie się w jednym, ciągłym czasie na konkretnym zadaniu artystycznym, niekoniecznie nad wszystkimi elementami fachu niezbędnymi do osiągnięcia rzeczywistego (nie tylko formalnego) zawodowstwa. Wielokroć pedagodzy ograniczeni tygodniowo do kilku godzin pracy z uczniami (studentami) narzekają na rozproszenie, brak koncentracji. Poza tym w warsztatach zazwyczaj biorą udział adepci wyselekcjonowani głównie pod kątem potencjalnych możliwości, predyspozycji w zakresie piosenki; aktorstwo rozumiane szerzej stawia wiele innych wymogów, które mogą zrównoważyć niedostatki głosu, słuchu czy poczucia rytmu. A w zajęciach zbiorowych (od których zazwyczaj zaczyna się nauka piosenki) – jak w harcerskim obozie wędrownym – obowiązuje hasło „równać do najsłabszego"…

Warsztaty w Pęzinie są przedsięwzięciem dość wyjątkowym w porównaniu z innymi kursami artystycznym o podobnym, zdawałoby się, charakterze. Trwają już prawie ćwierć wieku (choć z przerwami), w każdym razie od początku nowej polskiej państwowości. Od początku ich wyróżniającymi cechami były: selektywny dobór uczestników; czas trwania około dwóch tygodni; lokalizacja w miejscu dalekim od jakichkolwiek pokus i podniet (by praca była jedyną atrakcją); wreszcie sprecyzowany charakter programowy.

Dobór uczestników początkowo był przypadkowy, zgłaszali się oni samodzielnie bądź rekomendowani byli przez instruktorów i opiekunów. Szybko jednak kadra warsztatów wyposażona została w uprawnienia selekcyjne. Pozwoliło to na rozpoznanie przed samymi zajęciami cech, warunków i stopnia zaawansowania kursantów. Już w pierwszych latach warsztatów, zlokalizowanych wówczas w Barzkowicach koło Pęzina (z zajęciami także w Pęzinie), wyłoniło się sporo młodzieży nie tylko uzdolnionej, ale i zdeterminowanej do dalszej pracy. Jedną z naczelnych zasad pedagogów było bowiem zawsze uzmysłowienie uczniom możliwości i perspektywy ich dalszej pracy, z wykorzystaniem wiadomości i umiejętności nabytych na barzkowicko-pęzińskim letnim kursie.

Z tego okresu (około 20 lat temu) pozostało na polskich estradach i scenach sporo osób. Niektóre wręcz zrobiły artystyczną, profesjonalną karierę. Janusz Radek, Justyna Szafran, Przemysław Branny, Marek Andrzejewski, Jagoda Naja – to tylko niektórzy artyści wpisani w historię Pęzina. Także Agnieszka Hekiert (absolwentka Akademii Muzycznej w Katowicach), Agnieszka Greinert (profesor PWSFTiTV w Łodzi). Niektórzy wychowankowie Pęzina



Zamek w Pęzinie, fot. Jan Poprawa

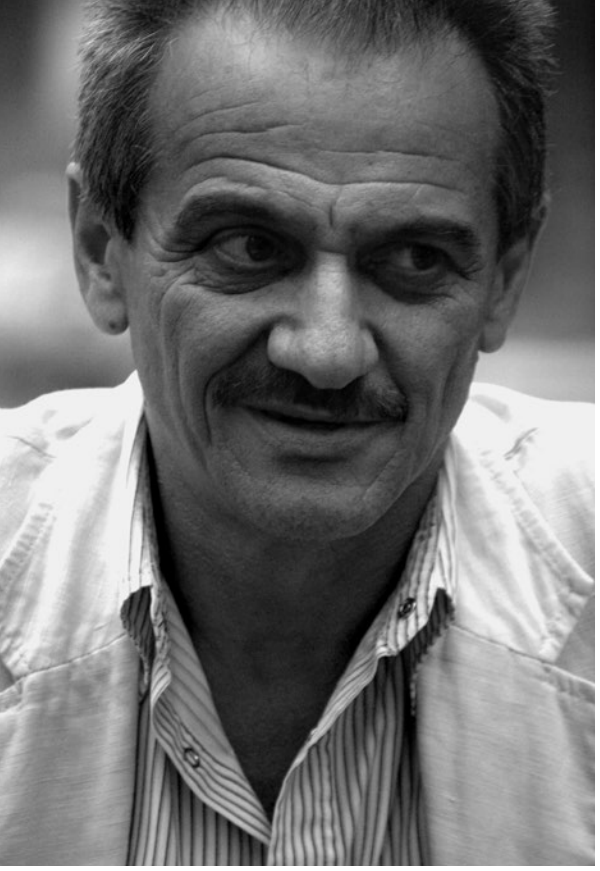
sami stali się pedagogami (Cecylia Sadowska czy Zofia Ławrynowicz, obecnie posłanka na Sejm), niektórzy istnieją w różnej postaci na estradach czy scenach (Anna Frankowska, Jolanta Gendzel, Małgorzata Maślanka).

Każdorazowo kurs odbywał się latem, uczestnicy zakwaterowani byli wspólnie w jednym miejscu (pierwotnie hotelu Agencji Rynku Rolnego w Barzkowicach). Od początku też finałem warsztatów był publiczny koncert na jednej ze scen największego pobliskiego miasta – Stargardu Szczecińskiego. W ostatnim czasie występy powtarzane były także w Szczecinie, m.in. na zamku oraz w studiu im. Jana Szyrockiego Polskiego Radia Szczecin.

Animatorem i organizatorem pierwszego okresu omawianych tu warsztatów był Ireneusz Ziembicki, dyrektor Stargardzkiego Centrum Kultury. Merytoryczną koordynację zapewniała kadra, której stałymi członkami byli Jan Poprawa i Bogusław Sobczuk. W pierwszej kadrze znajdujemy też nazwiska: Stefana Brzozowskiego, Ewy Cichockiej, Janusza Tylmana, Stanisława Śliwińskiego, Olgi Szwajgier, Ewy Mentel, Barbary Wrzesińskiej i Ewy Dałkowskiej.

Po kilkuletniej przerwie, wywołanej politycznym temperamentem ówczesnej prawicy, Ziembicki w roku 2008 przywrócił warsztaty, tym razem w całości zlokalizowane w Pęzinie. Jest to miejsce wyjątkowe, piękne i fortunne. Średniowieczny zamek po joannitach, przez kilkaset lat siedziba rodowa Putkamerów – szczęśliwie przetrwał wojny i nie mniej dla zabytków szkodliwe prywatyzacje, stając się stałą siedzibą warsztatów. Prywatny właściciel tego ogromnego zamku dokonał przebudowy obiektu, który stał się idealnym miejscem do całodobowych zajęć artystycznych.

W nowym okresie warsztatów w Pęzinie wzmocniona została selekcja. Nadzór nad tym etapem miał zwykle Poprawa. Ustalono



Ireneusz Ziembicki, fot. Jan Poprawa

nieprzekraczalną liczebność 20 osób oraz najwłaściwszy przeciętny wiek uczestników na 18–19 lat (wtedy klarują się projekty dalszych studiów). Nadzór nad realizacją programu w czasie warsztatów objął Sobczuk, zajmujący się także problemami słowa i interpretacją. Kadra pedagogiczna warsztatów została wzmocniona i rozszerzona. Poprawa prowadził zajęcia z wiedzy, historii, pracował nad obsadą (doborem materiałów stosownych do warunków uzmysławianych uczniom). Andrzej Zarycki stał się wyrocznią artystyczną w sferze muzyki, w czym pomagali mu korepetytorzy-akompaniatorzy (zazwyczaj pianiści: Marcin Partyka, Jarosław Hanik i Jasiek Kusek, Konrad Mastyło). Druga część programu odbywała się wspólnie z zespołem muzycznym, zwykle zespołem Partyki (ale też specjalnie tworzonym *combo* z udziałem Michała Półtoraka czy Zbigniewa Wegehaupta). Techniką wokalną zajmowała się stale Marta Kozłowska. Zajęcia praktyczne z interpretacji piosenki prowadziły: Beata Fudalej, Krystyna Prońko, Katarzyna Groniec, Renata Przemyk, Anna Sroka. Odbywały się też spotkania warsztatowe z gośćmi Pęzina (np. Piotrem Machalicą).

Kilkuletnia praca w Pęzinie owocowała ogromnym, masowym zainteresowaniem i podniesieniem kwalifikacji niemal wszystkich kursantów. Kilkoro z nich podjęło po Pęzinie studia w szkołach teatralnych (Beata Banasik, Mateusz Bieryt, Paulina Walendziak, Roksana Lewak) lub w akademiach czy innych uczelniach muzycznych (Agnieszka Świgut, Łukasz Reks, Natalia Mathia, Agata Rożankowska, Barbara Gąsienica-Giewont, Piotr Tłustochowicz, Aleksandra Abramczyk, Agata Kusek, Karolina Filec, Agata Seidel, Marek Janik, Anastazja Simińska, Aleksandra Borak). Niektórzy uczestnicy warsztatów w Pęzinie poza oryginalną pracą artystyczną z sukcesami zajmują się publicystyką czy zgoła piszą prace naukowe o piosence (Piotr Kajetan Matczuk, Edith Wilk, Monika Chrzanowska *de domo* Parczyńska). Inni wreszcie profesjonalnie występują, z niemałymi sukcesami (Jakub Blokesz, Justyna Matkowska). Kilkadziesiąt nagród w najpoważniejszych w Polsce konkursach „piosenki artystycznej" zdobytych zostało ostatnimi laty przez wymienionych wyżej, a także innych, jak: Joanna Kaszta, Patrycja Zisch, Sandra Małuch, Eliza Banasik, Agata Grześkiewicz, Magdalena Pamuła, Dorota Sacewicz, Alicja Piątek, Paulina Brzozowska.

Swoistym fenomenem jest więź, jaka zawiązała się między uczestnikami pęzińskich warsztatów. Jej dowodem jest wzajemna korespondencja, zamknięta dla obcych strona na Facebooku itp. To również – poza artystycznymi skutkami – przekonuje do idei warsztatów. Oczywiście jeśli będą takie jak Warsztaty Piosenki Artystycznej w Pęzinie.

Jacek Mełnicki

TRZYDZIEŚCI CZTERY LATA OPOLSKIEGO STUDIA PIOSENKI

Historia Opolskiego Studia Piosenki sięga roku 1977. Wtedy to Elżbieta Zapendowska, wówczas instruktor muzyczny Wojewódzkiego Domu Kultury w Opolu, postanowiła zająć się uzdolnionymi wokalnie młodymi ludźmi z terenu Opolszczyzny. Pierwszym zespołem, który uformował się w studiu piosenki, była grupa wokalno-instrumentalna Ballada. Wielkim sukcesem było zdobycie przez nią, zaledwie po paru miesiącach działalności, wyróżnienia w konkursie „Debiuty" podczas KFPP w 1978 r. W owych latach swoje pierwsze artystyczne kroki stawiali w Opolskim Studiu Piosenki działający obecnie jako wokaliści, muzycy, pedagodzy czy dziennikarze m.in.: Małgorzata Sury, Daria Pakosz, Krzysztof Nurkiewicz, Zygmunt Babiak. W kolejnych latach Opolskie Studio Piosenki przyciągało wielu utalentowanych młodych ludzi, z których większość również związała się ze sceną i estradą: Jolanta Zoń, Iwona Iwat, Aleksandra Chludek, Violetta Mikulska, Adam Baran, Danuta Fąfara, Henryk Mazanek, Leszek Wiklak, Andrzej Kruk, Iwona Zasuwa, Radosław Krzyżowski, Sławomir Sochacki.

Słuchacze Opolskiego Studia Piosenki bywali wielokrotnymi finalistami i laureatami najważniejszych wówczas w Polsce festiwali: odbywającego się w Zielonej Górze Festiwalu Piosenki Radzieckiej, Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu oraz Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie. Byli to m.in.: Małgorzata Sury, Krystyna Niedworok, Roman Kogut, Lidia Jagodzińska, Irena Hodowaniec, grupa wokalna Studio Singers, Aleksandra Wolak, Małgorzata Gadzińska, Aleksandra Trzeciakiewicz, Klaudia Smolka, Grzegorz Wilk, Jolanta Sporniak, Sabina Golanowska, Tomasz Stera.

Z Opolskim Studiem Piosenki związani byli także znani dziś doskonali muzycy: Piotr Remiszewski, Marek Kapłon, Mirosław Sitkowski, Stefan Machel, Andrzej Nowak, Marek Raduli, Piotr Skrzypiec, Witold Grabowiecki, Ryszard Krawczuk.

Najbardziej popularną absolwentką Opolskiego Studia Piosenki jest niewątpliwie Edyta Górniak, która zaczynała swoją trwającą do dzisiaj przygodę z piosenką, będąc uczenni-



Lata 90. – słuchacze Opolskiego Studia Piosenki na jednym z koncertów, fot. archiwum Opolskiego Studia Piosenki

cą Technikum Ogrodniczo-Pszczelarskiego w Prószkowie. Do 1992 r. Studio Piosenki stanowiło dział Wojewódzkiego Domu Kultury w Opolu. Kiedy w lutym 1992 r. rozwiązano WDK, Studio prowadziło swoją działalność pod egidą Miejskiego Ośrodka Kultury w Opolu. Od roku 1993 do dnia dzisiejszego pracę Elżbiety Zapendowskiej mam przyjemność kontynuować (od 1985 do 1993 r. byłem jej asystentem). Rok później trwającą kilka lat współpracę z Opolskim Studiem Piosenki podjęła jako instruktor Beata Pałka. Przez pewien czas zajęcia prowadziła również Marta Bobowska (wszyscy troje to utytułowani wokaliści uznawanego w latach 90. za najlepszą w Polsce grupę wokalną gospel – Studio Singers).

W międzyczasie Studio Piosenki przeszło pod opiekę Radia Opole, zmieniając nazwę na Radiowe Studio Piosenki, po to by niebawem (1996 r.) powrócić ponownie do Miejskiego Ośrodka Kultury w Opolu.

We wrześniu 1999 r., w związku z nagłą reorganizacją tej instytucji, Opolskie Studio Piosenki stało się samodzielną i niezależną jednostką, korzystając od tej pory z gościnności amfiteatru opolskiego. W tym właśnie okresie młodzi wokaliści Studia Piosenki odnosili największe sukcesy, m.in. jedenastokrotnie wygrywali program TVP *Szansa na sukces*. Laureatami tego lubianego programu byli: Tomek Stera (piosenki Karin Stanek), Katarzyna Kasperska (piosenki Haliny Kunickiej),

Monika i Sylwia Balcerzak (piosenki Czesława Niemena), Anna Świątczak (piosenki Sławy Przybylskiej), Anna Piechurska (piosenki Michała Bajora), kwartet Problem w składzie: Alina Ledwoń, Joanna Nocuń, Mirosław Kopyto i Adam Kopyto (piosenki Andrzeja „Piaska" Piasecznego), tercet wokalny: Jolanta Kozielska, Katarzyna Kurdej, Anna Piechurska (piosenki Mazowsza), Grzegorz Wilk (piosenki Pawła Kukiza), Mirosław Kopyto (piosenki Ewy Bem), Magdalena Januszkiewicz (piosenki Eleni) oraz Grzegorz Markocki (piosenki Krzysztofa Krawczyka). Wymieńmy także słuchaczy Studia, którzy programu nie wygrali, weszli jednak do jego ścisłego finału: Łukasz Nowara (piosenki Ryszarda Rynkowskiego), Sabina Golanowska (piosenki Edyty Geppert), Katarzyna Kurdej (piosenki Kasi Kowalskiej), Damian Surow i Joanna Wójcik (piosenki Roberta Gawlińskiego), a także Elżbieta Portka (piosenki Haliny Kunickiej) i Rafał Drozd (piosenki Stanisława Sojki). Ta ostatnia dwójka artystów występuje obecnie w Teatrze Buffo, z kolei Katarzyna Kurdej i Tomasz Bacajewski są dziś aktorami Teatru Muzycznego w Gdyni. Na scenę teatralną trafili również: Anna Deka, Krystyna Niedworok, Radosław Krzyżowski, Łukasz Mazurek, Barbara Kurdej-Szatan, Łukasz Szczepanik, Pamela Adamik.

W 1996 r., za sprawą znanej opolskiej animatorki kultury związanej blisko ze Studiem Piosenki – Beaty Siwickiej, po kilkunastu latach przerwy reaktywowały się Ogólnopolskie Warsztaty Piosenkarskie w Otmuchowie. Warsztatową kadrę stanowią wykładowcy Opolskiego Studia Piosenki oraz muzycy orkiestry Zbigniewa Górnego. W odbytych trzynastu edycjach warsztatów każdego roku brało w nich udział ponad 30 młodych wokalistów z całego kraju. W warsztatach brali również udział znani dzisiaj z estradowej czy scenicznej działalności: Justyna Majkowska, Marta Walesiak, Małgorzata Kuś, Beata Kurda, Paulina Lenda, Szymon Makohin, Konrad Biel, Anna Mierzwa, Marcin Styczeń.

Podtrzymując doskonałą markę Opolskiego Studia Piosenki, na różnego rodzaju ogólnopolskich konkursach i przeglądach piosenkarskich pojawiają się przez kolejne lata następni słuchacze Opolskiego Studia Piosenki, na ogół lokując się w gronie ich ścisłych laureatów. Joanna Wójcik, Krzysztof Firlus, Karina Pietras, Natalia Janus, Agnieszka Kurenda, Sabina Golanowska, Magdalena Wójcik, Łukasz Choroń, Barbara Kurdej, Katarzyna Piasecka, Magdalena Januszkiewicz, Marta Kołodziejczyk, Joanna Przybyła, Ewelina Dudek, Beata Guzikiewicz, Maria Małkiewicz, Michał Bober, Paweł Ekiert, Aleksandra Gadzińska, Piotr Jurkowski, Zofia Kubiak, Kamila Dauksz – to laureaci festiwali, konkursów oraz wchodzących wówczas na polski rynek programów telewizyjnych typu *talent show*. Obecnie na zajęcia uczęszcza ponad 30 osób. Praca w Opolskim Studiu Piosenki odbywa się w trzech grupach. Zajęciami, obejmującymi interpretację piosenki oraz pracę z mikrofonem, kierują Alina Dorosiewicz i Mirosław Kopyto, natomiast ja prowadzę ćwiczenia emisyjne i śpiew zespołowy.

Halina Bednarek

IMPRESJA

W tym roku stuknęło 18 lat grupie literackiej „Im presja", którą stworzyłam w 1996 r. w Młodzieżowym Domu Kultury Wrocław-Śródmieście. To wiek, w którym wchodzi się w dorosłość – skłania do refleksji. Wiele wspomnień, wiele zdarzeń, osób…

Festiwale, koncerty… I więzi wyjątkowe, niemal rodzinne – to cecha „Im presji" odróżniająca ją od typowych zajęć. A wszystko zaczęło się od przypadku… Ówczesna Dyrekcja MDK Śródmieście zatrudniła mnie, ale warunkiem było założenie grupy poezji śpiewanej… Ha, ha! Ja jestem polonistką, ale też reżyserką (podyplomowe studium reżyserii w PWST Wrocław), ale wyzwanie było nie lada. Pomyślałam sobie wtedy, że może warto stworzyć, nie tak jak wszędzie – studio wokalne (zwłaszcza że moje śpiewanie… no cóż), ale jakiś rodzaj zajęć teatralnych, gdzie ważny będzie tekst, interpretacja. Na studiach, jako seminarzystka prof. Janusza Deglera, pisałam monografię teatrów małych form. Wiedziałam, że piosenka artystyczna – to właśnie mała forma teatralna. Przeprowadziłam nawet wywiad z Ewą Demarczyk, która była wyrazistym tego przykładem. Wywiad z Wielką Ewą był nie lada osiągnięciem, gdyż na wywiady godziła się niechętnie.

Ktoś mi kiedyś powiedział, że nie ma przypadków. Coś w tym jest. Wymyśliłam nazwę grupy bawiąc się słowem – „im presja" – w sensie, że nie ulegniemy i takie tam – ale też ulotność, wrażenie… Wkrótce zaczęli pojawiać się ciekawi ludzie. Pierwsza – drobna dziewczynka o spojrzeniu czarnym jak węgiel i zdecydowanym, mocnym charakterze. A także głosie, którym mogłaby ściany poruszyć. To była Monika (*nomen omen*) Węgiel, obecnie aktorka, absolwentka Akademii Teatralnej w Warszawie. Doszedł muzyk, wtedy jeszcze uczeń Szkoły Muzycznej przy ul. Łowieckiej – Stefan Gąsieniec, obecnie ceniony warszawski pianista. Dochodzili potem inni: Basia Tekieli, Dominika Tarnacka, Marcin Wojciechowski, Maciek Litkowski, Paulina Polus, Ewa Kowalczyk. Jeśli miałam spróbować – to był to najlepszy moment, przeczucie mnie nie zawiodło…

Zaczęliśmy wyjeżdżać na festiwale, poznawać innych śpiewających młodych ludzi. Od

początku istnienia „Im presji" ważne dla mnie było, żeby zwracać uwagę na to, co ci młodzi ludzie mają do powiedzenia wybranym dla siebie tekstem. Na ile żyję w temacie, na ile jest dla mnie ważny, po co ja to śpiewam. Emocje, wrażliwość, prawda, oryginalność interpretacji, mimika, gest, ekspresja, zrozumienie tekstu, wyrazistość przekazu – stanowiące integralną całość – to było ważne od zarania zajęć. Do tego otwartość, szczerość. Ja przyjęłam rolę bardziej przewodnika duchowego niż nauczyciela. Często było tak, że to ja byłam przez młodych prowadzona, szczególnie na wyjazdach (bardzo słabo mam wyrobiony zmysł orientacji w terenie)…

Wymieniały się ekipy. Jagoda Kurpios, Wojtek Makowski, Krzysztof Madej, Fryderyk Nguyen, Aleksandra Krupa, Aleksandra Pawlik, Alicja Pyziak, Filip Małek, Kasia Łęcka, Anna Kaltbach, Marta Horyza, Julia Piasecka… Stefana zastąpił Krzysztof Słupianek, obecnie też dyrektor MDK Wrocław-Śródmieście, z którym współtworzymy „Im presję" już od wielu lat. Od początku pamiętam, jak ważne były zagorzałe dyskusje nad tekstem. Sięgaliśmy zresztą do piosenek literackich, wartościowych. Moje wykształcenie polonistyczne wzięło tu górę, inaczej bym nie umiała. Później zaczęły sie wyjazdy na festiwale. Na przykład: FIPA w Bydgoszczy, Olsztyńskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy poezję", FAMA w Świnoujściu, „Poetycka Stajnia" w Dzierżoniowie, „Poetycka Dolina" w Warszawie, „Łaźnia" w Radomiu, Studencki Festiwal Piosenki w Krakowie, „Pamiętajmy o Osieckiej". W czasie tych wyjazdów poznałam m.in. mistrza Jana Poprawę. Ważne było i doświadczenie sceny, stres, adrenalina – i rozmowy z profesjonalistami, mistrzami, tymi, którzy naprawdę chcą rozwijać talent młodych ludzi.

Wtedy zrodził się w mojej głowie pomysł stworzenia imprezy, której celem nie będą nagrody, zdobywanie miejsc itp., ale spotkanie, wymiana doświadczeń młodych, zdolnych wykonawców piosenki artystycznej z mistrzami, osobowościami piosenki. Do współpracy zaprosiłam Grażynę Łobaszewską i Jerzego Satanowskiego, z którymi pracowaliśmy na „warsztatach wokalnych" w Łazach. Ważne było dalsze kształtowanie umiejętności wokalnych poprzez pracę na warsztatach, zakończonych koncertem. Tak w 2000 r. powstał przy Młodzieżowym Domu Kultury Wrocław-Śródmieście Ogólnopolski Przegląd Młodych Wokalistów Piosenki Artystycznej „Debiuty", którego celem jest promowanie młodych talentów wokalnych z kręgu piosenki artystycznej. Inicjatorem byłam ja, wraz z grupą „Im presja". Jedna edycja miała formę Wrocławskiej Akademii Piosenki, gdzie zajęcia trwały cały rok, spotkania warsztatowe odbywały się raz w miesiącu. Od początku, przez wszystkie edycje, w projekcie tym jest Jerzy Satanowski, mistrz, którego osobowość, wiedza i oddanie w sposób szczególny nadały kształt imprezie. Artyści, z którymi młodzież pracowała na przestrzeni lat, to: Grażyna Łobaszewska, Barbara Dziekan, Mirosław Czyżykiewicz, Elżbieta Zapendowska, Katarzyna Groniec, Magda Umer, Anna Sroka, Andrzej Poniedzielski, Artur Andrus, Renata Przemyk, Zbigniew Zamachowski, Magdalena Kumorek.

Obserwując powstające jak grzyby po deszczu *talent shows*, programy muzyczne, mam wrażenie, że wykonawca najmniej się tutaj liczy. Ważniejsze są w wielu przypadkach popisy jurorów. A dla mnie zawsze było ważne, żeby i zajęcia, i projekty, które stworzyłam, ukształtowały wrażliwość estetyczną młodych ludzi, ich wyobraźnię, twórczą postawę w życiu. Byli uczestnicy zajęć poszli różnymi drogami. Jedni to aktorzy – Monika Węgiel-Jarocińska, Maciek Litkowski. Ale i prawnicy, dziennikarze, naukowcy, pracownicy różnych profesji. Niektórzy kontynuują swoje pasje muzyczne, tworząc własne zespoły (m.in. Krzysztof

Madej – Rabastabarbar, Fryderyk Nguyen – Katedra). Podobnie z „Debiutami": uczestniczą w nich ci, którzy na co dzień artystycznie się spełniają w zawodzie albo są na uczelniach artystycznych, jak: Dorota Osińska, Magda Piotrowska, Monika Węgiel, Maciek Litkowski, Małgorzata Wojciechowska, Kamila Pieńkos, Mateusz Bieryt, Kuba Blokesz, Kuba Pawlak, Beata Banasik, Joanna Kaczmarek, Paweł Ruszkowski, Dorota Zygadło i inni. Niezależnie jednak od uprawianego zawodu – każdy z nich bakcyla sztuki, artyzmu ma już na całe życie.

Zbigniew Zamachowski w wywiadzie poprzedzającym jego pracę z uczestnikami „Debiutów" powiedział o swojej pracy: „Mówię, że nie uczę, tego zawodu nie da się bowiem wyuczyć. Dzielę się doświadczeniem. Nie używam terapii szokowej, mogę przecież trafić na kogoś, kto jest mniej odporny niż ja… Wielu zależy na tym, żeby z tego świata coś wyciągnąć, zdefiniować go. Jednym ze sposobów jest śpiewanie piosenek, które mówią o czymś ważnym, nie są banalne i nie służą tylko chwilowemu odreagowaniu. Nie tylko cieszą ładną melodią i powtarzającym się refrenem, ale mają przekaz, silną bazę literacką".

Myślę, że jest to doskonała pointa. Mądrość pracy z młodymi ludźmi nie polega na radykalnych stwierdzeniach, a na wspólnym szukaniu prawd, dzięki którym młodsi poznają świat. Na pewno nie wszyscy zostaną w zawodzie, ale to doświadczenie uczy ich wrażliwości, dobrego smaku, postrzegania świata w sposób mądry.

Bogusław Diduch

SKĄD PRZYCHODZIMY? OTO JEST PYTANIE

Dość dawno temu, bo w roku 1983 (po prawie trzyletniej przerwie, po raz pierwszy w terminie jesiennym, w dniach od 18 do 20 listopada) odbył się 5. Ogólnopolski Przegląd Piosenki Autorskiej. Jury konkursu (w składzie: Małgorzata Bratek, Piotr Bakal, Przemysław Gintrowski, Wojciech Godzięba-Niżyński, Jacek Fedorowicz, Waldemar Parzyński i Jerzy Andrzej Marek jako przewodniczący) przyznało tam trzy równorzędne pierwsze nagrody: Piotrowi Bukartykowi z Gorzowa Wielkopolskiego, Bogusławowi Diduchowi z Męciny Małej i Tomaszowi Opoce z Warszawy. Sięgam pamięcią w tak odległe czasy, ponieważ wydarzenie, o którym wspominam, miało i ma dla mnie duże znaczenie. Wtedy to, już po koncercie laureatów i rozdaniu nagród, w barku „Hybryd", wówczas mieszczących się na ulicy Kniewskiego, Przemysław Gintrowski zadał mi pytanie, które stało się przyczyną głębszej refleksji: skąd facetowi zamieszkałemu w Męcinie Małej przyszły do głowy rozważania o powstaniu w Wandei czy też zgryźliwym charakterze Aleksandra hrabiego Fredry? Nie były to jeszcze czasy, gdy nasz Beskid Niski obsiadły desanty spadochroniarzy z „wielkiego świata". Byłem klasycznym „tutejszym". Zawsze, z wyjątkiem lat studiów w Krakowie, mieszkałem i pracowałem w Gorlicach lub najbliższej okolicy. Pytanie Gintrowskiego po dziś zadają mi często i inni ludzie, a ja dzięki temu przebiegam pamięcią przeszłość, szukając siebie.

Urodziłem się w 1954 r. zimą w pałacu hrabiego Władysława Długosza w Siarach pod Gorlicami. Długoszów już tam, z wiadomych względów, nie było. Była dyrekcja Stadniny Koni Huculskich i mieszkania pracowników. Rodzice pracowali w dyrekcji, a pałac był też centrum kultury i rozrywki dla mieszkańców z okolicy. Żywa muzyka tętniła co sobotę podczas zabaw i potańcówek, na okrągło „grał" radiowęzeł z jedynym programem PR, potem radio „Tatry" i „Rapsodia". Muzyka stała się dla kilkulatka codziennością. Stąd prosta droga do zakładowego ogniska muzycznego, potem zespołu akordeonowo-mandolinowego, z którym odwiedzałem liczne wówczas przeglądy muzyczne na całej Rzeszowszczyźnie; pierwsze zauroczenie folklorem Pogórza.

Początek lat 60. i narodziny bigbitu, koncerty kolejnych kolorowych zespołów, także Polan, The Original London Beats, a przede wszystkim Blackout i Breakout – to już szał gitarowy i pierwsza elektryczna samba. Ciężka, toporna, ale co za szpan! Potem pierwsze kapele w LO Kromera w Gorlicach. I spotkanie z Adzikiem i Stefanem Sendeckimi, które wywróciło moją muzyczną optykę. Kiedy zacząłem studiować na UJ polonistykę, ja, chłopak z przysłowiowej Męciny Małej, byłem już gotowy na spotkania z ludźmi i zjawiskami spoza programu PR i TVP. Zachłysnąłem się studenckim życiem, w które wprowadzał mnie sąsiad z Gorlic Staszek Mikruta. Były więc kluby, koncerty, nieodłączne biesiadowanie, a w towarzystwie: Zbyszek Książek, Marek Materna, Andrzej Pacuła (druh mój serdeczny po dziś dzień), Piotr Kruk (kolega z ławy szkolnej w gorlickim „Kromerze"), Rudolf Zioło, Krzysztof Lisowski, Andrzej Kaliszewski, Leszek Wosiewicz, Buda, Bukowina, Tylicz – słowem zawrót głowy. Piszę o tym nie po to, żeby się chwalić, ale by wskazać inspiracje i środowisko.

Był marzec 1978 r. Wróciliśmy z żoną z Krakowa po zakończeniu studiów. Pewnego wieczoru zapukali do nas Jacek Pietrusza i Wiesław Lewek. Przypomnieli czasy licealnego grania. Proponowali powrót do zespołowego muzykowania. Ucieszyłem się, ale zaproponowałem inną formułę, nowy repertuar. W liceum graliśmy bowiem rock and rolla, a po zetknięciu się z twórczością Wojciecha Bellona, Andrzeja Sikorowskiego, Elżbiety Adamiak, Janusza Stokłosy czy braci Mociosów – moje preferencje muzyczne zupełnie się zmieniły. Tak powstał zespół w składzie: Bogusław Diduch (gitary, śpiew), Wiesław Lewek (gitary, śpiew), Tadeusz Łuczejko (śpiew, flet prosty), Jacek Pietrusza (kontrabas). Było to na przełomie lutego i marca 1978 r. w Miejskim Ośrodku Kultury w Gorlicach. Podczas jednego z licznych bankietów, które wieńczyły wówczas próby zespołu, gorlicki artysta malarz Wacław Sitar przyglądał się zastawionemu stołowi i siedzącym przy nim bankietowiczom (jest zdjęcie tej sytuacji) i złapał się za głowę, mówiąc: „O k…, ostatnia wieczerza w karczmie przeznaczonej do rozbiórki". A ponieważ byliśmy na etapie poszukiwania nazwy – wszyscy jednogłośnie zatwierdzili pomysł. Odtąd istniała Ostatnia Wieczerza w Karczmie Przeznaczonej do Rozbiórki. I podróże po kraju w piekielnie zatłoczonych pociągach i autobusach.

Parę niecodziennych wydarzeń z życia zespołu wyliczę. Na przykład koncerty z Wolną Grupą Bukowiną (jeszcze z Wojtkiem) w Bieszczadach, poranne nagrania po nieprzespanych nocach w PR Olsztyn, PR Kraków, PR Zielona Góra, program II PR Warszawa, sympatyczne wyprawy muzyczne do bacówki nad Rzepedzią… I przyjaźń z poetami grupy Tylicz, współpraca sceniczna z Andrzejem Grabowskim i Andrzejem Górszczykiem, spotkanie artystyczne z Frankiem Bratańcem i wiele innych.

Zespół miał formułę otwartą. Muzycy przychodzili i odchodzili. Był też w zamyśle „narzędziem" do popularyzacji nowego zjawiska na mapie kulturowej miasteczka Gorlice i okolic – piosenki turystycznej i poetyckiej, poezji śpiewanej. Wkrótce „zaliczenie" koncertu zespołu stało się dla gorliczan obowiązkiem, a próby w miejskim „Lamusie" – zdarzeniem kultowym, trwającym niejednokrotnie do białego rana. Gorlice zyskały w swoim czasie miano zagłębia piosenki poetyckiej.

Zespół stał się też swojego rodzaju „akademią muzyki i stylu" (szkoda, że z dzisiejszego punktu widzenia nie zawsze godnego naśladowania). Wychował wielu współpracowników i następców, a licznym muzykom, których zaprosił do współpracy, zmienił muzyczne nawyki i obyczaje. Myślę, że tym, co moty-



Bogusław Diduch, fot. Jan Poprawa

wowało naszych muzyków do pracy i samodoskonalenia, była chęć uzyskania sukcesu wraz z zespołem oraz łączące nas wszystkich koleżeństwo, a nawet przyjaźń. Obok wymienionych wyżej założycieli z zespołem pracowali: Mirosław Czyżykiewicz, Dziunek Kuźniarski, Stefan Łukaszyk, Marek Walter, Aleksander Wróżek, Wiesław Orchel, Sobiesław Pawlikowski, Jerzy Schirmer, Bogdan Ganczarski, Krzysztof Jędrzejowski, Robert Gryzik, Grzegorz Grądalski, Grzegorz Zawiliński, Akadiusz Zawiliński, Alfred Duda, Marcin Ginalski, Maciej Lewek, Mirosław Bogoń, Tomasz Kubala, Grzegorz Jarek, Krzysztof Mika, Rafał „Boni" Boniśniak, kwartet smyczkowy: Aleksandra Przybyłowicz, Kamila Łasak, Robert Gryzik, Magdalena Sołtysiak, gorlicki chór Belfer Singers.

Aktualny skład zespołu: Bogusław Diduch, Wiesław Lewek, Mirosław Bogoń, Tomasz Kubala, Rafał „Boni" Boniśniak.

Karczma najlepiej sprawdza się w repertuarze poetyckim, choć nie stroni od kabaretu i piosenki turystycznej. Ma na swoim koncie cztery krążki: wydane własnym sumptem *Na ostatniej stacyjce przed rajem*, *Ballada niedokończona*, we współpracy z Andrzejem Grabowskim i wydawnictwem Andrzeja Żmudy adOculos *Ballada wracająca z drogi* oraz wydane przez Papaya Studio Rafała Boniśniaka *Powroty*.

W repertuarze Karczmy znalazły się wiersze: Franciszka Bratańca, Adama Ziemianina, Andrzeja Torbusa, Henryka Cyganika, Wiesława Kolarza, Andrzeja Górszczyka, Krzysztofa Gomoły, Andrzeja Pacuły, Joanny Babiarz, teksty autorskie Bogusława Diducha, a przede wszystkim utwory Andrzeja Grabowskiego, poety, pisarza, satyryka, kawalera Orderu Uśmiechu, którego teksty goszczą w repertuarze Ostatniej Wieczerzy od początku jej działania.

Jestem z zawodu filologiem polskim, filmoznawcą po Uniwersytecie Jagiellońskim i informatykiem po Akademii Ekonomicznej w Katowicach. Pracuję jako dyrektor Zespołu Szkolno-Przedszkolnego w Sękowej pod Gorlicami, prowadzę także Studio Piosenki w Gorlicach. We wrześniu 1989 r. zostałem dyrektorem Ogniska Pracy Pozaszkolnej w Gorlicach, które wkrótce kurator oświaty przekształcił na mój wniosek w Młodzieżowy Dom Kultury. Zespół przeniósł się ze swoimi działaniami do tej placówki, a ja już w jesieni 1989 r. powołałem jako stałą formę zajęć studio wokalne, do którego zaprosiłem młodzież szkół gorlickich i powiatu gorlickiego. Nie ukrywam, że duży wpływ na rekrutację i frekwencyjne powodzenie studia wokalnego miał fakt mojego osobistego zaangażowania w aktywną pracę sceniczną, a także możliwość współpracy z zespołem OWwKPdR w charakterze akompaniatora dla uczestników pracy studia (jest tak do dzisiaj).

W swojej pracy staram się wykorzystać doświadczenia, jakie dała mi współpraca z wieloma artystami, instruktorami i pedagogami, z którymi miałem zaszczyt przy różnych okazjach współpracować bądź obserwować ich działania warsztatowe: w latach 1978–1980 pracowałem z zespołem ze wspaniałymi instruktorami w trakcie Konfrontacji Ruchu Artystycznego Młodzieży w Myślcu nad Popradem, korzystaliśmy ze wsparcia i doświadczenia: Elżbiety Zapendowskiej, Henryka Mosny, Leszka Wójtowicza, Krzysztofa Heeringa, Janusza Kondratowicza; w latach 1985–1989 uczestniczyłem jako słuchacz w kierowanych przez panów Zbigniewa Górnego i Waldemara Parzyńskiego letnich i zimowych warsztatach muzycznych w Lublińcu; miałem okazję obserwować przy pracy Krzysztofa Heeringa, Janusza Kondratowicza (którego uważam za swojego „guru" w „tekściarstwie"), dr Ewę Mentel, Janusza Józefowicza, Jerzego Andrzeja Marka i wielu innych. Od czasów studenckich

(publikacje w „Studencie", Festiwal Piosenki Studenckiej) nieodmiennie w kwestii gustu, wyborów artystycznych, kompetencji krytycznych i praktycznych autorytetem jest dla mnie Jan Poprawa, którego wielokrotnie spotykałem i spotykam na swojej drodze artystycznej (naprawdę nie kadzę!).

Studio wokalne MDK w Gorlicach gromadzi corocznie około 20 młodych ludzi – gimnazjalistów, licealistów, z którymi – z kolegami z Karczmy, dyrektorem MDK Tomaszem Kubalą oraz pianistą i multiinstrumentalistą Mirosławem Bogoniem – pracujemy, przygotowując w ciągu roku szkolnego trzy koncerty programowe: zaduszkowy (pomysł wziąłem od Krakowskich Zaduszek Jazzowych, które za moich studenckich czasów odbywały się w „Krzysztoforach"), walentynkowy i podsumowujący pracę studia przed wakacjami. Obok tych działań programowych przygotowujemy uczestników studia do udziału w coraz mniej licznych konkursach, które swoim profilem obejmują preferowane przez nas gatunki muzyczne. Mam tu na myśli przede wszystkim Ogólnopolski Konkurs Recytatorski (w dziale poezja śpiewana) i Poetycko-Muzyczną Bitwę pod Gorlicami. Nieliczne konkursy piosenki poetyckiej, poezji śpiewanej czy piosenki aktorskiej pozostają „poza naszym zasięgiem" coraz częściej z powodów finansowych i organizacyjnych (czas, dojazd itp.). Nie są dla naszej pracy elementem motywującym liczne i modne telewizyjne konkursy typu *show*, gdzie młodzi ludzie „małpują" gwiazdy, a naszym wychowankom trudno czasem wytłumaczyć, jak „krótkie nogi" ma taki sukces i co warte są te produkcje. Mimo trudności wynikających z nadmiaru obowiązków szkolnych naszych wychowanków, „odsiadywania" przez nich obowiązkowych godzin na portalach społecznościowych i innych stronach WWW, udaje nam się przekonać tych kilkanaście osób do podjęcia wysiłku, który nie zawsze gwarantuje spektakularny sukces. Koncerty studia wokalnego MDK gromadzą kilka razy do roku bardzo liczną publiczność, co daje nadzieję, że czynne uprawianie trudnej sztuki piosenkarskiej znajduje ciągle jeszcze amatorów w naszym małym mieście. Studio może pochwalić się także pewnymi osiągnięciami w konkursach, o których wspomniałem wyżej. Nasza uczennica Agnieszka Wrona dwukrotnie awansowała do eliminacji ogólnopolskich OKR, Annie Piecuch udało się to raz. Corocznie nasi wychowankowie kwalifikują się do szczebla wojewódzkiego OKR – Iwona Śliwa, Paulina Dusza, Małgorzata Urlich, Rafał Fudala, Klaudia Kozień, Monika Bubniak, Anna Rybczyk, Magdalena Brataniec, Ewa Łuczejko, Magdalena Tokarz.

Wspomniany wyżej konkurs pod nazwą Poetycko-Muzyczna Bitwa pod Gorlicami to mój autorski pomysł. Urodził się w 1995 r., kiedy Gorlice i okolice świętowały jubileusz 80-lecia historycznej bitwy pod Gorlicami. Wówczas dyrektorzy placówek kultury z miasta i powiatu otrzymali, jak na bitwę przystało, bojowe zadanie wymyślenia i realizacji imprezy nawiązującej do rocznicy. Tułając się z zespołem po różnych konkursach i imprezach, napatrzyłem się i zdobyłem nieco wprawy organizacyjnej; poprosiłem o wsparcie przyjaciół – Jana Poprawę, Wacka Juszczyszyna (który z Bukowiną zainaugurował imprezę), Mirka Czyżykiewicza, Roberta Kasprzyckiego i innych. Konkurs wystartował i kilka edycji cieszyło się powodzeniem i frekwencją artystyczną. Z czasem – niestety – utknęliśmy na finansach. I w tym momencie, w 2001 r., pomocną dłoń podał nam ponownie Jan Poprawa, ustanawiając nasz konkurs eliminacją do Studenckiego Festiwalu Piosenki. Pojawili się artyści, a nasze władze lokalne sypnęły groszem. Dzięki tej „cudownej" reanimacji nasza Bitwa dożyła jubileuszu 20. edycji i ma się całkiem nieźle. A adepci naszego studia wokalnego mogą się sprawdzić w szrankach konkursowych i podglądać gwiazdorów i celebrytów gatunku.

Irena Hlubek

„ATLANTYDA“ W RACIBORZU

W styczniu 1996 r. w Domu Kultury „Strzecha” w Raciborzu powstał Klub Poezji Śpiewanej „Atlantyda”. Skupiał od swoich początków młodzież licealną, a z czasem gimnazjalną i studencką. Nowością tego klubu było tworzenie żywej muzyki. Na zajęcia młodzież przynosiła i w dalszym ciągu przynosi swoje instrumenty muzyczne: najczęściej gitary, ale były też flety poprzeczne, skrzypce, harmonijka ustna, wiolonczela. Młodzi grali na pianinie, kongu czy instrumencie deszczowym i innych „przeszkadzajkach”. Klub Poezji Śpiewanej skupiał od zawsze instrumentalistów i wokalistów, ale często były to osoby grające, a zarazem śpiewające. Tu odnajdywali swoje miejsce recytatorzy.

Osoby, które docierały na zajęcia prowadzone przeze mnie, przychodziły ze swoimi propozycjami piosenek, często same tworzyły teksty piosenek czy muzykę do nich, proponowały nową aranżację czy interpretację piosenek. „Atlantyda” skupiała od zawsze osoby otwarte, kreatywne, zainteresowane poezją, dobrą muzyką, śpiewające poezję śpiewaną, piosenkę poetycką, aktorską, ale i autorską.

Od wielu już lat w Raciborzu odbywają się Zaduszki Poetyckie przygotowywane przez „Atlantydę” i „postatlantydowiczów”. Do koncertu, w którym wspominamy zmarłych poetów czy wokalistów piosenki poetyckiej i poezji śpiewanej, często zapraszamy poznane na warsztatach wokalnych czy na koncertach śpiewające osoby. Innym naszym koncertem jest coroczny „Suplement do walentynek”, czyli koncert piosenek o miłości. Śpiewamy też w okresie kolędowym kolędy w kościołach czy w Raciborskim Centrum Kultury, do którego obecnie przynależymy. Zdarzały nam się koncerty podczas wieczorów autorskich poetki Marii Wojtczak w Muzeum w Raciborzu i wiele innych działań artystycznych, letnie koncerty na Rynku w Raciborzu. Odpowiadaliśmy na zaproszenia do innych domów kultury.

Warto wspomnieć, że w tej „wylęgarni młodych talentów”, którą jest „Atlantyda”, objawiło się sporo takich talentów. Nad niektórymi osobami trzeba było dłużej popracować, aby zaistnieli na lokalnej czy ogólnopolskiej scenie, byli i tacy, którym udzielałam niewiele uwag, gdyż byli gotowi do występów na scenie czy udziału w konkursach. Poziom artystycz-

ny w mojej grupie wokalnej jest i zawsze był zróżnicowany. Co roku odbywa się nowy nabór do zespołu. Najczęściej wokaliści pracują nad piosenką solową, ale nie da się ukryć, że tzw. zbiorówki też bywają. Zbiorówki pojawiają się zwłaszcza na naszych koncertach czy na warsztatach śpiewu na głosy.

Od 2014 r. zmieniliśmy nazwę na Klub Piosenki Poetyckiej i Aktorskiej „Atlantyda", gdyż określa to szerszy zakres działalności, a zresztą piosenka aktorska często zdarzała się na spotkaniach i koncertach „Atlantydy".

Staramy się, aby wokaliści i instrumentaliści Klubu uczestniczyli w warsztatach wokalnych czy to przy okazji udziału w konkursach i przeglądach piosenki poetyckiej, czy w Raciborskim Centrum Kultury, i kształcili swój warsztat. I tak: w latach poprzednich w RCK-u parokrotnie odbyły się warsztaty wokalne z Waldemarem Koperkiewiczem i Anną Tańską, a dwa lata temu z Janem Kondrakiem i Piotrem Selimem z Lubelskej Federacji Bardów, w bieżącym roku natomiast dwukrotnie z Adamem Kosewskim.

*

A oto niektóre z sukcesów atlantydowiczów i „postatlantydowiczów":
– **Adam Blokesz** zajął III miejsce w wojewódzkim etapie Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego w 2001 r. w Częstochowie.
– **Katarzyna Gierszewska** zajęła III miejsce w Konkursie Piosenki Poetyckiej „Jastrzębskie Śpiewania" w 2001 r., zaś jako „postatlantydowiczka" ze swoim zespołem zajęła II miejsce w prestiżowym Międzynarodowym Festiwalu „Vena Music Festival" w Łodzi, a później zespół nagrał autorską płytę. Większość muzyków zespołu otarła się o „Atlantydę" bądź grała na naszych koncertach.
– **Agnieszka Koczwara** zajęła w 2005 r. I miejsce w Konkursie Piosenki Poetyckiej „Jastrzębskie Śpiewania".
– **Emanuela Kuziel** zdobyła Grand Prix na I Ogólnopolskim Festiwalu „Muzyczne Spotkania Kultur" W Piotrkowie Trybunalskim w 2006 r.
– Wywodzący się z „Atlantydy" **Kajetan Drozd** należący do zespołu Siódma w Nocy w 2006 r. wygrał Rawę Blues w Katowicach.
– W Ogólnopolskim Konkursie Poezji Śpiewanej „Amor sprawił…" w Oświęcimiu **Małgorzata Gatlik** zdobyła wyróżnienie, a **Maksymilian Mularczyk** – również wyróżnienie, w 2009 r.
– **Jakub Blokesz** w 2008 r. w Ogólnopolskim Konkursie Piosenki Turystycznej i Poezji Śpiewanej oraz Sztuk Różnych w Kędzierzynie-Koźlu „Wrzosowisko" zajął I miejsce i rekomendację do Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie; w Ogólnopolskich Spotkaniach Kultur w Piotrkowie Trybunalskim w 2008 r. zajął II miejsce, a w Ogólnopolskim Festiwalu Piosenki Artystycznej w Rybniku zdobył Grand Prix w 2009 r., kiedy już samodzielnie się przygotowywał do festiwali i konkursów. Następne jego osiągnięcia: na Studenckim Festiwalu Piosenki 2009 w Krakowie zajął II miejsce, a w 2013 r. – III miejsce. Kuba Blokesz występował też w Przeglądzie Piosenki Jacka Kaczmarskiego „Nadzieja" czy w Spotkaniach Zamkowych w Olsztynie „Śpiewajmy poezję". I w tych miejscach był nagradzany. Koncertuje samodzielnie lub z przyjaciółmi, ale nie stroni też od udziału w naszych koncertach jubileuszowych czy Zaduszkach Poetyckich, o ile czas mu na to pozwala.
– **Natalia Załucka** zajęła III miejsce w Ogólnopolskim Festiwalu Piosenki Poetyckiej „Kwiaty na kamieniach" w Bytomiu w 2007 r.; w Piotrkowie Trybunalskim na II Ogólnopolskim Festiwalu „Muzyczne Spotkania Kultur" w 2007 r. zajęła I miejsce, a w 2008 r. podczas etapu krajowego OFPA w Rybniku znalazła się w kręgu laureatów Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki Poetyckiej, otrzymując rekomendację do udziału w Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie w 2008 r., na którym jednak się nie pojawiła, gdyż wyjechała do Paryża, gdzie

studiowała reżyserię. Z rzadkich obecnie kontaktów z Natalią wiem, że miała szansę wraz z Panią Ritą Gombrowicz parę lat temu pracować nad *Operetką* Witolda Gombrowicza
– **Żaneta Palica** w 2006 r. zajęła w Ogólnopolskim Festiwalu Piosenki Poetyckiej „Kwiaty na kamieniach" w Bytomiu II miejsce, a w 2007 r. – wyróżnienie; w 2007 r. w Dąbrowie Górniczej w XXX Literackim Hyde Park zdobyła wyróżnienie; w 2007 r. w wojewódzkim etapie OKR-u w Częstochowie zajęła II miejsce. Obecnie studiuje w Akademii Muzycznej w Gdańsku na wydziale wokalno-aktorskim i czasami gra w Teatrze A3.
– **Hania Bratkowska** zajęła III miejsce w Konkursie Piosenki Poetyckiej „Jastrzębskie Śpiewania" w 2008 r. w Jastrzębiu-Zdroju; wzięła udział w Ogólnopolskim Konkursie Poezji Śpiewanej „Amor sprawił…" w Oświęcimiu w 2008 r. i zajęła tam III miejsce, zaś w Kędzierzynie-Koźlu w 2010 r. zajęła I miejsce w Ogólnopolskim Konkursie Piosenki Turystycznej i Poezji Śpiewanej oraz Sztuk Różnych „Wrzosowisko" i rekomendację do Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, w którym wystąpiła w 2011 r. W XVI Poetycko-Muzycznej Bitwie pod Gorlicami w 2010 r. zdobyła wyróżnienie. Na początku 2011 r. brała udział w eliminacjach do OFPA w Rybniku oraz zdobyła tam wyróżnienie i zakwalifikowała się do warsztatów w Pęzinie. Obecnie studiuje matematykę na UJ w Krakowie.
– „Postatlantydowicz" **Tomasz Leszczyński** od wielu lat jest aktorem Teatru Muzycznego „Capitol" we Wrocławiu, a w 2005 r. był uczestnikiem XXVI Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu.

Innym dla mnie wielkim sukcesem „Atlantydy" jest to, że mam kontynuatorów tego, co robię. I tak Ola Karkoszka, nauczycielka w Lędzinach, która była pierwszą atlantydowiczką, wprowadza młodzież w „krainę łagodności", podobnie pierwszy atlantydowicz Sławek Rybiński uczy grać młodzież w Domu Kultury w Kuźni Raciborskiej na gitarach i założył z młodymi zespół.

Celem moich zajęć i pracy z młodzieżą jest wprowadzanie młodzieży w „krainę łagodności", ćwiczenia emisyjno-dykcyjne, praca nad piosenką, jej interpretacją, odpowiadanie młodzieży na jej potrzeby w zakresie muzyki, ale i kształtowanie dobrego smaku muzycznego, poszukiwania twórcze w interpretacji piosenki czy rodzaju instrumentalizacji i aranżacji. Zdarza się, że na naszych koncertach pojawia się rockowy utwór czy piosenka obcojęzyczna, ale i wówczas zwracamy uwagę na wartościowy tekst i muzykę.

Ludmiła Małecka

W ŻYCIU TRZEBA MIEĆ JAKIEŚ PASJE!

Każdy to słyszy od dziecka. Tak mówią nauczyciele, rodzice, dziadkowie, ksiądz, koledzy. Jeżeli człowiek robi coś z pasją – pozostaje to w nim na całe życie. Należy kochać z pasją. Tworzyć z pasją… Ale także słuchać z pasją! Słuchać nie tylko słowa śpiewanego, ale wsłuchać się w osobowość danego człowieka, poznać, może nawet odkryć jego indywidualność. Tu nie może być tajemnic na żadnej płaszczyźnie życia.

Tak się działo i dzieje z moimi „Potworami". Tak nazywam adeptów sztuki, którzy mnie wybrali do współpracy w zakresie edukacji muzycznej. Zabrzmiało może szumnie i mocarnie, ale faktycznie nigdy nikogo nie namawiałam, aby zjawił się na zajęciach. Wykształcenie wokalne, doświadczenie sceniczne, a także doświadczenie w nauce emisji głosu są dla mnie ciekawym polem obserwacji i przemyśleń. Głos ludzki jest instrumentem muzycznym, aby grać, trzeba się na tym znać. Lecz głos nie istnieje bez osobowości właściciela.

Genetycznie zostałam „skażona artystycznie". Mama Krystyna i Tata Adam całe życie przepracowali „w kulturze". Mama jako animator kultury, dyrektor Domu Kultury w Hałcnowie. Tata jako inżynier, ale z zamiłowania artysta. Sztuka w każdym wymiarze towarzyszyła nam w życiu. Pewnie pod wpływem Rodziców (i dziadka architekta) skończyłam Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Bielsku-Białej i wciąż chętnie wracam do malarstwa i fotografii. Może to sprawiła magia naszego domu w Bydgoszczy zbudowanego w 1911 r., gdzie wszystko skrzypi i gada śpiewająco, a we wnętrzach można znaleźć dzieła malarskie Kossaka czy rysunek Mai Berezowskiej. A także stare zegary, gramofony z początku wieku czy analogowe instrumenty klawiszowe (sztuk 46) oraz miliony książek… To tu odbywają się „muzyczne spotkania", ubrane w starocie pokoje stają się skarbnicą pełną nut, nagrań, zdjęć, płyt analogowych, opinii, dyskusji, opowieści o wielkiej estradzie – zbieranych przez mnie i Artura Grudzińskiego przez lata. Wyczytane, podsłuchane, zaobser-

wowane, przeżyte: bo czy ktoś może się nie pochwalić czasem spędzonym w garderobie amfiteatru Kadzielnia w Kielcach z Lucjanem Kydryńskim, Haliną Kunicką czy Stanisławem Fiałkowskim? Albo wielogodzinną podróżą z Rzeszowa do Bydgoszczy z Elżbietą Zapendowską? Czy też zapomnieć szukania w panice sukienki w domu Krystyny Sienkiewicz, którą gdzieś upchnęła, gdy do nagrania telewizyjnego zostało tylko 30 minut? Pracując przy programie *Śpiewające fortepiany*, mogłam szczęśliwie obserwować wielkie gwiazdy tego kraju. Przegadane noce z Grażyną Łobaszewską, wspólne gotowanie u Andrzeja i Danuty Błażejczyków albo kawa z Ewą Bem i wymiana ploteczek o życiu codziennym artystów – to wspomnienia piękne i bezcenne. Zbieram te chwile spędzone z ludźmi z krwi i kości, ludźmi o wielkim sercu, pielęgnuję je i zapisuję w pamięci. A przede wszystkim uczę się od nich życia.

Ale nie o tym miałam pisać, tylko o Potworach. Zaczęło się zupełnie przypadkowo i niewinnie. Dawno i niedawno jednocześnie, bo chyba w roku 2000, zgłosił się do mnie (wtedy jeszcze studentki Studium Wokalno-Aktorskiego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni) tata pewnej dziewczynki z bardzo poważną wadą wymowy i niezłym słuchem muzycznym. Prosił o pomoc logopedyczną. Przyjechali. W drzwiach stanęła ośmioletnia śliczna dziewczynka o urodzie Indianki, troszkę przestraszona, ale ciekawa, co też ta Pani Miłka (wszystkie Potwory tak się do mnie zwracają) będzie od niej chciała. Oj, trudne były nasze spotkania, zarówno dla małej czarnulki, jak i dla mnie. Cały aparat mowy małej był usztywniony, wręcz zasznurowany, z charakterystycznym „cz" i „r". Panna nie mogła sobie poradzić z wymową żadnego tekstu, a K2 stały się zdania „Cesarz czesze cesarzową, cesarzowa czesze cesarza". Ale gdy ułożyłam melodię i wydłużyłam samogłoski – z lekcji na lekcję mała śpiewała coraz lepiej. Na początku tata przywoził ją i zachęcał do muzykowania, po paru latach sama wymykała się w niedziele, aby pokonać kilkadziesiąt kilometrów i u nas pośpiewać. Byłam dumna, że przyjechała sama. Owo dziewczę dziś przeprowadziło się do Warszawy i tam śpiewa na Wydziale Inżynierii Chemicznej i Procesowej Politechniki Warszawskiej…

Każdy młody człowiek, z którym pracuję, jest dla mnie ważny i wyjątkowy. Z każdym pracuje się też inaczej. Specyficzne, zindywidualizowane cechy ludzkiego głosu pozwalają mi zidentyfikować danego Potwora, podobnie jak jego wygląd zewnętrzny lub cechy charakteru. Kiedyś przyjechała do mnie na przesłuchanie śliczna, długonoga dziewczyna. Przyjechała z mamą, aby ta w razie opresji ją ratowała. Oj – groźne i butne to było dziewczę, słuchające „dziwnej" (dla mnie) muzyki. Zrobiłam jej przesłuchanie. Artur zaakompaniował jej kilka utworów, które przygotowała. Po wysłuchaniu oznajmiłam jej, że nie będę jej uczyć, ponieważ posiada zbyt wiele manier, a eliminacja błędnego śpiewania jest trudniejsza niż nauka od podstaw. Gdy wadliwie śpiewane dźwięki nie zostaną usunięte na początku nauki – powrócą jak bumerang, gdy się tego najmniej spodziewamy. Wówczas ich usunięcie będzie trwało kilka lat. Tego właśnie się obawiałam. Młoda tak mocno tupnęła nóżką odzianą w bucik o kilkucentymetrowym obcasie, że myślałam, iż na stałe wbije się w naszą zabytkową podłogę (a co gorsza, wpadnie do sąsiada). Chrypiącą, bardzo mocną i charakterystyczna barwą krzyknęła: „ale ja chcem!". Jeszcze bardziej się zagotowałam, ale też zaintrygowałam odwagą panny. Umówiłyśmy się na zajęcia bardzo szybko. Z Kropą (pseudonim artystyczny i autentyczny) umawiałyśmy się rankami, gdy sąsiadów nie było w domu, bo jej mocny głos wprawiał w harmonijne drżenia naszą secesyjną lampę, a to bardzo denerwowało mecenasa, który mieszka piętro wyżej. Parę tygodni temu miałam okazję zo-

baczyć spektakl dyplomowy IV roku Studium Wokalno-Aktorskiego w Gdyni pt. *Szwoleżerowie* Artura Pałygi w reżyserii Grzegorza Wolfa, gdzie Kropa była fenomenalna. Jestem artystycznie z niej dumna!

Inna moja (nasza) uczennica, która z daleka przyjeżdżała do nas, zwana Owcą – miała bardzo duży opór, aby patrzeć mi prosto w oczy. Wtedy szybko, wręcz w mgnieniu oka wyciągałam przepiękny, utkany z miękkiej tkaniny koc w kolorze czerwieni i zdecydowanym ruchem narzucałam jej na głowę; nie widziałam jej reakcji, nie zdążyłam, bo Owca była ukryta pod kaszmirowym pastwiskiem. I tak się odbywała cała lekcja, interpretacja i praca nad utworem. Hahaha, bezcenny był widok pięknych, długich, naelektryzowanych włosów Owcy po zajęciach. Żaden fryzjer tak nie potrafi. Tak zrodził się pomysł na interpretację pewnej piosenki. Pięknie potem grały włosy Panny Doroty na scenie.

Ciekawym zdarzeniem było pierwsze spotkanie z Panną JULIANną (pisownia nieprzypadkowa, mówimy na nią Julian), która przyjechała na zajęcia z małego miasteczka oddalonego o 50 km od Bydgoszczy, ze Żnina. Typ totalnej chłopczycy z aparatem w ustach. Nie było to moje pierwsze doświadczenie z blaszkami i drutami na zębach, lecz było to pierwsze zetknięcie z tak dziwnym dźwiękiem, jaki wydostawał się ze szczęki Panny JULIANny. Powietrze wprawiało metal w takie drgania, iż powstawał nowy dwugłos, właściwie trzygłos, licząc ze strunami dziewczyny. Ciekawy dźwięk – coś w rodzaju piły spalinowej do cięcia drewienek albo spłuczki takiej jak w starych toaletach, uruchamianej przez pociągnięcie łańcucha, jaką znałam z obozów harcerskich. Młoda dość długo już nosiła aparat na zębach, co troszkę zaczęło mnie niepokoić, bo korekty nie było widać nawet na milimetr. Wysłałam ją do innej ortodontki, zaprzyjaźnionej Pani Oli (o której wspomnę w dalszej części). JULIANna z niebytu muzycznego i totalnie miernej dykcji zaczęła się odnajdować w piosence ambitnej i aktorskiej z niemałymi sukcesami. Dziś zaczynam zauważać, że prześciga się ze mną z wiedzy o piosence. A taki rozwój cenię sobie najbardziej. Obecnie założyła swój własny zespół, gdzie rządzi.

Najdłużej u mnie uczące się są Panny: jedna z Torunia, druga z Bydgoszczy. To prawie jak Radom i Kielce, Zielona Góra i Gorzów Wielkopolski, jak Niebo i Ziemia, jak Woda i Ogień. Tak też było między nimi, lecz tylko na polu zawodowym, bo prywatnie bardzo się lubią. Niektórzy nazywali je siostrami. Przez moment bałam się, że to moja wina, bo podobnie je prowadzę, wysyłam na te same festiwale. Ale jak się niebawem okazało, każda wybrała swoją drogę. Ta rywalizacja (bardzo zdrowa) była im potrzebna. Jeździły na festiwale zawsze rok po sobie (np. Okularnicy – Konkurs na interpretację piosenek A. Osieckiej). Do momentu, kiedy starsza nie poznała, jak twierdzi, miłości swojego życia. Miłości, która nie chciała się dzielić dziewczyną. Amor wygrał z Muzą.

Do Panny z Torunia zaraz wrócę. Zatrzymam się na opowieści o Pannie z Bydgoszczy (choć ten stan miał się zmienić już w lipcu 2014 r.). Do pierwszego spotkania doszło, gdy bydgoszczanka miała 4 czy może już 5 lat. Artur akompaniował na przesłuchaniu do Festiwalu Sztuk Przedszkolnych. Zobaczył małą zapłakaną Olę w kulisach. Zapytał, co się stało, a ona: „Bo ja chcę śpiewać, tylko nie wiem co i nie wiem jak" – wydukała z podkową na ustach (mina do dziś chętnie wykorzystywana na zajęciach i w życiu). Ola – bardzo pracowita i wygadana – dużo jeździła na różne festiwale, warsztaty i przesłuchania. Trafiła do mnie. Nie było zajęć, aby się nie rozpłakała – a to komar ją użarł, a to górnych dźwięków nie mogła zaśpiewać lub właśnie chłopak ją rzucał (:)),

ale i na takie sytuacje jestem przygotowana. Na stoliku obok instrumentu stoi pełne pudełko chusteczek higienicznych – ten zwyczaj zapożyczyłam od śp. Pana dyrektora Teatru Muzycznego w Gdyni Macieja Korwina, który zawsze podobne pudełko miał w pobliżu dla aktorek, które nie dostały spodziewanej roli lub dostały wymarzoną. Aleksandra zawsze rozbrajała mnie swoją pamięcią do dat. Nigdy nie zapomina o naszych urodzinach, imieninach, rocznicach pierwszej lekcji, rocznicy poznania, rocznicy pierwszego wyjazdu, drugiego, trzeciego itp., itd. Aaaa! Na zajęcia przybywa ze swoim olbrzymim psem – Kwami (rhodesian ridgeback), który wykazuje duże zainteresowanie ćwiczeniami wokalnymi i sam trochę zaczyna śpiewać. Zwierzęta są częstymi gośćmi w naszym domu, nawet chętnie biorą kąpiel, aby potem wetrzeć zapach szamponu w dywan. Ola – niezwykle gadatliwa i głośna osoba – wiele zawdzięcza wytrwałości swojej Mamy Ewy, która w urokliwy sposób mrużąc oczy, potrafi ujarzmić swoją latorośl. Często nam towarzyszy jako pielęgniarka na wyjazdach.

To Aleksandra zorganizowała koncert charytatywny pt. *Pogoda na szczęście* na rzecz zaprzyjaźnionego Domu Kultury w Hałcnowie, który dość mocno został zalany w czasie powodzi w roku 2010. Wystąpiły wtedy wszystkie Potwory z towarzyszeniem orkiestry Artura. Zebrała niemałą sumkę i wiele gratulacji. Zorganizowała także mój koncert w kawiarni „Węgliszek" w Bydgoszczy, gdzie otrzymałam od moich Potworów piękną statuetkę w kształcie klucza wiolinowego z napisem: „Pani Miłce zawsze słuchające Dzieci Potwory – 27.11.2011". Jestem twardzielką i nie pokazuję moich łez, lecz wtedy naprawdę byłam wzruszona.

Czas na Różę. Panna z Torunia, która wybrała LO w Bydgoszczy oddalone od naszego domu o 3 minuty, idąc bardzo wolnym krokiem. Agatę poznałam, kiedy była małą dziewczynką – nagrywała wtedy w Radiu PIK piosenki pochodzące z płyt Edwarda Chonchery i Erwina Regosza, do aranżacji Artura. Bardzo żywiołowa dziewczynka o ciekawej niskiej barwie głosu – pomyślałam. Właśnie mi się przypomniało, że dość często umawiałyśmy się pod jej liceum. Podjeżdżałam po nią pod główne drzwi szkoły, a ona wybiegała z rozwianymi włosami, zawsze z kokardą ukrytą w burzy loków i uśmiechem na powitanie. Była tu dziś. Przypomniała mi, że nasza pierwsza lekcja odbyła się przy świeżo wypranej pościeli zawieszonej na suszarce. To oznacza, że w ten dzień padał deszcz – pranie stoi w środku tylko wtedy, gdy krople deszczu bezczelnie wkraczają w pole naszego balkonu. Do dziś Róża twierdzi, że lepiej się śpiewa, gdy jest wysoka wilgotność powietrza. Agata to mistrzyni i rekordzistka odwiedzonych festiwali w tym kraju. Była chyba wszędzie. Tak się składa, że przebrnęła przez wszystkie piosenki, które w moim sercu mocno tkwiły, te, które sama śpiewałam. Nic nie odbyłoby się bez wspaniałej Mamy Agaty, którą nazywamy Matką Terezją. To ona wypełniała karty zgłoszeń i wszędzie woziła Agatę. Dziś już Róża to dorosła i samodzielna studentka Akademii Muzycznej w Bydgoszczy na wydziale wokalu jazzowego. Idealny asystent: wie, kiedy siedzieć cicho, wie, kiedy odebrać mój telefon i co powiedzieć. Wie, jak mnie podejść, kiedy chce pożyczyć sukienkę. Ostatnio nasz kierowca. Fajna postać.

Muszę również wspomnieć o dziewczynie, która jest największym gagatkiem, jakiego znam. To przez nią nie spaliśmy po nocach. To z nią przegadaliśmy wiele godzin o życiu. To właśnie ją ostrzegałam przed dziwactwem tego świata. Lecz młodzieńcza Miłość zrodziła Miłość. I tak z dziewczyny stała się Kobietą – Matką Natalią. Tu nastąpiła przedziwna przemiana w sferze interpretacji piosenek, zrozumienia tekstu, a także doboru repertu-

aru. Inny człowiek. Nagle okazało się, ze młoda kobieta ma taki bagaż emocjonalny, takie doświadczenie życiowe (mimo wieku), że ma prawo powiedzieć coś więcej niż rówieśnicy, że w jej ustach słowa nabierają konkretnych kolorów, a oko staje się prawdziwe i żywe, pełne emocji. Wcześniej mogłyśmy tylko ćwiczyć emisję. Dziś wiem, że cały wyraz artystyczny i to, co składa się na wizerunek artysty, kryje się w jego duszy, w jego głowie i życiu. I nie ma prawa nikt śpiewać czegoś, czego nie przeżył, czego nie rozumie, czego nie doświadczył na własnej skórze (chyba że jest dyplomowanym, utalentowanym aktorem). Aparat głosowy może emitować najróżniejsze zjawiska dźwiękowe, od wielotonu harmonicznego przez zjawiska zwane szeptem, świstem, warkotem, gwizdem, smażeniem strun, lecz jak nie ma serca – nie ma nic. Zarówno ludzie, jak i zwierzęta posiadają podobnie zbudowaną krtań, a jednak ludzie wykształcili mowę. Zatem za funkcję fonacyjną krtani ludzkiej odpowiada MÓZG. A on – mózg jest dla mnie najważniejszy.



Ludmiła Małecka, fot. Jan Poprawa

Najbardziej zorganizowaną, punktualną i słowną istotą jest Panna Szymańska Danuta. Jeszcze nigdy się nie spóźniła, nigdy nie przyszła na zajęcia nieprzygotowana. Dziś studentka Politechniki Warszawskiej – kierunek energetyka, Wydział Mechaniczny Energetyki i Lotnictwa. Hmm. Pannę Szymańską miałam okazję obserwować wcześniej na różnych warsztatach organizowanych przez zaprzyjaźniony Dom Kultury w Osielsku, a także widziałam i słyszałam jej poczynania w TVP Bydgoszcz. Zapytała, czy może do nas przychodzić na zajęcia… Zapraszamy, jasne, gość w dom, Bóg w dom. Pannę Szymańską często zapraszam do współpracy (jak zresztą wszystkie Potwory). Miałyśmy okazję śpiewać kilka razy w różnych programach na estradzie. A poza tym siła dwóch blondyn na scenie jest nie do podważenia. Danka jest fajnym partnerem na scenie, szybko odbiera impulsy np. w choreografii i w rytmie ciała (czego nie mogę powiedzieć o JULIANnie). Gdy jesteśmy na scenie, zmieniają się relacje uczeń–nauczyciel. I uwielbiam reakcje organizatorów, kiedy Dana woła mnie z garderoby: „Pani Miło, zaraz zaczynamy!". Na scenie stajemy się partnerkami. Danka bardzo dobrze radzi sobie z drugimi głosami. Ma ładną, uzupełniającą barwę i śpiewa bardzo czysto. Jest miło tworzyć duet wokalny z osobą bardzo przytomną na scenie, nawet wtedy, gdy muzyki brak.

Staram się organizować koncerty dla moich podopiecznych. Wtedy ja staję się konferansjerem, a oni artystami. To doświadczenie pozwala im zdobyć obycie sceniczne, kontakt z widzem niefestiwalowym, gdzie nie są poddani ocenie jury, tylko neutralnej publiczności, która przyszła posłuchać piosenek, aby się zrelaksować. (Na przykład cykl letnich

czwartkowych koncertów na starówce toruńskiej – *W drodze do gwiazd*; występy w TVP Bydgoszcz – *Cafe Lato*; MCK w Bydgoszczy – koncerty – *Odrobina Kultury na co dzień*; plenery w województwie kujawsko-pomorskim, w Pałacu w Ostromecku; okolicznościowe koncerty w zaprzyjaźnionym Klubie ElJazz – bardzo lubiane przez młodzież). Prezentacje na scenie pozwalają również skontrolować pracę oddechu. Każdy występ wiąże się ze stresem i tremą. Inaczej człowiek śpiewa na próbach, inaczej na koncercie. Skraca się oddech. Obok bicia serca oddychanie jest najważniejszym procesem życiowym. Jest wręcz symbolem życia. (Przy interpretacji piosenki *Luna srebrnooka* Agnieszki Osieckiej i Seweryna Krajewskiego, kiedy pojawiają się słowa „pachnie mięta, majeranek, pachnie biały bez" – poprosiłam Agatę, aby przypomniała sobie, jak pachnie wiosna, i przed tymi słowami w piosence wzięła nosem oddech tak, jakby wąchała te kwiaty – to stało się punktem kulminacyjnym piosenki). W ciągu życia wykonujemy blisko 6 milionów oddechów. Gdy śpiewamy – jeszcze więcej. A od oddechu zależy życie człowieka, od tego, jak oddychamy, zależy nasza psychiczna i fizyczna kondycja. A przecież się nie zastanawiamy, jak oddychamy – jest to odruch bezwarunkowy. Na proces oddechowy możemy jednak świadomie wpłynąć, możemy oddech wydłużyć, spowolnić jego fazy, zatrzymać go – a to często może stworzyć interpretację. Przecież śpiewanie to nic innego jak przedłużenie mowy na odpowiednich wysokościach dźwięków, ale bez oddechu się to nie uda… no i oczywiście bez (mojego ulubionego) mózgu też nie.

Opisałam Kobiety – Pistolety – Potwory. Należy także wspomnieć o młodych mężczyznach. Facetów na scenie jest mniej. Dlatego bardzo sobie cenię tę współpracę. Zupełnie inna wrażliwość i podejście do tematu „piosenka". Dwóch Panów umiłowałam szczególnie. Kuba – jest zawsze zmęczony! Na zajęcia przywożą Kubę rodzice z Kowalewa Pomorskiego. Odległość 80 km pozwala Kubie zasnąć tuż przed wjazdem do centrum miasta. I kiedy pokonują jednokierunkowe ulice śródmieścia, Kuba zapada prawie w sen zimowy. Rozbudzony delikatnym głosem Mamy – „jesteśmy u Pani Miłki" – wylewa się z samochodu, aby dotrzeć pod drzwi, zadzwonić, wparować do pracowni muzycznej i zalec na 5 minut na starej kanapie. Potem przez 5 minut ziewa i można rozpocząć zajęcia. Najczęściej wypowiedzianym zdaniem przez Kubę jest: „No, nie mogę, No!" – to trzeba usłyszeć. W śpiewnym zdaniu jest zachowana cała paleta dźwięków, jakie Kuba jest w stanie wyśpiewać. Kuba jest prawdziwym rycerzem. Kilka razy miałam okazję się o tym przekonać, gdy stawał w mojej obronie w błahych sytuacjach i jak całkiem na poważnie ratował koleżanki. Zdolna, lecz leniwa bestia. Śmieszne jest, kiedy mnie prosi, aby piosenka, którą mu wybieram, miała mało tekstu… a tu zawsze się tak składa, że wybieram długie piosenki posiadające 3 lub 4 zwrotki. Marudzi, marudzi, ale zawsze jest przygotowany. Prawie zawsze! Kapitalnie się bawiłam na jego osiemnastce (tylko u Panny Sosińskiej nie byłam…).

Przez drugiego mężczyznę, zwanego Wołkiem – osiwiałam. Historii mam bardzo wiele, ale pewnie zabrakłoby kartek, aby wszystko opisać…

Sztuka wokalna jest specyficzną dziedziną w procesie pracy. Tu nie wystarcza praca nad emisją, intonacją, skalą głosu, rejestrem, wibracją, narządem oddechowym i jego podparciem, dykcją, artykulacją, uruchomieniem rezonatorów, uszlachetnieniem barwy, akcentem, wymową samogłosek i spółgłosek czy rozruszaniem aparatu mowy. Tu trzeba dotrzeć do SERCA i MÓZGU. Powinno się zrodzić zaufanie, które działa w dwie strony. Tu potrzebny jest zawsze czas. Ja muszę wiedzieć o Potworach prawie wszystko, a one o mnie

też wiele. Będę to powtarzać jak mantrę, bo jestem o tym przekonana. I mam dowody.

Uważam, że młody człowiek powinien uczyć się od różnych mistrzów, aby poznać kunszt estrady, sceny czy magię teatru. Dlatego też chętnie wysyłam, wręcz namawiam młodzież na różne warsztaty muzyczne i teatralne organizowane w naszym kraju. Tak też postanowiliśmy z Wołkiem, że pojedzie na zimowe warsztaty do Torunia. Byłam tam na początku, ale żeby Potwory poczuły się swobodnie, wróciłam do Bydgoszczy, do domu. Noc. Pierwsza noc, kiedy zostali pod opieką organizatora (prawie dorośli ludzie). Głęboka noc, czwarta nad ranem – jak z piosenki – tylko że sen przyszedł szybko. Sen, z którego wyrwał mnie dzwonek domofonu. Lekko zamroczona biegnę do drzwi. Oczom mym ukazuje się Wołek w plastikowych klapkach (minus 15 stopni!), w dziwnym zbyt małym płaszczu, bez bagażu, bez dokumentów – lecz z fioletowym od zimna uśmiechem na twarzy oraz okrzykiem: „Wolę zajęcia u pani, Pani Miłko!". Innym razem pojechaliśmy całą bandą na festiwal, wszyscy idealnie przygotowani. Prestiżowa impreza ogólnopolska. Siedzę na widowni lekko zdenerwowana tremą podopiecznych. I nagle wstrzymałam oddech i myślałam, że następny wdech się nigdy nie zdarzy, bo zamiast Wołka na scenie z kulisy niczym brylanty (moje ulubione) pojawiły się krople wody, mieniąc się w światłach na estradzie niczym najlepsze tancerki. Młody tak mocno wcielił się w interpretację piosenki (*Już kąpiesz się nie dla mnie*), że postanowił na 30 minut przed wejściem na scenę wejść pod prysznic w ubraniu, aby mocniej przeżyć hydropiosenkę. Otrzymał nagrodę, lecz nie dowiedział się o tym, ponieważ tuż przed ogłoszeniem werdyktu coś mu nie spasowało i postanowił opuścić Dom Kultury i wyjechać. Zostawiając wszystkie swoje rzeczy. Ja i Artur szukaliśmy go po całym mieście. Niestety, bez skutku. Potem się okazało, że wsiadł w pociąg towarowy z węglem, siedząc między wagonami dojechał do Łodzi, tam na stacji benzynowej złapał tira, aby dojechać do ciotki mieszkającej w Toruniu i od niej wreszcie dotrzeć do domu. A ja przez 3 dni umierałam ze strachu… W tym roku kończy szkołę teatralną w Krakowie.

Spotykam się także z maleństwami w wieku 6 i 8 lat. Dzieciaki są zabawne. Chyba mnie lubią, toteż traktuję je jak dorosłych. Ale wspomnieć muszę i o moich dorosłych Potworach. Pewnego dnia zadzwonił do mnie miły, ciepły, stonowany męski głos z pytaniem, czy może przyjść na lekcję śpiewu. Oniemiałam, zadając kilka pytań podstawowych i organizacyjnych. Po sympatycznej rozmowie okazało się, że Pan Andrzej za 1,5 roku obchodzi swoje 50. urodziny i z tej okazji chce zorganizować koncert dla swojej rodziny i przyjaciół, na którym sam zaśpiewa. Zbladłam, potem usiadłam na podłodze (dobrze, że tego nie widział), potem znowu wstałam i nabrałam rumieńców. Zamykając rozmowę, podałam adres i powiedziałam – „Zapraszam!". Nazajutrz (każdy chce rozpocząć edukację wokalną natychmiast) zjawił się Andrzej, przystojny jak cholera, ze srebrem na głowie, w eleganckim garniturze, z teczką prawdziwego biznesmena. Patrząc na mnie błękitnymi oczami, przedstawił strategię pomysłu. I tak rozpoczęły się regularne lekcje. Uwierzyłam, że człowiek może się uczyć przez całe życie. Jeżeli czegoś bardzo chcesz, to możesz to osiągnąć. Dziś z Andrzejem nagrywam drugą płytę. Ale początki były trudne. Wyznaczyliśmy sobie kilka zadań. Pierwszym i najważniejszym było wyeliminowanie wibrata, jakim dysponował Andrzej. Okresowe zmiany w dźwięku wynikające z wahań wysokości, natężenia i barwy na długich dźwiękach stawały się u niego nieznośne. Poprawna wibracja stanowi walor głosu, który nadaje dźwiękowi specyficzne zabarwienie. Wahania wysokości nie wykraczają poza pół tonu, kilka decybeli i oscylują w odstępach czasowych 1/5, 1/6 sekundy. Gdy są szybsze, szeroko rozpięte,

czasem np. w obrębie oktawy, stają się emisyjnym błędem. Błąd wynika z niemożliwości utrzymania przez dłuższy czas w jednakowym napięciu mięśni wewnątrzkrtaniowych. Przyczyny należało szukać w złym podparciu oddechowym. Poprawna wibracja dodaje dźwiękowi piękna i bogactwa. Kiedy to tłumaczyłam Andrzejowi – nie bardzo wiedział, o co mi chodzi, do momentu kiedy pierwszy raz usłyszał swój głos w nagraniu (od tego momentu robię mu korektę w czasie odsłuchiwania pierwszej wersji nagrania). Ucho wewnętrzne powoduje, że słyszymy siebie zupełnie inaczej, niż nas słyszą inni. To dość skomplikowane, nigdy nie będziemy mogli usłyszeć naszego głosu dokładnie. Tu powstaje pytanie – czy właściwy głos jest ten, który my słyszymy, czy ten, który słyszą inni? Andrzej regularnie, z zegarmistrzowską punktualnością stawiał się na zajęciach rano przed pracą, odziany elegancko, pod krawatem, który po paru minutach zajęć rozsznurowywał. Śmiem twierdzić, że Andrzej gustu muzycznego nauczył się od swojej żony Aleksandry, która, zafrapowana regularnością zajęć z emisji Andrzeja, postanowiła do mnie przyjść pośpiewać. Dziękuję mu za to, bo przyprowadził bratnią muzyczną duszę. Aleksandra – osoba o niezwykłej wrażliwości, pięknym umyśle, fantastycznej wiedzy ogólnej i tej bezużytecznej znajomości piosenek i filmów (zna teksty i dialogi na pamięć) – oczarowała mnie od pierwszego spotkania. Ale nie od pierwszego dźwięku! Wtedy jeszcze nie wiedziałam, że mogę spotkać osobę bardziej pracowitą od Andrzeja czy Danki Sz. To, jakie postępy zrobiła Aleksandra, można sobie tylko wyobrazić, by potem się zachwycić i podziwiać determinację, pasję i pracowitość.

Sama się uczę od moich Potworów. Radzę się i podglądam. Ja to mam szczęście.

Nic by się nie udało, nic by nie powstało – i ja też bym nie istniała – gdyby nie mój mąż Artur Grudziński. Tak naprawdę to on stoi za sukcesem, wyczarowując przepiękne aranżacje piosenek. Nasz *team* można śmiało nazwać PIOSENKĄ, bo ja zagłębiam się w warstwę tekstową, a Artur wysypuje perły dźwięków.

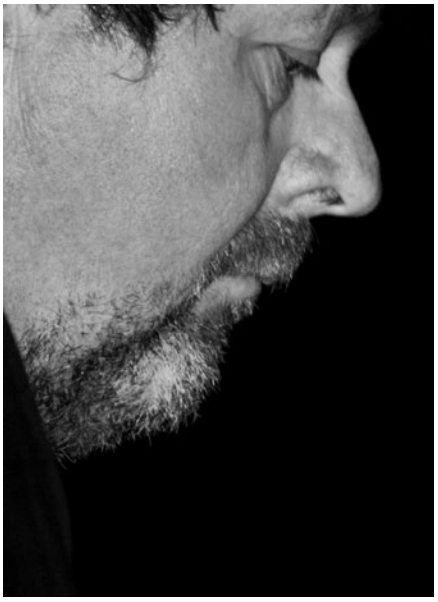
Zbigniew Poliszczuk

Z MUZYKĄ OD ZAWSZE

Z muzyką obcuję od zawsze. Od kiedy pamiętam, była obecna w moim życiu – najpierw jej słuchałem, potem próbowałem ją robić sam, by w końcu sformalizować ten związek poprzez uzyskanie dyplomu magistra na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Chociaż muzyka towarzyszyła mi od najmłodszych lat, początkowo wcale nie zamierzałem wiązać z nią mych zawodowych planów. Muzyka była jak oddychanie – przychodziła naturalnie, bez wysiłku, bez przerwy. Grywałem więc na szkolnych akademiach, w młodzieżowych zespołach, a nawet na kościelnych organach podczas mszy. Studiować zamierzałem jednak zupełnie co innego – w tym czasie wyczynowo uprawiałem sport i to właśnie w tym kierunku zamierzałem się rozwijać. Podjąłem nawet naukę na Akademii Wychowania Fizycznego w Gdańsku. Przed przeznaczeniem jednak się nie ucieknie – w końcu poddałem się i w wieku dojrzałym ukończyłem studia na wydziale wychowania muzycznego, uzyskując tym samym uprawnienia do nauczania muzyki. I zacząłem tej muzyki uczyć: w domu dziecka, w szkole, w domach kultury. Prowadziłem wiejskie zespoły, jeździłem z nimi na konkursy i przeglądy, nierzadko te wyjazdy kończyły się sukcesami, co dawało mi ogromną satysfakcję. Po latach poszerzyłem swoje muzyczne zainteresowania i w 2007 r., po odbyciu 400 godzin kursu, zostałem dyplomowanym muzykoterapeutą. Prowadzę cykle zajęć z muzykoterapii z pacjentami w szpitalu, z osadzonymi w zakładzie karnym, z młodzieżą. To naprawdę ciekawe i niezwykłe doświadczenia, dotykające psychicznej kondycji człowieka.

W roku 1990 przeniosłem się do Grudziądza i nadal pracowałem jako nauczyciel muzyki w szkole. W 1991 r. powstał zespół poezji śpiewanej Bez Próby, który istniał przy Centrum Kształcenia Ustawicznego w Grudziądzu aż do roku 2005. Już w pierwszych dwóch latach działalności zespół wystąpił na kilku ogólnopolskich festiwalach, m.in. na Spotkaniach Zamkowych w Olsztynie, w Turnieju Młodych Twórców i Autorów w Siedlcach,



Zbigniew Poliszczuk, fot. Jan Poprawa

na Festiwalu Piosenki Polskiej w Toruniu, na Festiwalu Piosenki Dziecięcej i Młodzieżowej w Operze Leśnej w Sopocie. W 2001 r. zespół otrzymał wyróżnienie na Spotkaniach Zamkowych w Olsztynie, został też laureatem FAMY w Świnoujściu. Ten okres działalności zespołu zamyka płyta zatytułowana *Czas – My*, na której znalazły się autorskie kompozycje moje i mojego syna Rocha. Płyta ukazała się w 2002 r. i zawierała 14 utworów, niektóre z nich dość często można było usłyszeć na antenie radiowej. Dużym sukcesem było również zaproszenie ówczesnej wokalistki Anny Frankowskiej do koncertu galowego podczas Spotkań Zamkowych. Tu zresztą w 1994 r. Anka zdobyła II nagrodę za piosenkę *Mako masz melon*. To m.in. wpłynęło na wybór jej dalszej drogi życiowej, gdyż na kilkanaście następnych lat związała się artystycznie z Teatrem Buffo.

To nie jedyna osoba, która rozpoczynała swą karierę artystyczną w zespole Bez Próby. Drugą taką osobą jest Roch Poliszczuk. Jako gitarzysta i wokalista zespołu jeździł z nami na koncerty, festiwale, konkursy. W roku 1995 zdobył I nagrodę na Spotkaniach Zamkowych w Olsztynie, co było jego pierwszym dużym sukcesem. Pisał też teksty i muzykę – w ten sposób powstawały piosenki, które później śpiewaliśmy w Bez Próby. Do dziś niektóre z nich są wykonywane na koncertach przez słuchaczy mojego Studia Piosenki. Po paru latach także i Roch poszedł swoją drogą i stworzył zespół Roch and Roll. Ukończył Studium Piosenkarskie w Poznaniu i grał w musicalach *Fame*, *West side story*. Przygoda z muzyką rozpoczęta z zespołem Bez Próby stała się jego sposobem na życie – dziś nadal komponuje, pisze teksty, koncertuje, nagrywa. Jest autorem muzyki do filmu Wajdy *Tatarak*, do *Chce się żyć*, a w tym roku, 2014, otrzymał na festiwalu w Opolu Superjedynkę.

Marcin Partyka jest kolejną osobą, której pomagałem stawiać pierwsze kroki na scenie. Od początku wiedziałem, że w tym chłopcu tkwi wielki muzyczny potencjał. Zaczynał w czwartej klasie szkoły podstawowej, a dziś jest nie tylko uznanym kompozytorem i aranżerem, ale przede wszystkim świetnym pianistą i akompaniatorem.

Zespół Bez Próby zakończył działalność w 2005 r., ale w tym samym roku założyłem Studio Piosenki Zbigniewa Poliszczuka. Początkowo nie było zbyt wielkiego zainteresowania indywidualnymi zajęciami wokalnymi. Z czasem jednak studio zaczęło się rozwijać – coraz więcej młodych osób chce śpiewać, występować na scenie, osiągać sukcesy. Co ciekawe – do studia przychodzą coraz młodsi słuchacze, najmłodszy ma dopiero 4 lata. Nie jest łatwo zorganizować zajęcia dla takiego szkraba, aby się nie znudził i chciał pracować, ale za to jaką odczuwa się satysfakcję, obserwując rozwój takiego dziecka. Rodzice przywożą dzieci, ponieważ wiedzą, że te zajęcia

nie tylko kształcą słuch i umiejętność śpiewu, ale wdrażają do dyscypliny, uczą opanować strach, rozwijają osobowość, pomagają pokonać własne lęki i ograniczenia. Dają też możliwość zasmakować dumy, radości i sukcesu, kiedy na koncertach widzowie biją brawo. Słuchacze Studia Piosenki naprawdę bardzo często koncertują w Grudziądzu i okolicach podczas różnorodnych imprez. Występowaliśmy przed takimi gwiazdami jak Mieczysław Szcześniak, Małgorzata Ostrowska, Trebunie-Tutki, Zakopower. Dwa razy w roku organizuję koncerty, na których prezentują się wszyscy moi uczniowie: Koncert na Boże Narodzenie i wiosną koncert Studia Piosenki, obydwa wpisały się już w kalendarz kulturalny miasta. Przygotowujemy też imprezy tematyczne na zamówienie organizatora, np. uroczysty koncert na 150-lecie fabryki pomp Hydro-Vacuum czy programy świąteczne, na Dzień Matki, zaduszki poetyckie. Moi uczniowie biorą także udział w konkursach i festiwalach, zdobywając nagrody i wyróżnienia, np.: I miejsce na Ogólnopolskim Festiwalu Kolęd i Pastorałek w Gdańsku, I miejsce w Ogólnopolskim Turnieju Recytatorskim i Poezji Śpiewanej im. Skamandrytów w Połczynie-Zdroju, II miejsce na Festiwalu im. Marka Grechuty w Zamościu, wyróżnienie w Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Słowa „Czy to jest kochanie?", tytuł najlepszego głosu województwa kujawsko-pomorskiego, na festiwalu „Debiut" w Ciechocinku oraz na wielu innych konkursach lokalnych i środowiskowych.

Opiekowałem się także artystami niepełnosprawnymi w Centrum Rehabilitacji w Grudziądzu i pełniłem funkcję kierownika muzycznego Ogólnopolskiego Przeglądu Twórców Niepełnosprawnych. Mój podopieczny, Kamil Czeszel, zdobył II nagrodę na festiwalu „Zaczarowana Piosenka" organizowanym przez Annę Dymną. Współpracowałem również z organizatorami Światowego Festiwalu Osób Niepełnosprawnych z Upośledzeniem Umysłowym – pełniłem funkcję jurora, prowadziłem warsztaty z niepełnosprawnymi, napisałem także muzykę do hymnu tego festiwalu.

Jak widać – z muzyką obcuję nie tylko od zawsze, ale pewnie będę z nią związany na zawsze. W przyszłym roku mija 10 lat od czasu postania Studia Piosenki i ta pierwsza okrągła rocznica będzie okazją do kolejnego koncertu. Czas już zacząć przygotowania…

Maciej Turkowski

MOI PODOPIECZNI

Na prośbę redakcji „Piosenki" informuję o moich podopiecznych, którzy zaistnieli w świecie piosenki poetyckiej.

Małgorzata Duk (rocznik '75) – rozpoczynała działalność w czasach, kiedy zaczynali również Jarosław Wasik czy Magda Turowska. Wykonywała głównie utwory z moją muzyką do tekstów Jonasza Kofty i Aleksandra Bruno. Sama także tworzyła piosenki autorskie. Największe osiągnięte przez nią sukcesy to nagroda na SFP w Krakowie (zwyciężyła wtedy Agnieszka Hekiert) oraz wydanie kasety *Czekam wciąż* (wyd. Dalmafon). Obecnie działa wspólnie ze swoim mężem – Jackiem Nowosadem.

Magdalena Sójka (rocznik '81) – wykonywała głównie utwory z moją muzyką. Największe sukcesy to nagroda na SFP w Krakowie (zwyciężył wtedy zespół Trzy Dni Później) oraz udział w wydaniu płyty *Tyle pragnień* (wyd. Dalmafon). Magda działała w latach, kiedy swoje największe sukcesy odnosili Małgorzata Wojciechowska czy Piotr Rogucki.

W tym samym czasie co Magda Sójka działała **Milena Madziar** (rocznik '83). Występowała ona z bardzo różnorodnym repertuarem. Śpiewała moje utwory, ale też Tomasza Hapunowicza i innych. Współpracowała z Andrzejem Głowackim i Andrzejem Meżeryckim.

Ewa Nowak (rocznik '90) – wykonywała głównie moje utwory oraz standardy piosenki poetyckiej. Nagradzana była w Ślesinie, Radzyniu Podlaskim i Zamościu. Obecnie studentka jazzu w Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Natalia Sisik (rocznik '94) – wykonuje głównie utwory Jakuba Pawlaka oraz moje. Nagradzana we Włocławku, Biłgoraju i w Siedlcach.

Anna Przedlacka (rocznik '92) – zaczynała już w szkole średniej, otrzymując nagrody i wyróżnienia w Świdniku i Mińsku Mazowieckim. Po dwuletniej przerwie w działalności otrzymała nagrody w Lublinie, Siedlcach i Radzyniu Podlaskim. Wykonuje głównie piosenki liryczne, jej występy cechuje duża wrażliwość.

Wśród moich podopiecznych byli i inni wykonawcy działający na arenie krajowej, zarówno wokaliści, jak i instrumentaliści. Obecnie koncentruję się na pracy z Anną Przedlacką oraz Dominiką Ratyńską, a także z młodzieżą gimnazjalną, która pokaże się na konkursach i festiwalach za kilka lat.

Andrzej Wawrzyniak

MOJE PIOSENKOWE ŚCIEŻKI

Trudno ustalić jakąkolwiek datę, od której można mówić o faktycznym istnieniu Klubu Piosenki Artystycznej A PRIORI, który utworzyłem w Miejskim Domu Kultury w Zduńskiej Woli. Nazwa obecna funkcjonuje bowiem od niedawna. Powstała na bazie nazwy zespołu wokalnego A PRIORI (Maja Zalewska, Aleksandra Koralewska, Joanna Furmańczyk, Monika Syryczyńska, Martyna Rychlik, Ewelina Mazur). Zespół ten prowadziłem od 2007 r. razem z Przemysławem Rybakiem (pianista akompaniator). Oczywiście nie był to wcale początek mojej przygody z piosenką, bo ta zaczęła się już w szkole średniej. To wtedy jako zapalony harcerz chwyciłem gitarę w dłonie i postanowiłem urzeczywistnić moje marzenie jeszcze ze szkoły podstawowej: śpiewać i grać na gitarze. Specjalnie oryginalne to w owych czasach nie było, ale akordeon, którym bardzo wcześnie obdarowali mnie rodzice, trudno byłoby zabrać na rajdowe i obozowe szlaki. Nie dana mi też była edukacja muzyczna, gdyż wioska, w której mieszkałem, była od szkoły muzycznej zbyt oddalona. Śpiew jednak kochałem od zawsze. Moja mama twierdzi, że pierwsze kroki na własnych nogach uczyniłem w kierunku odbiornika radiowego. Pewnie dlatego diabli mnie biorą, kiedy dzisiaj słucham czasami tłumaczeń młodych ludzi, jak to nie mają czasu tygodniami nauczyć się tekstu albo poćwiczyć, bo komputer się zepsuł itp. Pamiętam te godziny spędzone przy radiu w oczekiwaniu na ulubioną piosenkę po to, by spisać choć kawałek tekstu, by nauczyć się kolejnej frazy. Ale to była i jest pasja! Nie dodatkowe zajęcie. Nie tylko sposób na zabicie czasu.

Taką pasję muszą mieć członkowie Klubu. Nie jest to grupa, do której można się zwyczajnie zapisać. Jej członkiem trzeba się stać. Trzeba pokazać miłość do piosenki i szacunek dla niej. Ja tego szacunku uczę się od lat i staram się go przekazać młodszym. Chciałbym także, by taka przygoda z piosenką nie kończyła się dla młodych ludzi wraz z pewnym etapem życia. Żeby pomimo ustanowienia innych życiowych priorytetów, wybrania drogi życiowej dalekiej od uprawiania sztuki piosenkarstwa mogli do piosenki wracać w każdej chwili swojego życia. Jakże często w prozaicznej codzienności tracimy sens działań, gubimy radość oddawania się emocjom i budzimy się po latach z poczuciem totalnego niespełnienia. Marzy mi się, żeby członkiem klubu A PRIORI stawać się na zawsze. Od dziecka do emeryta, ale bez tego dziwnego zawieszenia w wieku trzydziestu, czterdziestu, pięć-

dziesięciu lat, w którym albo „nie wypada", albo „nie ma czasu", albo „już za późno". Nigdy nie jest za późno.

Największym problemem każdego chyba instruktora jest to nieustanne zaczynanie wszystkiego od początku. Kiedy z jakąś grupą dzieci, młodzieży wypracuje się już pewien poziom wykonawczy – zazwyczaj grupa taka się rozpada, młodzi ludzie idą własnymi ścieżkami, wchodzą w kolejne etapy życia. Tak się dziać wręcz powinno, byle tylko mieli ochotę czasami wracać. Nie jest moim celem reżyserowanie ich osobowości przez pryzmat wyłącznie moich gustów, moich upodobań i według tylko mojego oglądu rzeczywistości. Oczywiście nieunikniona jest swoista projekcja wszystkich tych czynników na moich wychowanków, ale zawsze bardzo mocno dbam o to, by próbować pobudzić każdego z nich do poszukiwania swojego języka komunikacji z widzem-słuchaczem. Mam głęboką nadzieję, że jest spora grupa ludzi, która ma ochotę posłuchać w piosence tej prawdy, którą szczerze chce o sobie powiedzieć wykonawca. Wierzę, że tylko taka artystycznie powiązana z osobowością wykonawcy szczerość daje szansę głębokiego zainteresowania i poruszenia publiczności.

Moje zainteresowanie piosenką artystyczną wynika z wieloletniego zamiłowania do piosenki o wysokich walorach muzycznych i literackich oraz z faktu, że dla mnie ogromne znaczenie ma sceniczne wykonanie piosenki. Piosenka staje się faktem artystycznym w pełnym tego słowa znaczeniu, gdy artysta sceny, estrady dokonuje konkretyzacji autorskich sensów, wynikających z tekstu i muzyki, oraz własnej osobowości, w obecności widza-słuchacza. Dobra piosenka jest zawsze źródłem estetycznych doznań i jeśli jest przyczynkiem do katartycznego przeżycia, to jest takim miniaturowym dziełem sztuki, także sztuki teatru. Teatru, który niekoniecznie musi się rozgrywać w wielkich salach, w wielkich ośrodkach miejskich, ze wsparciem wieloletniej tradycji i w zetknięciu z wyrobionym gustem odbiorcy. Piosenka artystyczna powinna ten gust kreować, budować grupy środowiskowe skupione wokół takiej idei. Powinna wychowywać słuchacza, widza na odbiorcę wymagającego, zarówno w stosunku do wykonawcy, jak i samego siebie. Dziś dostępność wszelkiego rodzaju wykonań jest niewyczerpalna. W zalewie tandety i bezguścia ginie prawdziwy szacunek dla piękna i mądrości słowa, a przecież to właśnie słowo sytuuje nas ludzi na samym szczycie łańcucha pokarmowego, co nie oznacza, że mamy pożerać byle co i byle czego słuchać. Ten „piosenkarski *fast food*" z pewnością odbije się człowiekowi czkawką, bo jego motorem napędowym jest pośpiech: zrobić, sprzedać, zapomnieć. Według mnie jedyną metodą na obronę przed totalną ekspansją kiczu i miernoty jest nieustanne wracanie do rzeczy wybitnych, do kanonu. Chyba w każdej dziedzinie sztuki.

Nic to odkrywczego, ale powtarzać trzeba, bo w przeciwnym razie wmówią nam masowe media, że byle pajac to Stańczyk! Tak jak wmawiają nam, że koniecznie trzeba przesunąć cały akcent w języku polskim na pierwszą sylabę. Bo to silniej, dobitniej brzmi, ale czy mądrzej? Ciekawiej? Chcę, żeby w Zduńskiej Woli, w moim niewielkim mieście, w którym właśnie powstała nowa placówka kultury, zawsze było miejsce dla pięknie i mądrze wypowiadanego słowa. Także w piosence.

Wybrane osiągnięcia członków Klubu Piosenki Artystycznej A PRIORI:

Katarzyna Rajewska
II nagroda – 17. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej w Rybniku
III nagroda – 49. Studencki Festiwal Piosenki w Krakowie
Główna nagroda – Reminiscencje Poezji Śpie-

wanej – Agnieszka Osiecka w Opolu w 2013 r.
II nagroda – Ogólnopolski Festiwal Działań Nieobojętnych „Spoza chmur" w Wieruszowie
III nagroda – 38. Ogólnopolski Studencki Przegląd Piosenki Turystycznej YAPA 2013
III nagroda – IV Ogólnopolski Festiwal „Piosenki z Duszą" w Teresinie
II nagroda – Festiwal Ogólnopolski Piosenki Artystycznej FOPA – 2014 w Ślesinie
Nagroda im. Sławka Wołoszyna – Małe Sitko Nadziei – XXV Biłgorajskie Spotkania z Poezją Śpiewaną i Piosenką Autorską
Uczestnictwo – XXIII Finał Turnieju Poezji Śpiewanej 57. Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego we Włocławku

Joanna Furmańczyk
III nagroda – XXI Finał Turnieju Poezji Śpiewanej 57. Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego we Włocławku
III nagroda – Ogólnopolski Festiwal „Dopóki jestem uśmiechem, słowem, gestem" w Sieradzu
Grand Prix – Ogólnopolski Festiwal Piosenki Ekologicznej i Turystycznej w Zduńskiej Woli
II nagroda – Ogólnopolski Festiwal „Dopóki jestem uśmiechem, słowem, gestem" w Sieradzu

Aleksandra Bednarska
I nagroda – Ogólnopolski Festiwal „Dopóki jestem uśmiechem, słowem, gestem" w Sieradzu
II nagroda – Ogólnopolski Festiwal Piosenki Turystycznej i Poetyckiej „Nocnik" w Łęczycy
II nagroda – Festiwal Ogólnopolski Piosenki Artystycznej w Ślesinie w 2008 r.

Monika Syryczyńska
Wyróżnienie – nominacja do 50. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie – 18. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej w Rybniku
Wyróżnienie – Ogólnopolski Festiwal Działań Nieobojętnych „Spoza chmur" w Wieruszowie

Martyna Rychlik
II nagroda – Ogólnopolski Festiwal Działań Nieobojętnych „Spoza chmur" w Wieruszowie, 2013 r.

Michał Oleszczyk
III nagroda oraz nominacja do 50. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie – Ogólnopolski Festiwal Działań Nieobojętnych „Spoza chmur" w Wieruszowie

MARCIN URBAN, MECENAS

Marcin Urban urodził się w Krakowie w 1957 r., a w 1979 r. ukończył studia o specjalności inżynieria chemiczna na Wydziale Chemicznym Politechniki Krakowskiej. Pełni odpowiedzialną funkcję w jednej z krakowskich firm, zajmując się systemami zarządzania jakością, ale po pracy znajduje czas na organizowanie koncertów, wykładów, wieczorów poezji oraz spektakli teatralnych.

Od młodości zafascynowany był piosenkami z mądrymi, pełnymi poezji tekstami – ale sam czynnie zajął się pisaniem wierszy i tekstów piosenek dość późno, bo dopiero w wieku czterdziestu kilku lat. Od tego czasy wydał ponad 20 tomików wierszy i fraszek oraz napisał kilka scenariuszy spektakli teatralno-muzycznych. Ma za sobą około stu wieczorów autorskich. Jest także autorem felietonów i wywiadów publikowanych w kilku miesięcznikach. Wydał drukiem trzy zestawy „pocztówek poetyckich" oraz stworzył pojęcie FRASZKOTERAPII (ponieważ wierzy w lecznicze walory dobrego humoru i pozytywnego nastawienia do życia). Zachęca innych do pisania fraszek oraz do notowania własnych uczuć, emocji i przemyśleń w formie wierszy.

Obecnie mieszka w podkrakowskich Niepołomicach, gdzie współpracując z Zamkiem Królewskim, współtworzył m.in. Festiwal Ballady i Noce Poetów.

Marcin Urban stara się pisać w taki sposób, aby każdy jego tekst opowiadał jakąś historię lub zawierał głębsze, uniwersalne przesłanie. Ponieważ jego wiersze mają bardzo tradycyjną formę i uznają ważność rymu oraz urok muzycznego rytmu – idealnie nadają się na piosenki. Z tego powodu już ponad 30 osób, zwłaszcza młodych wykonawców, umieściło te utwory w swoim repertuarze. W wyniku współpracy z kompozytorką Barbarą Leśniak powstały spektakle teatralno-muzyczne *Dokąd idziesz, człowieku* oraz *To, co nadaje sens*, które znakomicie zaprezentowała aktorka Agata Klimczak, a piosenki z tych spektakli znalazły się na jej płycie *W pogoni za…* Z kolei współpraca z bardzo uzdolnionym kompozytorem, pianistą i wokalistą Krzysztofem Buratyńskim zaowocowała stworzeniem spektakli: *Dawno, dawno, dzisiaj* oraz *Z zegarkiem na sercu* – i również powstała płyta z tymi piosenkami. Agnieszka Dulny, która na co dzień jest pedagogiem muzycznym w jednej z krakowskich szkół, nagrała ze słowami Marcina

Urbana płyty *Dobrze, że jesteś* oraz *Na dobranoc*, a prowadzony przez nią szkolny zespół muzyczny PAUZA nagrał płytę *Kolory muzyki*. Mieszkająca w Szczecinie wokalistka i kompozytorka Monika Załoga w oparciu o teksty Marcina Urbana wydała płyty: *Apteczka*, *Pozytywka* oraz *Sens słów usłyszeć*.

Marcin Urban uważa, że współpraca z wykonawcami jest najbardziej owocna, jeśli autor i wykonawca uznają następujące zasady:

1. Tekst brzmi w piosence najlepiej wtedy, jeśli pod względem treści i emocji jest dla wykonawcy „prawdziwy", a zatem najlepiej jest, jeśli powstaje nowy tekst piosenki w oparciu o rozmowę autora słów z wykonawcą albo jeśli wykonawca dobiera z już gotowych wierszy tekst najodpowiedniejszy dla własnego temperamentu.

2. Możliwość współpracy pojawia się wtedy, jeżeli obie strony okażą sobie wzajemne zainteresowanie. Dlatego warto bywać na koncertach, konkursach, wieczorach literackich i podobnych imprezach, aby szukać osób o podobnym rodzaju wrażliwości. Warto też wyrażać sobie wzajemnie uznanie, jeśli oczywiście jest to szczere. Losowi i szczęściu trzeba dawać szansę.

3. Zawsze należy doceniać trud włożony w zaprezentowane „dzieło". Wiersz można przeczytać w czasie jednej minuty, ale jego napisanie zabiera niekiedy kilka wieczorów. Piosenkę śpiewa się trzy minuty, ale stworzenie i przygotowanie jej zabiera niekiedy kilka tygodni, a na wyszkolenie głosu lub na naukę gry na instrumencie potrzeba kilku lat. Doceniajmy to.

4. Współpraca wymaga niekiedy cierpliwości. Każdy z nas ma wiele spraw do załatwienia,



Marcin Urban, fot. Jan Poprawa

więc wzajemnie wybaczajmy sobie spóźnienia i niespodziewane okoliczności. Nigdy nie mówmy nigdy.

5. Pamiętajmy, abyśmy „chcieli chcieć". Nie wolno zrażać się niepowodzeniami, porażki są tylko kolejną szansą na zrobienie czegoś lepiej.

6. Nie bądźmy zaborczy, czyli bierzmy pod uwagę, że związek autora tekstu, kompozytora i wykonawcy nie jest wieczny. Spotkanie kolejnego człowieka umożliwia przejście kolejnego etapu artystycznej edukacji, bo każdy człowiek może nas czegoś nauczyć, ale zupełnie naturalne jest, że potem warto szukać nowych inspiracji. Oczywiście, długotrwałe związki wykonawcy, autora tekstu i kompozytora są artystycznie bardzo owocne, ale to nie musi być reguła.

Witold Pelka

MUZYKA URATUJE POEZJĘ

Muzyka uratuje poezję. Ciekawa teza i śmiało wpisująca się w nasz współczesny stosunek do liryki. Oto bowiem muzyka, piosenka, zajęły w wyobraźni ludzi miejsce literatury, a poezji zwłaszcza. Paradoksalnie jednak właśnie za pomocą piosenki poetyckiej możemy spróbować pokazać, że tekst liryczny ciągle ma swoją wartość, może zachwycać i przedstawiać wiele różnorodnych emocji.

Bardzo trudno uczyć młode pokolenie czytania i rozumienia wierszy, a jeszcze trudniej wprowadzić do świadomości obyczaj sięgania po taką lekturę. Dlaczego? Czy zawsze tak było? Otóż historia dowodzi, iż w dziejach rozwoju kultury bywały czasy „nieliryczne", czyli takie, kiedy refleksja nad rzeczywistością ustępowała miejsca zainteresowaniu współczesnością i przemożnej chęci zaprojektowania życia nowej generacji w idealnym ustroju lub szczęśliwym świecie postępu technicznego. Takie właśnie były czasy oświecenia i pozytywizmu, taka jest również, w dużym uproszczeniu, nasza epoka, jeśli nie na poziomie artystycznym, to z pewnością w odniesieniu do powszechnej świadomości społecznej. XXI w. nie zachęca do lektury poezji. Trzeba przecież walczyć o lepsze życie i zachwycać się postępem, dlatego często kontakt człowieka ze sztuką ogranicza się wyłącznie do poziomu rozrywki. Wiersz żąda refleksji, skupienia, świadomości kontekstu, dlatego rodzi niechęć poprzedzoną niezrozumieniem. W praktyce szkolnej jednak kontakt z książką w bibliotece i lekcje literatury mogą być jedyną szansą na zainteresowanie młodego człowieka poezją. Wróćmy jednak do tezy. Silny wpływ kultury masowej zaznaczył dominację piosenki nad wierszem. Dlatego nie musimy nawet sięgać po wyniki badań naukowych, aby stwierdzić, że młodzież ma potrzebę kontaktu z literaturą. Chce wyrażać własne emocje i szuka wzorów. Tego nic, na szczęście, nie zmieni. A zatem nie warto narzekać. Pora na świadome wykorzystanie poezji splecionej z muzyką w praktyce szkolnej. Nigdy nie jest za późno, aby spróbować „powalczyć o dusze" czytelników, tym bardziej że praca nauczyciela bibliotekarza czy polonisty może zyskać dodatkowy walor, gdy ożywi się stosowane do tej pory metody pracy.

Literatura traci pozycję podstawowego medium. Współczesny człowiek myśli obrazami, jest, rzec można, nastawiony na odbiór

sztuk multimedialnych. Kwintesencją takiego stosunku do świata jest bez wątpienia ogromna popularność piosenki – zwartej w formie, atrakcyjnej w połączeniu z melodią i rytmem – skutecznie zastępującej wiersz. Na pytanie: jaki jest twój ulubiony wiersz? niewiele osób w ogóle udzieli odpowiedzi. Inaczej z piosenkami, pamiętamy je znakomicie, wyliczymy co najmniej kilka, wiążąc je z istotnymi dla nas przeżyciami emocjonalnymi. Warto o tym pamiętać, zanim zaczniemy pracę nad zmianą gustów i przyzwyczajeń młodych ludzi. Zwróćmy uwagę, że wielka popularność tekstu połączonego z muzyką może przynieść niezwykłe korzyści edukacyjne. Siłę popularności piosenek warto wykorzystać dla zainteresowania czytelnika poezją. Możliwości jest wiele, bowiem zjawisko tzw. poezji śpiewanej ma charakter bardzo złożony i nie łączy się tylko z nastrojową, gitarową muzyką i zawodzącym śpiewem wykonywanym przez smutnych młodzieńców o oczach namiętnie nieprzytomnych. Poznajmy naszych sprzymierzeńców, powalczmy z globalizacyjnym sprowadzeniem człowieka wyłącznie do pozycji *homo ludens*. Kultura współczesna podaje nam nowe medium – piosenkę z wierszem, lirycznym tekstem w zmienionej postaci, aczkolwiek z przesłaniem identycznym jak klasyczna liryka.

Troszkę dłuższą drogą, może nawet „kuchennym wejściem", ale korzystając z naturalnego związku poezji z muzyką, możemy wprowadzić czytelnika na salony literackie. Warto rozbudzać zainteresowania sztukami pozostającymi w naszych czasach w odwrocie, bowiem duch poezji bez wątpienia żyje, tylko nieco zmienił swoją postać, a my nie zawsze to zauważamy i myślimy, że liryka umarła. Nic podobnego.

Tekst ten w swoich kolejnych odsłonach ma wyjaśnić w sposób najprostszy, czym jest poezja śpiewana, jakie są jej różne formy i jak możemy w praktyce szkolnej wykorzystać ten ciekawy rodzaj twórczości artystycznej.

DLACZEGO POEZJA JEST WAŻNA?

Pytanie naiwne, proste, ale ważne i nie tak łatwo na nie odpowiedzieć. Dopóki jednak nie wyjaśnimy pryncypiów, nie możemy rozważać szczegółów.

Wielu z czytelników – nauczycieli przypomni sobie zapewne, że poezji uczono w szkole metodą siłową, w stylu: „Słowacki wielkim poetą był". Czytano zatem objawione teksty, nakazywano uczenia się ich na pamięć, a proces ten kończono „deklamacją-delektacją", uznając, iż uczeń rozmiłował się w pięknym i mądrym słowie, wydobywając z siebie przecudne dźwięki, będące imitacją wielkiej sztuki.

Druga metoda uczenia poezji, która ma charakter analityczno-strukturalny, ciągle musi być obecna w polskiej szkole, głównie ze względu na charakter egzaminów z języka polskiego na różnych poziomach. Oczywiście kształci ona rozumienie tekstu i pozwala sprawdzać wiedzę uczniów, lecz skutecznie także zabija piękno refleksji i szczególny rodzaj przekazu emocjonalnego dostępny tylko w liryce. Po co nam zatem poezja w szkole? Oczywiście potrzebujemy jej do zaliczenia egzaminu i wydostania się do świata wolnych ludzi, gdzie nikt nie zakłada już „kagańca oświaty". Pytanie postawione na początku rodzi jednak wątpliwość, choćby w następującej postaci: dlaczego poezja jest ważna w życiu dorosłego człowieka? Wobec tak postawionego zagadnienia nie możemy już przejść obojętnie, bowiem dotyczy ono sensu pracy nauczyciela.

Refleksyjność, która charakteryzuje tekst poetycki, ma nas nauczyć przyglądania się światu niespiesznie i z dystansem. Nawet jeśli musimy podporządkować się dyktatowi pośpiechu

współczesnych czasów, nie może w życiu zabraknąć chwili zastanowienia, namysłu i wyciszenia. Czytając wiersze, uczymy się obcowania z refleksyjnością innych ludzi, rozumiemy ich emocje, wiemy, czym jest empatia. Czegóż potrzeba więcej, aby w pełni być człowiekiem? Z tych oto powodów poezja musi być obecna w programach szkolnych, ale instrumentalność w podejściu do praktyki dydaktycznej budzi obawy. Niewiele osób sięga po lektury szkolne z przyjemnością. Czyta się więc tzw. streszczenia i, o zgrozo, „streszcza się" także poezję. W tej sytuacji, chcąc zmienić cokolwiek, trzeba zmienić metodę pracy i uważniej przyjrzeć się rzeczywistości, aby dostrzec przeobrażenia, jakim ulega rzeczywistość. Autor wiersza dziś nie zostanie idolem, ale może się nim stać bard – śpiewający poeta, którego młoda publiczność posłucha chętniej niż recytatora, a to już połowa sukcesu w dążeniu do zainteresowania ludzi poetyckim słowem.

NIE ODKRYWAMY AMERYKI

U samego źródła poezja była związana z muzyką. Ten rodzaj twórczości nazywano meliką. Wszak aojdowie byli starożytnymi poetami-wędrowcami, którzy swoimi pieśniami, w dużej mierze dzięki muzyce, pobudzali słuchaczy do refleksji, wzruszeń i radości. A zatem, sięgając po poezję śpiewaną, wracamy do sprawdzonych już wcześniej wzorów różnych epok. Pamiętajmy bowiem, że średniowieczni trubadurzy, truwerzy czy rybałci zawdzięczają swoją popularność niezwykłemu połączeniu tekstu z muzyką. W następnych wiekach związek poezji z muzyką ujawnia się w wierszach zamienionych w pieśni kościelne – poczynając od XVI-wiecznego dzieła Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas Panie* poprzez utwory Franciszka Karpińskiego *Bóg się rodzi* czy słynne *Pieśń wieczorną* („Wszystkie nasze dzienne sprawy…") i *Pieśń poranną* („Kiedy ranne wstają zorze…"). Na tym jednak nie koniec, jeszcze w latach 30. XX w., do wybuchu drugiej wojny światowej, od wsi do wsi pielgrzymowali lirnicy, poeci-żebracy, którzy zarabiali na życie śpiewaniem pieśni o bardzo zróżnicowanym charakterze. Czysta poezja, chociaż nie zawsze najwyższej próby. Przytaczając powyższe przykłady, stosujemy oczywiście ogromny skrót myślowy, bowiem wymienione wyżej zjawiska godne są poważnych rozpraw naukowych, my chcemy jednak tylko uzmysłowić czytelnikom, iż poezja wsparta melodią i wykonawczą interpretacją nie jest pomysłem naszych czasów. Wielość inspiracji, różnorodność tekstów da nam szansę zaprezentowania młodemu człowiekowi poezji w jej niezwykłym melicznym stroju. Nie musimy oczywiście sięgać po dawne pieśni, ale dobrze mieć świadomość przeszłości, która jest nieprzebraną skarbnicą wiedzy i pomysłów.

NA POCZĄTEK MAŁA KONFRONTACJA

Skoro, jak powiedzieliśmy wcześniej, duch poezji żyje w każdym pokoleniu, dlaczego tak wielką popularność zyskują tandetne wytwory kultury popularnej, a wartościowe, nierzadko poetyckie teksty zepchnięte są na margines? Odpowiedź jest prosta: muzyka wygładza niedoskonałości literackie, rytm i melodia dominują, a tekst chowa się za nimi, niezauważalnie wbijając się w świadomość. Tym samym śpiewamy tekst nie po to, aby doświadczyć refleksji, ale żeby powtarzać „coś" dźwięcznego i rytmicznego. Omówiony powyżej mechanizm łatwo zdemaskować. Wystarczy tekst popularnego przeboju z gatunku muzyki pop zestawić z np. ciekawą literacko piosenką.

Przygotujmy duże arkusze papieru, napiszmy na nich teksty dwóch piosenek, np. „o miłości". Z wyborem współczesnego przeboju nie powinniśmy mieć problemów. Jako materiał porównawczy proponuję *Miłość ci wszystko wybaczy* Juliana Tuwima. Obie plansze powieśmy w widocznym miejscu i pozwólmy oglądającym komentować powyższe zestawie-

nie. Mogą być to „plusy" stawiane przy tym tekście, który będzie się danej osobie bardziej podobał. Efektem takiej konfrontacji może być chociażby zwrócenie uwagi odbiorcy na tekst piosenki i sprowokowanie do oceny jego wartości. W kolejnym etapie poprośmy uczestników naszego eksperymentu, aby zaproponowali własne teksty do „pojedynku". Zachęcajmy do poszukiwań, podpowiadajmy, jakie utwory można wybrać, uczmy wartościowania, poszukiwania w tekście refleksji i niebanalnego słownictwa. Przy okazji także rozmawiajmy i demaskujmy błędy. Jeśli uda nam się upowszechnić zasygnalizowaną zabawę, ma ona szansę przykuć uwagę czytelników i być może sprowokuje do sięgnięcia po książkę. Nic nie stoi na przeszkodzie, abyśmy w jakimś momencie posłuchali muzycznych wersji obu prezentowanych utworów – bardziej świadomie i krytycznie. Wierzę, że potrafimy dzięki muzyce uratować poezję, przecież nie raz już się udawało.



Witold Pelka, fot. Jan Poprawa

Nie ulega wątpliwości, że liryka jako jedyny spośród rodzajów literackich systematycznie traci i tak już niewielkie grono zwolenników. Nawet Wisława Szymborska z ironią konstatuje: „Niektórzy lubią poezję… dwóch na tysiąc…". Cóż, z pewnością tak jest, popularność liryki słabnie, ale tęsknota do obcowania z pięknym i mądrym słowem nie ginie. Przesiada się tylko na innego Pegaza, który u skrzydeł ma rytm i melodię. Stąd pomysł na napisanie tekstu pokazującego, jak skutecznie popularyzować poezję obecną w naszym świecie pod postacią piosenki.

Wobec prawdziwie naukowych sporów, jakie rozpalają akademickie gremia, użycie terminu „poezja śpiewana" może być dość ryzykowne. Autor znakomitej książki *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego* Michał Traczyk kwestiom genologicznym poświęca cały rozdział, rozważając kwestie gatunkowe, zastanawiając się, co poezją śpiewaną jest, a co nią jedynie bywa. Dylemat poważny i nie tak łatwo poradzić sobie z nim w praktyce szkolnej. Nie bagatelizując wniosków badaczy, upowszechnijmy tezę, iż powinny interesować nas wszystkie formy muzyczne „zaopatrzone" w tekst poetycki, a poezją – jak zwykł mawiać Stachura – jest wszystko. Na pewno musimy nauczyć się odróżniania poezji od piosenkowego kiczu. Wystarczy kilka prostych konfrontacji. Prawdziwie literacki tekst obroni się bez muzyki, a banał pozbawiony rytmicznego i dźwiękowego tła zostanie bez trudu zdemaskowany. Dobry poetycki tekst pozwoli kompozytorowi znaleźć odpowiednie rytm i melodię, a wokaliście właściwą interpretację, aby refleksja przemówiła do odbiorcy ze szczególną wyrazistością. Wiemy już zatem, że tylko niektóre piosenki możemy nazwać poezją śpiewaną, ale czy są nimi tylko klasyczne utwory liryczne wyjęte z tomików i wzięte „na warsztat kompozytorski"? Ależ skąd. Są przecież wiersze, które od początku

funkcjonowały jako piosenki. Tekst organicznie związany z muzyką rzadko znany jest bez melodii, dzięki niej bowiem zyskał popularność. Mechanizm ten bez wątpienia dotyczy „poetów piosenki": Agnieszki Osieckiej, Jeremiego Przybory, Magdaleny Czapińskiej, Michała Zabłockiego i wielu, wielu innych, których siła muzyki uczyniła popularnymi na estradach i w mediach. Tym samym: „piosenka literacka", „piosenka z testem", „piosenka artystyczna", „piosenka kabaretowa" ze względu na tekst wyróżniają się spośród masowo produkowanych przebojów muzyki pop. Nic przecież nie powstrzyma spontanicznego rozwoju współczesnej kultury, w której często piosenka zastąpiła lirykę i stara się jej dorównać. Wielość nurtów i gatunków muzycznych skłania, aby w praktyce szkolnej reprezentować jednocześnie dwie lub nawet trzy kategorie.

JAK POPULARYZOWAĆ POEZJĘ ŚPIEWANĄ?

Pierwszą – trudną – formą jest konkurs na wykonanie piosenki. Wobec ogromnej popularności programów telewizyjnych zachęcających do śpiewania coraz więcej dzieci i młodzieży chce śpiewać – trzeba tylko podsunąć wykonawcom stosowny repertuar. Jeśli kochają muzykę, z radością i przekonaniem sięgną po piosenki poetyckie. Być może z naszym regionem związana jest twórczość jakiegoś wykonawcy lub poety, warto wówczas zaproponować konkurs monograficzny – poświęcony tylko jednemu artyście. Szukajmy sojuszników w domach kultury i animatorach pracujących poza szkołą, mają oni naprawdę wiele ciekawych pomysłów.

Doskonale wiemy i tę prawdę powtarzamy od pokoleń, że w bibliotece obowiązuje cisza. Gdyby choć na chwilę złamać tę „świętą" zasadę, możemy każdego dnia na długiej szkolnej przerwie zaproponować odwiedzającym nas uczniom małą muzyczną prezentację wybranego wykonawcy. Jeśli w czytelni są komputery, zróbmy tapetę ze zdjęciem artysty, być może kogoś zainspirujemy i sięgnie po inne materiały.

Korzystając ze zdolności informatycznych naszych uczniów, możemy stworzyć kilka prezentacji multimedialnych poświęconych wykonawcom nurtu poezji śpiewanej. Oceńmy ich jakość i wartość merytoryczną, a następnie najlepsze udostępniajmy nauczycielom polonistom lub wychowawcom. Nigdy nie uwierzę, że duch poezji umarł. Wrażliwość i refleksyjność są naturalnymi przymiotami człowieczej natury, a zatem pokażmy innym świat pełen naszych emocji, o których piosenki potrafią czasem opowiadać piękniej niż wiersze.

Piosenki „z tekstem" mają przedziwną właściwość, jest nią bez wątpienia oddziaływanie na wiele zmysłów i wyobraźnię. Połączenie słowa – jakim jest poezja – z harmonią dźwięków – jaką jest muzyka – daje tak nieoczekiwany efekt. U odbiorcy następuje zwiększenie siły percepcyjnej, zainteresowania, skupienia i czegoś, co nazwałbym „żywszym strumieniem przekazu". Młode pokolenie widzi w piosence – a zatem w tekście połączonym z dźwiękiem – swój świat. Szkoła nie może tego nie zauważyć, dlatego koniecznie trzeba wykorzystać w dydaktyce różnych przedmiotów, w tym także w działalności biblioteki, utwory liryczne zamienione w tzw. piosenki. Trzeba bowiem pamiętać, iż propagowanie sztuki poetyckiej pozwoli młodym ludziom w przyszłości lepiej rozumieć świat, stać się skłonnymi do refleksji nad nim oraz wykształci zdolność empatii. Wykorzystanie poezji śpiewanej jako narzędzia do propagowania liryki musi być działaniem przemyślanym. Najlepiej rozpoczynać od rzeczy niewielkich, ale stopniowo dochodzić do realizacji projektów edukacyjnych obejmujących działania interdyscyplinarne. Poezja powszechnie i stereotypowo kojarzy się z czymś nienaturalnie poważnym,

wręcz nudnym, dlatego w pierwszej kolejności radziłbym przygotować spotkanie z poezją śpiewaną „na wesoło", aby nie zniechęcić potencjalnych widzów i słuchaczy. Pamiętajmy jednak, że naszym celem jest przede wszystkim popularyzacja liryki, sięgnijmy zatem po niekonwencjonalne metody, gdyż tylko one zwrócą uwagę, zachęcą i przekonają.

POEZJA W WESOŁE NUTY UBRANA

Poezja śpiewana tchnie różnorodnością; chcąc zachęcić młodych ludzi do sięgania po wiersze, skorzystajmy z okazji i – na początek – przygotujmy wesołe „Spotkanie z piosenką". Możemy stworzyć jednorodny, monograficzny koncert złożony na przykład z piosenek Kabaretu Starszych Panów. Materiał jest bardzo bogaty i zróżnicowany. Najlepiej byłoby znaleźć w szkole wokalistów i wspólnie z nimi przygotować program. Jeśli jednak praca nad nim miałby trwać zbyt długo lub nie dysponujemy odpowiednią grupą utalentowanych osób, możemy występ zastąpić prezentacją multimedialną (większość piosenek w oryginalnych wykonaniach znajdziemy na portalach internetowych). Zadbajmy tylko, aby w jakiś sposób odbiorca „otrzymał" tekst. Wyświetlmy go za pomocą rzutnika na ekranie lub rozdajmy publiczności kopie. Po prezentacji lub koncercie możemy sprowokować dyskusję, ale jeśli nie będzie odpowiedniego zainteresowania, pozwólmy „dojrzewać emocjom", będzie jeszcze wiele okazji do rozmowy, czasami takiej ot, przypadkiem zagubionej pośród innych tematów. Proponuję sześć do ośmiu utworów np.: *Kaziu, zakochaj się*, *Już kąpiesz się nie dla mnie*, *No, co ja ci zrobiłem?*, *Przeklnę cię*, *Shimmy szuja*, *Upiorny twist*. Do zestawu wesołych, satyrycznych tekstów proszę dodać także którąś z lirycznych piosenek Mistrza Jeremiego, np. *Odejdę z tego peronu* czy *Dla ciebie jestem sobą*. Uzyskamy w ten sposób możliwość zaprezentowania różnych emocji, jakie niosą z sobą piosenki poetyckie, i pozwolimy sięgnąć młodym odbiorcom do ogromnego skarbca lirycznych doznań. Warto więc różnicować repertuar, a nawet powtórzyć koncert z utworami innych autorów.

Gdyby talenty aktorskie i literackie naszych uczniów pozwoliły poszerzyć formułę spotkania, proponuję wprowadzić oprócz piosenek kilka tekstów satyrycznych nawiązujących tematycznie do poezji śpiewanej. Oto jeden z możliwych przykładów:

„Jak zostać poetą śpiewającym, czyli początkujący artyści na start! Żeby zostać poetą śpiewającym, najpierw trzeba zostać poetą i w tym celu należy kupić sobie zeszyt i długopis, aby zapisywać swoje wszystkie myśli, gdyż w gruncie rzeczy nie wiadomo, co poezją jest, a co nie jest. Kiedy uda nam się zapisać dwa zeszyty po sześćdziesiąt kartek każdy, możemy powiedzieć, że staliśmy się poetami z pewnym dorobkiem. Teraz należałoby nasze utwory wydać. Na pierwszym zeszycie piszemy: «Wiersze wczesne» lub «Wiersze młodzieńcze», a na drugim: «Wiersze wybrane». Jesteśmy już gotowi do wydania. W tym celu zapraszamy jednego z sąsiadów i wydajemy mu jeden z zeszytów. Zróbmy sobie jeszcze trzy kopie i wydajmy je różnym znajomym. Najlepiej, żeby się nie zorientowali. Wobec zaistniałych faktów, bez większych problemów możemy już stać się poetami śpiewającymi. Lepiej na początku nie tworzyć nowych melodii, a dopasować do nasze teksty do muzyki tradycyjnej, np. śliczna, liryczna, ludowa przyśpiewka brzmi tak: «Zardzewiał mi rower od deszczu i błota, trzeba go wyczyścić, oj będzie robota!». Jeśli mieszkamy w bloku, trzeba wśpiewywać nasze wiersze w kanały wentylacyjne. W ten sposób szybko spopularyzujemy swoją twórczość i wychowamy sobie przyszłych zwolenników. Cóż, w ten sposób niepostrzeżenie staniemy się poetami śpiewającymi. Jeśli chcemy, możemy zrobić jeszcze jeden krok naprzód. Kupmy instrument. Wszystko

jedno jaki, byle nie blokował buzi, wszak musimy śpiewać. Umiejętność gry jest zbyteczna, bowiem gitara lub akordeon potrzebne są jedynie poecie do robienia wrażenia. I na koniec jeszcze jedna rzecz. Poeta śpiewający powinien zawsze mieć przy sobie świeczkę. Jeśli śpiewa smutną piosenkę – zapali ją. A jeżeli ma w repertuarze wesoły wiersz, może machać świeczką, trzymając ją za knot. Ot, i wszystko. Do dzieła!"

POETYCKIE KARAOKE

Popularność zabawy karaoke spowodowała nagłą chęć śpiewania. W wielu miejscach ten typ rozrywki jest praktykowany i, co dla nas najważniejsze, młodzi ludzie lubią tak właśnie spędzać wolny czas. Skoro popularyzatorzy opery nie zawahali się użyć karaoke do swoich celów, my tym bardziej nie powinniśmy się wzbraniać. Materiał jest. Technikę zdobędziemy. Wystarczą dobre chęci i okaże się, że młodzież śpiewa poezję, a bez wątpienia wielu polubi ją na zawsze. Omawiany typ imprezy może mieć charakter konkursu albo przyjemnego spotkania. Pamiętajmy jednak, że trzeba najpierw stworzyć listę utworów, dać czas młodzieży, aby zapoznała się z materiałem, i dopiero wtedy ustalić termin i zaprosić do zabawy. Uczestnicy powinni losować piosenki albo śpiewać przygotowany wcześniej utwór. Dodam jedynie, iż systematycznie można zwiększać liczbę utworów i włączać do zabawy coraz więcej osób. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby w omówionej wyżej zabawie wzięli udział także nauczyciele. Uśmiechu i poezji nie zabraknie, a na tym bardzo nam przecież zależy.

KATARYNIARZ-WRÓŻBITA

Jedną z możliwych form popularyzowania poezji może być happening, czyli działania teatralne w przestrzeni niescenicznej z nastawieniem na silną interakcyjność. W tym celu możemy stworzyć postać Kataryniarza-wróżbity, który będzie spacerował po szkolnych korytarzach, zachęcając do skorzystania z jego wróżb. Katarynką może być odpowiednio ozdobione kartonowe pudło z korbą, z którego zainteresowani będą mogli wyciągać wiersze-wróżby (fragmenty utworów). Po wylosowaniu i odczytaniu wróżby kataryniarz włącza nagranie i zachęca do uważnego słuchania, inaczej los się nie wypełni lub nie zrozumiemy jego wskazówek. Zadbajmy o odpowiedni strój dla naszej postaci, przygotujmy techniczne szczegóły, aby potknięcia i błędy nie zepsuły potencjalnych efektów. Kataryniarz, odwiedzając klasy, powinien także zachęcać dzieci i młodzież do odwiedzenia biblioteki w celu poszukiwania w tomach wierszy przepowiedni „swojego losu". Na ten dzień dział „Poezja" warto nazwać np. „Twoje przeznaczenie", a na korytarzach lub w innych pomieszczeniach można emitować piosenki poetyckie. Powodzenie tej akcji zależy w dużej mierze od umiejętności aktorskich i improwizacyjnych ucznia wcielającego się w postać Kataryniarza. Warto spróbować, efekty mogą być zaskakujące.

GRA SZKOLNA – ULICE ŚPIEWAJĄCYCH WIERSZY

Jeśli mamy w swojej szkole np. klasę humanistyczną lub dużą grupę uczniów o uzdolnieniach artystycznych, sięgnijmy po dużą formę edukacyjną, jaką jest projekt. Założeniem podstawowym naszej gry jest zainteresowanie młodzieży poezją. W tym celu na planie szkoły (najczęściej są to plany ewakuacyjne) nanosimy nazwy dla korytarzy (ulic), klatek schodowych (pasaży) i holów (place). Mogą być to nazwiska wybitnych: poetów, bardów, pieśniarzy, którzy jakąś część swojej twórczości związali z muzyką lub przez kompozytorów zostali spopularyzowani po śmierci. Proponuję: Jacka Kaczmarskiego, Przemysława Gintrowskiego, Edwarda Stachurę, Marka Grechutę, Konstantego Ildefonsa Gałczyń-

skiego. Projekt przygotowujemy z grupą chętnych uczniów, wyznaczając im odpowiednie zadania, ale pozostajemy także otwarci na propozycje młodzieży. Potrzebujemy zatem: kilku planów budynku, prezentacji multimedialnych poświęconych naszym poetom, pytań, które zadamy uczestnikom. A ponadto planszy z nazwami ulic i wielu, wielu drobiazgów, których przygotowanie będzie wymagało sporo wysiłku. Grupa projektowa musi także monitorować przebieg gry, aby w razie potrzeby pomóc kolegom lub skorygować podejmowane działania. Pracy nie zabraknie. Należy jednak pamiętać, aby bardzo precyzyjnie rozpisać poszczególne zadania i kontrolować ich realizację, powodzenie projektu zależy od wstępnych czynności organizacyjnych. Jeśli wprawimy w ruch „maszynę projektu", pamiętajmy o konieczności doprowadzenia wszystkich prac do finału. Niedokończone działania zniechęcą młodzież do angażowania się w podobne pomysły w przyszłości.

W grze uczestniczy kilka grup z różnych klas. Wyposażenie podstawowe stanowi zeszyt, w którym można umieszczać notatki tworzące „dziennik drogi". Wszyscy otrzymują plan, według którego mają się poruszać. Wyznaczamy kilka tras z oznaczeniem miejsc „muzycznych" i poleceniem dotarcia do nich. W określonych punktach instalujemy sprzęt do odtwarzania muzyki lub komputer. Kiedy zespół uczestników gry dotrze np. na ulicę Jacka Kaczmarskiego, ma za zadanie wysłuchać wybranego utworu artysty (*Mury*), przygotować odpowiedź na pytanie związane z tekstem („Co oznacza symbol murów w wysłuchanym utworze?"), a także obejrzeć prezentację dotyczącą postaci „patrona szkolnej ulicy" i postarać się zapamiętać jak najwięcej informacji. Na każdej ulicy można spotkać przechodnia, który da uczestnikom wiersz (w formie pisanej) lub udzieli wskazówek. Młodzież uwielbia stylizacje, dlatego możemy naszego przechodnia przebrać w strój z epoki lub ucharakteryzować na postać artysty. Uczestnicy zbierają wiersze i informacje. Czytają, rozmawiają, biorą udział w swoistym poszukiwaniu wiedzy – a przy okazji, oczywiście, bawią się i uczą. Po drodze można jeszcze np. w klasach przygotować kilka zadań o charakterze sprawnościowym – rozbicie muru zrobionego z kartonowych cegieł, zaśpiewanie fragmentu piosenki itp. Wszystkie trasy mogą się zbiegać w bibliotece – tu każda z grup przedstawia swój dziennik i otrzymuje zadanie, aby opowiedzieć o bohaterze swojej gry klasie na najbliższej lekcji języka polskiego. Nagrodami mogą być płyty lub książki. Wszyscy są zwycięzcami, ale jeśli któraś z grup wykaże się szczególną wiedzą i starannością, powinna otrzymać jakieś wyróżnienie specjalne – powiedzmy oceny z języka polskiego lub wiedzy o kulturze. Warto dodać, iż opisana powyżej gra najlepiej się udaje, kiedy za oknem jest już ciemno. Atmosfera jest wtedy zupełnie inna. Korytarze pozbywają się swojego „szkolnego oblicza" i zmieniają się zupełnie. Dodatkowo można jeszcze modelować przestrzeń za pomocą światła. W każdym budynku znajduje się co najmniej kilka niezwykłych zakamarków, warto je w naszych działaniach ożywić śpiewającymi wierszami. Grę można powtarzać wiele razy, jeśli tylko zainteresowanie będzie odpowiednie. Powyższy projekt zarysowano jedynie w formie szkicowej. Wymaga on przede wszystkim obudowy metodycznej. Trudno przewidzieć wszystkie efekty dydaktyczne, które przyniosą nasze działania. Jedno jest jednak pewne – emocji, podobnie jak w każdym wierszu, nie zabraknie.

INNE DZIAŁANIA ZNANE, ALE SKUTECZNE

Skuteczność naszych działań zależy bez wątpienia od właściwego rozpoznania potencjału środowiska uczniowskiego. Jeśli w szkole mamy dużą grupę młodzieży uzdolnionej muzycznie, możemy wspólnie przygotować koncert „Poetyckie cztery pory roku". Na repertu-

ar złożą się piosenki-wiersze przedstawiające odczucia poetów związane z przemijaniem. Oto wybór przykładowych utworów: *Ballada majowa* / J. Baran – Stare Dobre Małżeństwo, *Jesień* / E. Stachura – Stare Dobre Małżeństwo, *Malinowe lato* / A. Ziemianin – Stare Dobre Małżeństwo, *Niebo sierpniowe* / A. Ziemianin – Stare Dobre Małżeństwo, *Przechyla się ku jesieni ziemia* / J. Baran – Stare Dobre Małżeństwo, *Jesienna zaduma* / J. Harasymowicz – Elżbieta Adamiak, Stare Dobre Małżeństwo, *Znów wędrujemy…* / K.K. Baczyński – Grzegorz Turnau. Repertuar oczywiście nie jest zamknięty, możemy, dysponując zdolnymi wokalistami i muzykami, tworzyć dowolne konfiguracje programowe. Pomysłów nie zabraknie. Utworów i wykonawców także.

Na zakończenie jeszcze coś dla odważnych. Jeśli widzimy w naszym środowisku wzmożone zainteresowanie jakimiś gatunkiem muzycznym, zaproponujmy młodym odbiorcom poetycki rap, metal liryczny i inne formy, jakie podpowie nam muzyczny rynek. Wzorów możemy też szukać poza oficjalnymi mediami lub namówić naszych muzyków do stworzenia własnych kompozycji. Pamiętajmy jednak, aby zawsze w poincie każdych działań pojawiała się poezja prawdziwa, to o nią przecież walczymy.

Procesów zmian preferencji medialnych u młodego pokolenia nie zauważyły jeszcze wyższe uczelnie, lub dokładniej – nie przewidziały ich w programach kształcenia studentów. Nauczyciele jednak już mogą przygotowywać nowe pokolenia do poszukiwania wartości prawdziwych przemyconych w nowym „opakowaniu". Bibliotekarz, pedagog, polonista będą musieli stać się specjalistami od poszukiwania informacji ważnych i potrzebnych. Dorosłymi, którzy potrafią tę wiedzę przekazać młodym odbiorcom, znając świat miniony i obecny. Bez wątpienia muzyka może uratować poezję, chociaż zjawisko to jest przecież niczym innym jak powrotem do źródeł. Nie obawiajmy się – spojrzenie w przeszłość umożliwi krok naprzód. Warto zaryzykować.

[**Witold Pelka** – polonista, satyryk, pedagog, konferansjer. Od wielu lat prowadzi koncerty i cykliczne imprezy muzyczne w całym kraju. Współpracuje z artystami scen opery i filharmonii. Autor humoresek emitowanych na antenie Polskiego Radia Wrocław. Twórca scenariuszy teatralnych i skeczy kabaretowych publikowanych w prasie ogólnopolskiej. Animator kultury, twórca cyklu muzycznego *Perły w koronie* promującego młodych artystów i studentów uczelni artystycznych. Pisze dla czasopisma „Biblioteka w Szkole".]

Barbara Serwatka

FORMY ISTNIENIA PIOSENKI LITERACKIEJ

na lekcjach literatury

Piosenka literacka to w dalszym ciągu nie do końca odkryty rezerwuar tekstów kultury, które mogą pomóc nam trafić z poezją do młodzieży. Wiadomo przecież, że dzięki połączeniu z muzyką, oddziałującą silniej na emocje niż „czysty" tekst, łatwiej dociera ona do młodego człowieka, choć wiadomo powszechnie, że uczniowie raczej poezji śpiewanej nie słuchają. Kusi ich prosty przekaz popowych piosenek, na których interpretację nie trzeba poświęcać czasu, bo przecież w dzisiejszych czasach wszystko jest *fast*. Jednak z własnych doświadczeń wiem, że chętnie widzieliby piosenki z tego nurtu jako tekst lub kontekst na lekcjach języka polskiego. Być może tylko dlatego, że wtedy i tak muszą „zwolnić" i „wbić się" w szkolne ławki, więc co im szkodzi posłuchać czegoś nowego, jeśli to być może urozmaica nieco nudną lekcję (mija przecież trochę czasu, zanim nauczyciel podłączy odtwarzacz CD czy „odpali" laptop), ale ja widzę w tym szansę na „bezbolesne" wprowadzenie ich w świat poezji. Może coś komuś w głowie jednak zakiełkuje i sam sięgnie do piosenkowych wykonań, a może i do poetyckich tekstów będących ich kanwą. Trzeba tylko dawać szansę trafienia do tych tekstów kultury i czasem może to zrobić tylko nauczyciel. W jaki sposób? Zastanawiam się w dalszej części tego artykułu, jak można wykorzystać piosenkę literacką na lekcjach literatury w szkole. Czy może być tylko kontekstem, czy też ma prawo zaistnieć jako pełnoprawny tekst? Czy narzuca interpretację poezji, czy ją jedynie przybliża? W tym przypadku interesować mnie będą jedynie dwie odmiany piosenki literackiej, a mianowicie poezja śpiewana i piosenka poetycka, a konkretniej piosenka autorska.

Wykorzystywaną na lekcjach poezję śpiewaną (czyli piosenkę, w której do istniejącego już tekstu poetyckiego dodany został ekwiwalent muzyczny) najczęściej traktuje się jako kontekst, nie skupiając się na jej głębszym analizowaniu, a jak mówi Barbara Kasprzakowa: „Jeśli utwór muzyczny korespondujący z tekstem poetyckim jest tylko przywoływany, może jedynie informować o swoim istnieniu. Natomiast nie zainicjuje interesującej

dla uczniów dyskusji o przekładalności sztuk, podobieństwach i powinowactwach, o złożoności czy wielotworzywowości"[1].

Poezja śpiewana jako tekst obligatoryjny raczej nie występuje, co nie znaczy, że występować nie może. Jeśli przyjmiemy, że „teksty naprzemiennie pełnią wobec siebie raz rolę tekstu, raz kontekstu"[2], wówczas i ten tekst kultury wystąpić może na lekcji na prawach równorzędnych z utworem literackim. Może to mieć miejsce np. przy wykorzystywaniu na lekcjach literatury metody przekładu intersemiotycznego, gdzie także i poezja śpiewana otwiera szerokie pole do analiz semiotycznych, głównie dzięki swojej praktyce „[…] przetwarzania różnych tekstów literackich w zupełnie nowe konstrukcje, odmienne znaczeniowo, dodatkowo zinterpretowane muzycznie"[3]. Wówczas uczniowie mają możliwość samodzielnego stwierdzenia, na ile tekst poetycki ulega zmianie pod wpływem działań kompozytorskich oraz interpretacji wokalnej i czy jest to zmiana właściwa, czy też nie. Uczeń nie będzie narażony na wyprowadzenie na interpretacyjne manowce dzięki błędnym kierunkowskazom stawianym przez interpretatora (jakim jest również wykonawca piosenki z nurtu poezji śpiewanej), ponieważ doskonale będzie zdawał sobie sprawę z tego, że jest to jedna z wielu interpretacji, istniejąca na poziomie być może równorzędnym z jego własną. Ponadto: „[…] zjawiska łączenia, transformacji tekstów, wykorzystywania ich korespondencji i kontrastów w ramach jakichś innych nowo tworzonych dzieł, w których zaczynają one funkcjonować inaczej, służyć znaczeniom, jakie im wyznacza wtórny nadawca, stanowią interesujący materiał do analizy zagadnień przekładu intersemiotycznego i jego roli w kulturze współczesnej. […] W metodzie przekładu intersemiotycznego sama owa technika, a właściwie konsekwencje jej wykorzystania wobec dzieł literackich stają się przedmiotem refleksji"[4].

Dodatkowo mamy oczywiście do czynienia z bardziej emocjonalnym odbiorem dzieła, które w powiązaniu z muzyką służyć może pobudzaniu wyobraźni, wymagając nieco innego odbioru niż tekst czytany, skupiając uwagę na organizowaniu przeżyć uczniów. Zenon Uryga łączy taki odbiór z metodą impresyjno-eksponującą, zaznaczając jednak, że metoda chybia celu wtedy, gdy ogranicza odbiór uczniowski do biernego słuchania. „Wypowiedzi uczniów stanowią konieczne dopełnienie działań nauczyciela, obliczonych właśnie na budzenie wyobraźni, wywoływanie reakcji emocjonalnej i wyzwalanie osobistej odpowiedzi na wartość"[5]. W takim wypadku poezja śpiewana będzie kontekstem do utworu danego poety, ponieważ w momencie interpretacji temu drugiemu poświęcamy znacznie więcej uwagi. Zresztą jako kontekst poezja śpiewana występuje najczęściej, głównie dlatego, że jako samoistny tekst kultury nie spełniałaby żadnych innych funkcji poza budzeniem emocji, gdyż nie miałaby punktu odniesienia, a dodatkowo narzucałby słuchaczowi interpretację: „[…] interpretacja dzieła nie jest tu głównym, samoistnym ani ostatecznym celem kształcenia polonistycznego. W ogóle dzieło nie jest najważniejsze. Najważniejsze jest rozpoznawanie swojego człowieczeństwa w wytworach kultury stanowiących o jakości, sensie i treści kondycji ludzkiej – w wymiarze indywidualnym i uniwersalnym. Podążając za Paulem Ricoeurem: «samorefleksja stanowi cel, interpretacja zaś środek do tego celu» […]"[6].

[1] B. Kasprzakowa, *Od filologii oka do filologii ucha*, (w:) *Konteksty polonistycznej edukacji*, red. M. Kwiatkowska-Ratajczak, Poznań 1998, s. 211.
[2] Z.A. Kłakówna, *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji. Język polski w klasach IV–VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Kraków 2003, s. 222.
[3] Z. Uryga, *Godziny polskiego*, Warszawa–Kraków 1996, s. 166.
[4] Tamże, s. 166–167.
[5] Tamże, s. 120.
[6] J. Waligóra, *Co to znaczy czytać w kontekście?*, „Nowa Polszczyzna" 2002, nr 5, s. 37.

Wychodząc z założenia, że lekcje literatury mają prowadzić poprzez umiejętność własnej interpretacji do zrozumienia literatury „dla siebie", a przez to zrozumienia siebie, należałoby więc dążyć do tego, by odbiór dzieła nie był zapośredniczony przez wtórnego nadawcę. Wyjątkiem jest sytuacja, w której dana klasa wymaga intensywnych zabiegów motywacyjnych i organizowania kontaktów z dziełami sztuki. Takich klas jest jednak coraz więcej i podobne działania znajdują głębokie uzasadnienie, są jedynym antidotum na działanie płaskiej i niewybrednej kultury masowej, z której młodzież, w większości, nie potrafi samodzielnie korzystać.

Innego podejścia wymaga piosenka poetycka, w której zarówno muzyka, jak i tekst tworzony od razu z przeznaczeniem do wokalnego wykonania są związane z inwencją twórczą autorów i kompozytorów współczesnych słuchaczowi. Piosenki poetyckie częściej niż poezja śpiewana proponowane są przez autorów podręczników jako konteksty. Wynika to być może z łatwiejszego ich wkomponowania w układy kontekstualne. Czasem teksty owych piosenek są wypadkową subiektywnych odczuć czy interpretacji dotyczących dzieł literackich, malarskich, wydarzeń historycznych, bywają głosem pokolenia, dlatego mogą być jednym z głosów w dyskusji na jakiś głębszy znaczeniowo temat. Jednak równie dobrze utwór taki może występować jako tekst. Nawet gdy pojawia się na lekcji literatury w funkcji kontekstu, w niczym nie umniejsza to jego rangi, ponieważ często „[…] zrozumienie większości tekstów z góry przewidzianych jako konteksty, zanim mogłyby one spełnić wyznaczoną rolę, wymaga koncentracji jak na tekście podstawowym […]"[7] i tak też należy go traktować. Poniżej prezentuję kilka propozycji wykorzystania utworów poetyckich w kompozycjach muzycznych Marka Grechuty oraz tekstów Jacka Kaczmarskiego, mieszczących się w kręgu piosenki poetyckiej.

***

Nazwisko Grechuta istnieje w świadomości przeciętnego człowieka jako swego rodzaju symbol, kojarzony nierozerwalnie z poezją, i to poezją najwyższych lotów. Sam poetą jedynie bywał, jednak zapisał się w pamięci publiczności i słuchaczy jako niestrudzony propagator poezji największych mistrzów pióra: Kochanowskiego, Mickiewicza, Gałczyńskiego, Czechowicza, Wyspiańskiego, Krynickiego, Lipskiej i wielu innych. Zasługa to niewątpliwa, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę to, że wielu ludzi z poezją zetknęło się właśnie dzięki jego wykonaniom.

Nieruchoma sylwetka artysty, brak gestykulacji, cichy śpiew przechodzący w melorecytację, to cechy charakterystyczne dla wystąpień scenicznych Grechuty. Brak interpretacji był dla niego interpretacją. Sam artysta tłumaczył swoją sceniczną postawę następująco: „Musieliśmy znaleźć formę przekazu jasno określoną, nośną dla poetyckich treści. Taki styl powinien być przemyślany, konkretny, odwołujący się do kanonów estetycznych […]. Podobnie prezentował się problem gestykulacji – nie poruszałem rękami nie przez kokieterię czy chęć odróżnienia się od innych wykonawców, lecz by odwołać się do wyobraźni – nie chciałem narzucać publiczności własnej interpretacji. Nie robiłem niczego wbrew poezji. Nie pokazywałem, niczego nie sugerowałem, ponieważ pragnąłem, żeby zrozumienie zrodziło się w odbiorcy niemal bez mojej ingerencji"[8].

Faktycznie, nie było w jego wykonaniu jakichkolwiek zewnętrznych oznak interpretacji. Należy jednak zaznaczyć, że było to raczej „zrozumienie" poetyckiego tekstu piosenki, bo czy można jeszcze nazwać wierszem Gałczyńskie-

[7] Z.A. Kłakówna., dz. cyt., s. 222.
[8] W. Majewski, *Marek Grechuta. Portret artysty*, Kraków 2006, s. 47–48.

go tekst, który został okrojony z niektórych treści? A co z muzyką? Przecież ona również naprowadza na pewne interpretacyjne szlaki. Tak było w przypadku Mickiewiczowskiej *Niepewności*, gdzie tekst wiersza o widocznie romantycznej proweniencji zestawiony został z muzyką wyraźnie reprezentującą styl klasycyzmu, rokoka. Anna Barańczak stwierdza, że tutaj jest to w pełni zamierzony przez artystów, nieprzypadkowy efekt, „[…] będący skutkiem określonego stosunku do tradycji, cechującego poczynania kompozytorskie i wykonawcze Pawluśkiewicza i Grechuty: w ich ujęciu tradycja przeciwstawia się jako całość teraźniejszości na zasadzie opozycji «uczuciowość–powściągliwość», stąd z tekstu słownego, poprzez zderzenie z odpowiednim tekstem muzycznym, zostają wydobyte przede wszystkim znaczenia «sentymentalne» […], natomiast wyciszone zostają znaczenia dramatyczne czy tragiczne, których nie brak przecież w tekście Mickiewicza”[9].

Czy nie jest to interpretacja wiersza, podświadomie kierująca interpretację słuchacza na pewne tory? Czasem z poezją poczynał sobie Grechuta dość swobodnie, tnąc strofy, wycinając wersy, a wszystko po to, by utrzymać spójność wizji świata w swoich piosenkach. A jaki jest ich klimat? Zmieniało się to z czasem, bo, jak pisze Marta Marczuk, „[…] Piosenka […] ma w założeniu wędrówkę po różnych formach muzycznych”[10]. Marek Grechuta ewoluował w swej twórczości z romantycznego chłopca śpiewającego: „Gdy cię nie widzę, nie wzdycham, nie płaczę...” najpierw w głos swego pokolenia (*Wędrówka* do słów Wincentego Fabera, *Świecie nasz*), później w piwnicznego barda (Piwnica pod Baranami, Piwnica pod Różą), by pod koniec swej artystycznej drogi moralizować piosenkami z płyty *Dziesięć ważnych słów*. Najważniejszym okresem w dorobku artysty wydaje się ten związany z promowaniem poezji wielkich mistrzów, który zamyka płyta *W malinowym chruśniaku*. To właśnie do tej chwili tworzył się ten specyficzny nastrój jego piosenek. Grechuta promował w nich pewien system wartości, szczególne spojrzenie na świat. Było to „zaklinanie-czarowanie”, tworzenie świata marzeń, tak różnego od szarej rzeczywistości, która go otaczała i która otacza nas nadal. Śpiewał teksty innych autorów, czasem nawet muzykę komponowali inni, a mimo to wszędzie „czarował” Grechuta. „Śpiewa o potrzebie poezji, spokoju, łagodności […]. Przywołuje wrażliwość, do której czasami się nie przyznajemy, ale której nam brak w codziennym natłoku spraw „ważnych” […]. Propozycja poezji w wydaniu Grechuty to nie wzdychanie nad różami, które więdną, a nowe, świeże spojrzenie na to, co poniekąd znane. Czyli na wiersz Mickiewicza «Niepewność», poezję Bolesława Leśmiana czy w końcu Wyspiańskiego i Witkacego”[11].

Zastanówmy się jednak, czy spojrzenie właściwe od strony literatury, czy subiektywizm interpretacyjny niektórych piosenek poetyckich Grechuty nie wyciąga ich poza nawias utworów mogących być pomocą w przybliżaniu poezji na lekcjach języka polskiego? Przyjrzałam się bliżej kilku jego piosenkom, by ukazać, w jaki sposób kompozytor wyzyskiwał poezję i by tym samym przekonać się, na ile są to jeszcze wiersze owych poetów, a na ile już Grechuty.

W swojej poetycko-kompozytorskiej wizji często dokonywał on zmian w tekstach wierszy, wycinał niektóre wersy, czasem nawet całe strofy, ale największej zmiany dokonał chyba w piosence *Twoja postać*, w której połączył utwory dwóch autorów, tworzących swoje

[9] A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 50.
[10] M. Marczuk, *Co znaczy „Grechuta”?*, „Piosenka” 2006, nr 3–4, s. 21.
[11] Tamże, s. 22.

teksty w całkiem odmiennych poetykach, w odmiennych epokach, rozdzielonych doświadczeniem wojny. Chodzi tutaj o utwory Tadeusza Micińskiego i Józefa Czechowicza. Ten pierwszy poeta, tworzący pejzaż wewnętrzny, odkrywający osobowość zdolną do ekspansji w „morze ciemności" i w „głębię duszy", przekazywał często koszmarną prawdę o rzeczywistości wewnętrznej. Kluczowa jest w jego twórczości symbolika wertykalnego ruchu, która pojawia się także w erotyku ****Kiedy cię moje oplotą sny*, a która zostaje przez Grechutę odrzucona przez zamianę jednego słowa w wersie:

***Pode mną** góry, wieżyce miast –*
Nade mną – oczy
(T. Miciński)

***Nade mną** góry, wieżyce miast*
Nade mną
(M. Grechuta)

Zmiana słów powoduje kolosalną różnicę w odczytaniu całości utworu. Słuchając go w wykonaniu krakowskiego artysty, nie zdajemy sobie sprawy z tego, że oryginał przesycony jest onirycznością. Motyw snu wprowadza już pierwszy wers („Kiedy cię moje oplotą sny"), który w piosence *Twoja postać* się nie pojawia, a jak wiemy, motyw snu jest charakterystyczny dla twórczości Micińskiego i przybiera różne warianty. W przypadku analizowanego wiersza sen ma charakter bliski marzeniu, integrujący, pełniący funkcję terapeutyczną. „Sen erotyczny nie tylko odsłania naganne pragnienia, jest także idealną maską erotycznego zbliżenia, ekwiwalentem miłosnego dialogu-pieszczoty, najcenniejszym darem dla wyśnionej kochanki […]"[12]. Kochanki przybierającej tu postać anioła, który wznosi bohatera w ekstatycznym uniesieniu ku wyżynom nieba, pozostawiając ziemię „jak echo minionych dni" dla „niebiańskich rozkoszy". U Grechuty nie odczytujemy żadnego z tych motywów. Podobnie poczyna sobie z utworem Czechowicza pt. *wieczorem*, gdzie odcinając dwie ostatnie strofy, odcina również cały sens utworu, jaki nadał mu jego prawowity autor. Wiersz Czechowicza jest dużo bardziej „ziemski", opowiada o sprawie tak przyziemnej jak rozstanie kochanków. Poetyka wierszy Czechowicza przepojona jest niepokojem i katastrofizmem, który zrodził się pod wpływem działań zewnętrznych. Pojawia się w niej swego rodzaju mitotwórstwo, które ściśle wiąże się z pewnymi słowami kluczami: ciemnością, srebrem czy snem, który nie ma, jak u Micińskiego, charakteru pozytywnego marzenia, a wiąże się nierozerwalnie ze śmiercią. „Podmiot liryczny żyje nieustannie tęsknotą i ucieczką, oczekuje zagłady i pragnie ocalenia. Szczegółowe realizacje podlegają układom nadrzędnym, które można nazwać mitem rajskim i mitem katastroficznym […]. Patrząc z odległości na przebieg tego oddziaływania można zauważyć pewien porządek, który da się przedstawić jako: Arkadia – Katastrofa – Arkadia"[13]. Punktem odniesienia, wobec którego orientowała się cała poezja Czechowicza, były zawsze mity, co prowadziło do wyolbrzymiania rzeczywistości.

Już po tym krótkim nakreśleniu charakterystycznych cech poetyk utworów obu autorów można stwierdzić, jak różnili się w swoim pisarstwie i jak pełne różnych znaczeń są oba wspomniane tu wiersze. Jednak metodą montażu udało się Grechucie stworzyć dość spójny tekst, który opowiada pewną historię:

Wśród drzew schylonych o północy
wśród jasnych widów złego mroku
coś się przemienia w naszej mocy
ktoś się porusza z naszym krokiem
kiedy tak idziesz w szumnej szacie

[12] W. Gutowski, *Wstęp*, (w:) T. Miciński, *Wybór poezji*, Kraków 1999, s. 33.
[13] T. Kłak, *Wstęp*, (w:) J. Czechowicz, *Wybór poezji*, Wrocław 1985, s. LXVII.

a wiatr ją targa i rozwiewa
nie bój się, ty nie idziesz sama
chodzą wraz z tobą wszystkie drzewa

ziemia jak echo minionych dni
grające w borze
a nasze cienie wśród martwych pni
wieszają zorze
dziwnie się srebrzysz
aniele mój
w tęczowym piórze
nade mną, góry wieżyce miast
nade mną

błękitne szerokie okna
i jasne smugi od lamp
i twoja postać, jasna postać
taką cię znam
taką cię znam

Miła moja już późno
chylą się żółte mlecze
w doliny napływa gór cień
cichy odwieczerz
już późno, już późno
miła moja, trudno z miłości się podnieść
a jeszcze ciężej od złych nowin
gdy patrzą na nas ciemnym nowiem
chłodniej, chłodniej, boisz się

Nie ma się czego bać
nie ma się czego bać
to tylko księżyc idzie
srebrne chusty prać
i tylko cicha trawa
trawa wśród kamieni
wiesz, ludzie,
ludzie są dziećmi dużymi

błękitne szerokie okna
i jasne smugi od lamp
i twoja postać, jasna postać
taką cię znam
taką cię znam
(***Twoja postać*** wg Marka Grechuty)

Jest to historia miłości, w którą wprowadza nas monologujący mężczyzna. Opisuje on każdy ruch swej wybranki, maluje przed nami jej obraz, pełen zachwytu. Nazywa ją swym Aniołem idącym „w szumnej szacie", którą „wiatr […] targa i rozwiewa". Taką jej postać zachowa także w swej pamięci, jaśniejącą „wśród martwych pni" lasu – miejsca tajemnych spotkań. Fragmenty wierszy wprowadzają nas w nastrój przesycony tajemniczością („drzewa schylone o północy", „jasne widy złego mroku") okraszoną nutą niepokoju – „ktoś się porusza z naszym krokiem". Mimo strachu, którego przyczyny jeszcze nie znamy, kochankowie spotykają się wśród mroku, a chwile te są dla mężczyzny czymś najpiękniejszym, bo ów mrok rozświetla Jej postać – „jasna postać". Druga część piosenki (składająca się głównie z dłuższego fragmentu wiersza Czechowicza *wieczorem*) wprowadza informacje, które nieco rozjaśniają sytuację. Dowiadujemy się o „złych nowinach", od których „ciężko się podnieść". To brak akceptacji tego uczucia ze strony otoczenia („gdy patrzą na nas ciemnym nowiem" – u Czechowicza „gdy patrzysz na mnie ciemnym nowiem"). Ich miłość to tylko te spotkania, które szybko się kończą. Teraz też nadchodzi czas rozstania, bo: „chylą się żółte mlecze/ w doliny napływa gór cień". Postać kobiety przejawia się tylko w początkowym zachwycie mężczyzny i nie wiadomo, czy w chwili, gdy wypowiada on te słowa, jest ona z nim jeszcze, czy jest już li tylko wspomnieniem niedawnych chwil. W każdym razie wiemy o niej coś jeszcze, wiemy, że się boi, że kochanek pociesza ją słowami:

Nie ma się czego bać,
nie ma się czego bać.
To tylko księżyc idzie
srebrne chusty prać.

Jest to parafraza fragmentu wiersza *na wsi* Czechowicza:

Księżyc idzie srebrne chusty prać
[…]
Czegóż się bać

Metafora księżyca piorącego srebrne chusty ma w tej piosence złagodzić nastrój grozy, inaczej zaś w poezji Czechowicza, gdzie „[…] Księżyc związany jest z nocą i ciemnością, „srebrny" jest kolorem śmierci, wszystkie te słowa wyrażają […] symbolikę śmierci, mówią o istnieniu zagrożenia"[14].

U Czechowicza księżyc występuje często w otoczeniu takich słów jak „noc", „północ", „srebro", „ciemność". Symbolizuje też moment, w którym zło jest szczególnie aktywne. W piosence Grechuty znaczeń tych tak się nie odczytuje, nie ma tam mowy o śmierci, „nie ma się czego bać", jedyną przeszkodą na drodze miłości są ludzie – „duże dzieci", które nie rozumieją uczuć. Jak w takim kontekście rozumieć wers: „trudno z miłości się podnieść"? Trudno się od niej uwolnić? Ale dlaczego mężczyzna chce się uwolnić od miłości, która jest dla niego wszystkim? Trudno nam się podnieść po jakimś ciosie, czy miłość jest ciosem w tym wypadku? A czego boi się dziewczyna – tylko ciemności czy reakcji ludzi, którzy są im przeciwni? Przy tym samym wersie w wierszu Czechowicza nie mamy takiego problemu z interpretacją, również dlatego, że jest to dialog kochanków, którzy muszą się rozstać:

mały mój ukochany
trudno z miłości się podnieść
a jeszcze ciężej od złych nowin
gdy patrzysz na mnie ciemnym nowiem
smutniej mi chłodniej

rozstać się musimy
ty z innym do ślubu idziesz
na srebrne noce złote dnie

Tu sprawa jest jasna: ona „wydana" za innego, oboje nadal zakochani, on nie może pogodzić się z jej odejściem i może trochę wini ją za taki stan rzeczy, bo patrzy „ciemnym nowiem". Pragnie przeciąć tę miłość, która przygniata jak głaz. U Grechuty takiej jednoznaczności nie ma, wszystko pozostaje na etapie ogólności.

Nastrojowa muzyka potęguje tajemniczość opowieści mężczyzny, w której najważniejszym motywem jest uwielbienie dla Kobiety, darzonej zawsze wielkim szacunkiem. Tak jest nie tylko w tej piosence, ale i w innych śpiewanych o kobietach i dla kobiet, pełnych szczerych wyznań miłości i uwielbienia („I ty, właśnie ty będziesz moją Panią"). Nastrój intymności tworzy zwłaszcza to, że mamy do czynienia z mężczyzną realnym (Grechuta na scenie lub jego głos odtwarzany z płyty), stwarzającym złudzenie tego, że śpiewa tylko dla tej jednej, jedynej słuchającej go kobiety. Podobnie jej obraz opiewany jest w innej piosence, gdzie jako zjawiskowa dama w płaszczu krzykliwym „z leśnego ptactwa" kroczy przy mężczyźnie przez życie. To jej obraz, „chmurność jej oczu" pragnie „ocalić od zapomnienia". Tak też brzmi tytuł tej piosenki (*Ocalić od zapomnienia*), która powstała z połączenia dwóch pieśni autorstwa Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (III i I). Tutaj nie posunął się kompozytor do tak dużej ingerencji w tekst poety, ale również, bez skrępowania, pozbył się strof niepasujących do jego wizji.

Ile razem dróg przebytych?
Ile ścieżek przedeptanych?
Ile deszczów, ile śniegów
wiszących nad latarniami?

Ile listów, ile rozstań,
ciężkich godzin w miastach wielu?
I znów upór żeby powstać
i znów iść, i dojść do celu.
Ile w trudzie nieustannym

[14] Tamże, s. LIX.

wspólnych zmartwień, wspólnych dążeń?
Ile chlebów rozkrajanych?
Pocałunków? Schodów? Książek?

– ***Pieśń III*** – pozbawiona czwartej strofy:
„Ile lat nad strof tworzeniem?
Ile krzyku w poematy?
Ile chwil przy Beethovenie?
Corellim? Przy Scarlattim?"[15]

Twe oczy jak piękne świece,
a w sercu źródło promienia.
Więc ja chciałbym twoje serce
ocalić od zapomnienia.

U twych ramion płaszcz powisa
krzykliwy, z leśnego ptactwa,
długi przez cały korytarz,
przez podwórze, aż gdzie gwiazda Wenus.

– ***Pieśń I*** – pozbawiona trzech pierwszych strof:
„Gdy próg domu przestępujesz
To tak jakby noc sierpniowa
Zaszumiała wśród listowia,
A ty przodem postępujesz.

A za tobą cienie ptasie
Szczygieł, gil i inne ptaki.
Świecisz światłem wielorakim
Od sierpniowej nocy jaśniej.

Bo ty jesteś ornamentem
Na gmachu nocy, jej księżycem
Przesypujesz światła w ręku
Z namaszczeniem jak pszenicę"[16]

A tyś lot i górność
chmur, blask wody i kamienia.
Chciałbym oczu twoich chmurność
ocalić od zapomnienia.

(***Ocalić od zapomnienia*** wg Marka Grechuty)

Pieśni Gałczyńskiego to rodzaj poetyckiego testamentu pisanego przez poetę tuż przed śmiercią. To „ostatnia summa nie tylko jego twórczości, ale i życia"[17]. Głównymi motywami są tu codzienne sprawy, pędzący zawrotnie czas i postać samego poety, jego pracy. Wszystko to pragnie on w swoim lirycznym testamencie „ocalić od zapomnienia". „Ujmująca jest prostota wyrazu i szczerość uczuć tej liryki, w której podtekstach tkwi przeczucie bliskiej już śmierci"[18]. To przeczucie determinuje zapewne jednolitą, poważną, liryczną tonację *Pieśni*. Są one nie tylko hymnem o „dobrym oczekiwaniu na śmierć", to opowieść o miłości. Ich adresatką jest kobieta, która towarzyszyła poecie przez całe życie. Ten właśnie motyw, i tylko ten, wykorzystał autor *Dni, których jeszcze nie znamy*, tworząc znowu portret kobiety-opoki, która jest dla mężczyzny wszystkim („A tyś lot i górność chmur/ blask wody i kamienia"). To pamięć o niej, jej obraz chce „ocalić od zapomnienia": jej serce, chmurność spojrzenia, smak pocałunków, ale i sprawy bardziej prozaiczne, bo to przecież w nich hartowało się uczucie, bo ileż było

[…]
w trudzie nieustannym
wspólnych zmartwień, wspólnych dążeń?
Ile chlebów rozkrajanych?
Pocałunków? Schodów? Książek?

U Grechuty jest to raczej podsumowanie pewnego odcinka życia, spojrzenie wstecz, by zdać sobie sprawę z wielkości uczucia, a nie testament umierającego. Wytworzeniu specyficznego nastroju piosenki przysłużyła się muzyka. Dzięki niej *Ocalić od zapomnienia* to melancholijna pieśń o tęsknocie za tym, co minęło, a jednocześnie wyraz wiary w sens naszej wędrówki po świecie. Melodia oparta jest wyłącznie na kilku gamowłaściwych nutach,

[15] K.I. Gałczyński, *Pieśni*, (w:) tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003, s. 403–404.
[16] Tamże, s. 401.
[17] W.P. Szymański, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972, s. 123.
[18] A. Kulawik, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 1977, s. 38.

a przygrywka fortepianowa jedynie na trzech dźwiękach, ale trudno wyobrazić sobie *Ocalić od zapomnienia* bez tego charakterystycznego motywu fortepianowego. Piosenkę kończy improwizacja wokalna Grechuty, która powstała całkiem spontanicznie w czasie nagrywania pierwszego „take'u", od razu zaakceptowanego przez zespół. Dzięki popularności utworu zwrot „ocalić od zapomnienia" „wyszedł" z tekstu, stał się określeniem używanym w codziennym języku[19].

Tak „przerobione" wiersze mistrzów mogą zaistnieć na lekcjach literatury jedynie jako kontekst, gdzie interpretacja Grechuty stać się może podnietą do szukania odstępstw od tekstu poetyckiego. Tym samym prowadzić może do samodzielnego dochodzenia do wniosków dotyczących różnic, jakie wystąpić mogą między tekstem kultury (piosenka) a tekstem poetyckim.

Nieco inaczej, nawet na prawach tekstu, można traktować piosenkę *W malinowym chruśniaku*, powstałą do słów wiersza Bolesława Leśmiana pod tym samym tytułem. Zmiany w tekście, pozornie, są niewielkie, ale dość sugestywne. Wprowadzają drugiego bohatera, a raczej bohaterkę – kochankę, która w wierszu Leśmiana występuje jedynie we wspomnieniu mężczyzny. Wokalnie wcieliła się w nią Krystyna Janda, która wystąpiła w duecie z Grechutą. Miłosne gry kochanków nie są tylko wspomnieniem, lecz dzieją się „tu i teraz". Piosenka zaczyna się od tzw. muzyki konkretnej[20] (odgłosy łąki), a przewidziana na duet wokalny, tylko z pozoru wydaje się prosta. Recytacje Jandy są bardzo intymne, zmysłowe, aktorskie, Grechuta, wręcz przeciwnie, deklamuje ze śpiewnym akcentem, nie aktorsko. „[…] każda fraza jest tu odpowiednio wymodelowana od strony dynamicznej, dykcyjnej i brzmieniowej. Pisząc muzykę […] Grechuta stworzył teatr muzyczno-poetycki, oparty nie na piosenkach, lecz na impresjach […]. nasycił […] delikatnością i, w wyraźnym podtekście, namiętnością. Połączenia akordów i efekty brzmieniowe uzyskane dzięki orkiestracji wymykają się wszelkim konwencjom"[21].

W utworze, dzięki dużej sugestywności śpiewu obojga artystów i aranżacji utworu, uzyskano efekt bardzo plastycznego, sensualnego wyobrażenia. „Partie wokalne wykonywane są z pewną «zadyszką», ze zmysłowym, kojarzącym się z namiętnością, brakiem tchu. W utworze tym nie ma wyraźnego zakończenia, muzyka po prostu ulatnia się. Instrumentacja tej pieśni to «koronkowa robota» – dziesiątki trudnych do wychwycenia detali"[22].

To właśnie te trudne do wychwycenia detale sprawiają, że piosenka silniej działa na zmysły odbiorcy niż samo odczytanie wiersza, narzucając sposób interpretacji i… czytania. Dzięki małemu eksperymentowi, który udało mi się kiedyś przeprowadzić, mogę się pokusić o stwierdzenie, że tak istotnie jest: muzyka wpływa na odbiór tekstu poetyckiego (poezja śpiewana), pozwala go lepiej zrozumieć, a wykonanie może być na tyle sugestywne, że narzuci interpretację. Młodzież licealną, z którą miałam przyjemność rozmawiać o poezji, podzieliłam na dwa zespoły, z których jeden miał się zająć interpretacją „czystego" utworu Leśmiana, a drugi utworu w wykonaniu artystów. Zmienną eksperymentalną była kompozycja muzyczna i wykonanie utworu.

Uczniowie, którzy zajmowali się interpretacją wiersza, stwierdzili, że podmiotem mówiącym jest tutaj „chłopak", który opowiada

[19] W. Majewski, dz. cyt., s. 67.
[20] Muzyka konkretna – muzyka elektroakustyczna, zbudowana z „niemuzycznych" odgłosów świata i natury – szmerów, szumów, hałasów, trzasków – nagrywanych, a następnie poddawanych obróbce. Pomysł francuskiego kompozytora i eksperymentatora Pierre'a Schaeffera (termin wprowadzony w 1948 r., zjawisko dotyczy awangardy lat 50.).
[21] W. Majewski, dz. cyt., s. 133–134.
[22] Tamże.

o swoim niedawnym spotkaniu z ukochaną „dziewczyną", do którego doszło wśród krzaków malin. Słów „chłopak", „dziewczyna" użyłam tutaj rozmyślnie, bo tak właśnie zinterpretowane zostały przez badanych postaci wiersza. Młodzi ludzie interpretujący wiersz zobaczyli w bohaterach swoich rówieśników, którzy pierwszy raz doznali intymnej bliskości. W odczuciu uczniów młodzi kochankowie wstydzili się swego uczucia, pragnęli się ukryć przed wzrokiem innych ludzi, cieszyć się tylko sobą. On jeszcze po spotkaniu tak jest nim przejęty, że słowa wymawia pospiesznie, szepcząc, jak wtedy, gdy byli sami wśród malin. Zdaniem młodzieży złudzenie szeptu stwarzane jest przez użycie odpowiednich słów:

Duszno było od malin, któreś szepcząc rwała
A szept nasz tylko wówczas nacichał w ich woni,

przez nagromadzenie „szeleszczących" głosek („sz", „cz"), czyli dzięki tzw. instrumentacji głoskowej. Uczniowie zauważyli ten zabieg, jednak nie potrafiąc go nazwać, próbowali zjawisko opisać następująco: „dzięki użytym środkom czuje się uczucia, emocje targające tymi ludźmi", „syczący sposób daje taką delikatność", „szepty wprowadzają tajemniczość". Czytając wiersz, czuli wzrastające napięcie, nasilane „nieprzyzwoitymi szeptami", którego kulminacją w ich słusznym odczuciu był moment złożenia na czole ukochanego pocałunku. Napięcie owo wzmagał, w odczuciu badanych, pośpiech, z jakim młodzi kochankowie rozkoszowali się sobą. Motyw natury w wierszu nie miał dla badanych wielkiego znaczenia, sytuowali go gdzieś na uboczu, jako mało istotne tło zdarzeń miłosnych lub coś, co przeszkadza zakochanym: „bąk złośnik – przeszkadza", „natura – odciągnięcie od głównego wątku".

W interpretacjach badanych słuchających piosenki pojawia się podstawowa różnica, której trudno nie zauważyć, a mianowicie dwoje bohaterów, miłosny dialog. Badani zwracali uwagę zwłaszcza na muzykę i to, jak ona buduje nastrój tekstu: „muzyka wprowadza spokojny nastrój, pozwala określić miejsce akcji", „muzyka wprowadza w nastrój bajkowy, świat marzeń, dzieciństwa". Wpływ na takie odczytanie muzyki, będącej tu jedynie tłem rozgrywającego się między kochankami dialogu, miała z pewnością owa muzyka konkretna, czyli po prostu odgłosy łąki, brzęczenie owadów itp. Zdaniem uczniów artyści są bardzo przekonujący w swym śpiewie (melorecytacji), wiersz „wykonywany jest w podnieceniu – wers goni wers", pozwala wyobrazić sobie całą sytuację. Zauważają narastające tempo, budującą napięcie szybkość melorecytacji, przechodzącą chwilami w zmysłowy szept. Zauważają też ów pośpiech kochanków, w których postaci wcielają się Janda i Grechuta. Grupa dzięki sugestywności interpretacji wszystkie niuanse tekstu miała „podane na talerzu", odpowiednio wyjaskrawione przez wykonawców. Piosenka wykonana przez parę dojrzałych artystów do tego stopnia narzuciła interpretację, że w późniejszej rozmowie uczennice nie chciały się zgodzić na pomysł interpretacyjny kolegów, którzy twierdzili, że bohaterowie to młodzi kochankowie.

Gdy uczniowie, którzy dotychczas pracowali tylko z tekstem, wysłuchali piosenki… niekoniecznie godzili się z interpretacją Grechuty. Wydała im się ona nieprawdziwa właśnie ze względu na wiek bohaterów. Wywiązała się dyskusja, której podsumowaniem było stwierdzenie jednej z uczennic, że „może wykonawcy chcieli podkreślić, że także dojrzali ludzie mają prawo przeżywać swoją pierwszą, prawdziwą miłość". Wszyscy stwierdzili ponadto, że zarówno wiersz, jak i piosenka są jakby z innej epoki, zbyt delikatne, zbyt subtelne, nie przystające do obrazu miłości kreowanego współcześnie, często jako wulgarny. Licealiści zgodnie przyznali, że sposób wykonania i muzyka narzucają interpretację i być może

troszkę ułatwiają rozumienie, jednak w takim wypadku nie jest to „rozumienie własne", lecz narzucone. Czasem jednak, jak zauważyła jedna z dziewcząt, wysłuchanie piosenki z nurtu poezji śpiewanej może zaciekawić na tyle, że samemu sięgnie się po tomik danego autora, by skonfrontować z tekstem kultury własne odczucia. Podczas dyskusji „wypłynęła" jeszcze kwestia wizualizacji obrazu zawartego w równym stopniu w wierszu i piosence. Uczniowie mówili o tym, że można by na podstawie tych utworów stworzyć obraz malarski. Podobnie sądzi Anna Wójcik: „Jeśli kogoś nudzi czytanie słowa zapisanego na papierze, to może chociaż posłucha sobie wiersza w formie piosenki. Być może w ten sposób dostrzeże wiele innych aspektów poezji. Do tego można by jeszcze dołożyć obraz. Może warto się zastanowić nad wizualizacją poezji? Przecież ten sam wiersz można podać w różnoraki sposób, wyrecytować tak albo inaczej, tak samo można do niego napisać różną muzykę, a gdyby tak do tego jeszcze dołączyć obraz"[23].

Metoda przekładu intersemiotycznego w takim przypadku jest jak najbardziej właściwa, zwłaszcza jeśli zostanie później odpowiednio przedyskutowana.

Nauczyciel wprowadzając taki tekst kultury na lekcjach, powinien zawsze prowokować dyskusję dotyczącą różnic w interpretacjach, która prowadzić będzie do wyrobienia sobie przez uczniów własnego zdania na temat utworu i zrozumienia, że może on być różnie interpretowany. Trudno bowiem znaleźć przykład tekstu z nurtu poezji śpiewanej, który nie byłby w jakiś sposób przez artystę-kompozytora zmieniony, co wynika z różnic między kodem muzycznym a słownym. Dlatego też zbyt rygorystyczne wydaje mi się stwierdzenie Pawła Tańskiego, który mówi, że: „[…] niedopuszczalne jest, by w wierszach przeznaczonych do takich realizacji głosowych dokonywać jakichkolwiek zmian, ingerować w teksty, na przykład przez opuszczanie jakiegoś fragmentu, słów, wersów itd., czy też dodawanie pewnych partii np. refrenów […]"[24].

Niedopuszczalne moim zdaniem jest jedynie nieomówienie utworów i zmian, które zostały poczynione, bo samo z nich „korzystanie" pozwala zastanowić się nad tym, dlaczego i w jaki sposób autor kompozycji muzycznej i wykonawca wyzyskali tekst poetycki i czy owo wyzyskanie jest właściwe z punktu widzenia literatury.

*

Zdecydowanie inaczej zaistnieją na lekcjach języka polskiego pieśni Jacka Kaczmarskiego. Tematyka utworów jego autorstwa krąży wokół intertekstualnych powiązań, które nadają jej raczej antyrozrywkowy charakter, co powoduje, że model odbioru jest zbliżony do literackiego, wysokoartystycznego porozumienia pomiędzy artystą, który śpiewa, a słuchaczem. Podobnie rzecz ma się ze sferą językową, gdzie nadorganizacja poetycka zbliża warstwę słowną do dokonań literackich, dzięki czemu przekracza ograniczenia gatunkowe, jakim podporządkowuje się teksty piosenkowe. U Kaczmarskiego istotne jest wszystko, począwszy od tytułu utworu, a na często charakterystycznym sposobie wykonania kończąc. W tytułach piosenek nawiązuje on do czysto literackich (lub lepiej: kulturowych) źródeł, często są to „określenia gatunkowe typowe dla literatury lub twórczości ludowej bądź religijnej z rozmaitymi dookreśleniami"[25].

Wykonanie i muzyka posiadają wybitnie niekomercyjny charakter. Często jest to tylko gitara, na której gra artysta, czasem towarzyszy

[23] A. Wójcik, *Sposób na poezję*, „Piosenka" 2006, nr 2, s. 7.
[24] P. Tański, *Piękno – racja istnienia wiersza. (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, (w:) *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, Toruń 2006, s. 170.
[25] K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 218.

mu fortepian (Zbigniew Łapiński) lub drugi wokalista z gitarą (Przemysław Gintrowski). Porównując całość z kompozycjami muzyki rozrywkowej, jest to dość ascetyczne rozwiązanie. Jeżeli chodzi o samo wykonanie, to Kaczmarski nadaje mu troszkę aktorskiego sznytu, zwłaszcza w tych piosenkach, w których wciela się w łotrzyków, pijaków czy postaci historyczne. Artysta sam twierdził, że on zawsze bardzo utożsamia się z bohaterami swoich pieśni – gdy śpiewa *Pompeje*, jest pompejczykiem, gdy *Stańczyka*, staje się nadwornym błaznem. Modulacje głosu wnoszą dużo w sam odbiór śpiewanego tekstu. Utwory, które Kaczmarski proponuje słuchaczowi, są bardzo wymagające: „Aluzje, stylizacje gatunkowe, podobnie jak – w innych przypadkach – przywoływanie dzieł kultury wysokiej, postaci i wydarzeń historycznych, wyraża najczęściej chęć odwołania się do określonego kręgu odbiorców, który […] ma obejmować osoby wykształcone w zakresie wiedzy o kulturze lub do takiego wykształcenia aspirujące”[26].

W tej drugiej grupie sytuować można uczniów szkół średnich, którzy powinni posiadać dostatecznie dużą wiedzę ogólną, jaka pozwoli im rozszyfrować przekaz piosenek artysty. Treść piosenek nie jest niczym nowym, to tylko kolejny głos w sprawach, o których napisano i zaśpiewano już wiele, jednak głos z pewnością ważny, gdyż był Kaczmarski uważnym obserwatorem i interpretatorem świata. Dlatego też jego piosenki mogą być ważnym kontekstem w omawianiu wielu istotnych kwestii filozoficznych, historycznych czy literackich. Kontekstem w takim znaczeniu, o jakim pisałam na początku artykułu, powołując się na A.Z. Kłakównę – aby zrozumieć wszystkie niuanse przekazu, należy skupić się na kontekście tak, jak na tekście podstawowym. Piosenki autora *Dwóch skał* prezentują bowiem najwyższy chyba w historii polskiej twórczości piosenkowej poziom erudycyjności tekstu. Z utworów jego autorstwa, które można by wykorzystać z powodzeniem na lekcjach literatury, pragnę zaproponować trzy: *Somosierra*, *Pana Rejowe gadanie* oraz *Według Gombrowicza – narodu obrażanie*, choć można by przytoczyć ich dużo więcej.

Obraz Piotra Michałowskiego pt. *Szarża w wąwozie Somosierry* jest jedną z najczęściej umieszczanych w podręcznikach reprodukcji, często nieinterpretowaną na lekcjach i traktowaną troszkę jak ilustracyjny ozdobnik. Wyjątkiem spośród przejrzanych przeze mnie pod tym kątem podręczników jest w tym wypadku *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*, autorstwa Beaty Gromadzkiej. Proponuje ona posłużenie się metodą przekładu intersemiotycznego w porównywaniu sposobu ujęcia tematu na obrazie i w piosence. Przed uczniami chętnymi stawia wyższe wymagania: omówienie sposobu podjęcia gry z obrazem w wierszu Kaczmarskiego, wskazanie w tekście *Somosierry* elementów organizacji brzmieniowej oraz rytmizacji, i apeluje o zwrócenie uwagi na interpretację głosową utworu oraz rolę muzyki w budowaniu jego sensu. Większości nauczycieli brakuje umiejętności w zakresie interpretowania dzieł malarskich. W takim wypadku świetnym wyjściem z sytuacji będzie właśnie wykorzystanie piosenki Kaczmarskiego opatrzonej tytułem *Somosierra*[27] (z dopiskiem „wg P. Michałowskiego”, który jest wskazaniem źródła inspiracji). Już początkowe wersy piosenki odnoszą naszą intertekstualną świadomość raczej do właściwego obrazu:

Pod prąd wąwozem w twarz ognistym wiatrom
Po końskie brzuchy w nurt płynącej lawy
Prze szwoleżerów łatwopalny szwadron
Gardła armatnie kolanami dławić[28]

[26] Tamże, s. 228.
[27] *Somosierra (Michałowski)*, sł. J. Kaczmarski, muz. Z. Łapiński, z płyty *Muzeum* (1981), Pomaton EMI, 2002.

Michałowski często przedstawiał sceny batalistyczne, do których zaliczyć należy, oprócz wymienionych, obrazy z motywem samotnego jeźdźca (Napoleon). *Szarża w wąwozie Somosierry* według słów samego artysty, ściśnięta w stromym wąwozie, powinna wyglądać jak błyskawica przedzierająca płótno od dołu do góry. Tak ją właśnie malował: jako bitwę bez bohatera – dramatycznie skłębiony potok rwących naprzód szwoleżerów i ogarniętych bitewnym szałem koni. Ten bitewny szał doskonale ukazał Kaczmarski w wykonywanej przez siebie piosence. Szybkie tempo utworu, potęgowane przez, imitujące tętent koni, wyraźne gitarowe „bicie" (muzyczny motyw przewodni), tworzy sugestywne tło dla śpiewanych przez artystę słów. Dodatkowo dramatyzmu dodaje, czasem wybijający się na plan pierwszy, fortepian. Obraz Michałowskiego jest zaledwie inspiracją, przyczynkiem do głębszych rozważań na temat złudności politycznej kariery, która najzacniejszych bohaterów wojennych zmienia w próżnych i chciwych poklasku „generałów". Będąc często nie na swoim miejscu, w owym „deszczu złota i kadzideł chmurach", gdzie „pióra miast armat państw krzyżują szyki", odczuwają to, jednak wkręceni już w pewien mechanizm nie są w stanie się z niego wyzwolić, muszą grać swoją, źle obsadzoną, rolę. Słowa:

Ale twarz z ognia jeszcze nie obeschłą
Będą musieli w szczere giąć uśmiechy
Z oczu wymazać swoją hardą przeszłość
Uszy nastawiać na szeptów oddechy

kojarzyć się mogą z fragmentem *Snu Senatora* z *Dziadów cz. III*, gdzie nagle piękne senne marzenie bohatera zamienia się w koszmar przez jedno „krzywe spojrzenie" Cara i szepty tłumu, który jeszcze przed ułamkiem sekundy wielbił go i szanował: „Senator wypadł z łaski… z łaski… z łaski". Cała kariera „bohaterskich generałów" jest bowiem szeregiem umizgów, nieszczerych uśmiechów, słów i hołdów, a dodatkowo jak wyrzut sumienia ciąży wytrząśnięta z buta „grudka zaschniętej gliny Somosierry". Wymowne zaś są słowa:

Nie ten umiera co właśnie umiera
Lecz ten co żyjąc w martwej kroczy chwale
Więc ci co polegli – poszli w bohatery
Ci co przeżyli – muszą walczyć dalej.

Innym przykładem utworu Kaczmarskiego, który wykorzystać można jako kontekst, jest *Pana Rejowe gadanie*[29], w którym polemizuje autor z uwagami Reja na temat cnotliwego życia. Język, którym napisana jest piosenka, wystylizowany został na XVI-wieczny, pełen archaizmów i sformułowań, które od razu (nawet bez znajomości tytułu) umożliwiają odkrycie pochodzenia tekstu będącego inspiracją piosenki. Tytuł, w którym używa Kaczmarski słowa „gadanie", świadczyć może o jego stosunku do treści przekazywanych m.in. w *Żywocie człowieka poczciwego*. Treści te to, jak wiemy, parenetyczne przesłania dotyczące cnotliwego życia, bowiem Rej przekonany był o tym, że ma do wypełnienia pewną misję, a jest nią nauczanie prawdziwej wiary i poczciwego życia dla dobra ogółu. Zdaniem autora *Dwóch skał* nijak się to „Rejowe gadanie" miało do rzeczywistości, bo przecież: „Nie pożywa, jak chciałby nawet człek poczciwy". Bycie cnotliwym, sprawiedliwym i mądrym nie przynosi bowiem żadnych korzyści, zwłaszcza tych materialnych. Gdy „cnoty grosza nie rodzą" a „skrzynie puste, sień głucha", trudno żyć w weselu i zgodzie, bo jak mówi sam Rej: „Między głodnymi niedługo miłość trwa, a snadź i leda mucha je czasem zwadzi. A tam już ani gospodarstwo, ani żadna rzecz w dobrym postanowieniu być nie może"[30]. Dla-

[28] J. Kaczmarski, *Somosierra* (1980), (w:) *Śpiewak także był sam*, Warszawa 1998, s. 53.
[29] *Pana Rejowe gadanie*, sł. i muz. J. Kaczmarski, z płyty *Sarmatia* (1994), Pomaton EMI, 2004.
[30] M. Rej, *Żywot człowieka poczciwego. Księgi II*, (w:) tegoż, *Wybór pism*, Wrocław 2006, s. 399.

tego nic szlachcica cnotliwego nie cieszy, na wszystko brakuje ochoty, „gorzko miód mu smakuje, gorzko słowa w uściech", a brak pieniędzy przyczynia zmartwień i bezsennych nocy. Sztuką jest, w takim wypadku, żyć cnotliwie, ale:

Niecnotliwie, a syto pożywać – też sztuka;
Mało znać Makiawela, wiedzieć, co się dzieje[31]

Tu odniesienie do Makiawela może wprowadzać kontekst związany z pojęciem makiawelizmu, które głosi, że cel uświęca środki. Dlatego w drodze do dobrobytu często nawet szlachetny człowiek w chwili słabości wyzbywa się ideałów i zasad (często będących cechami młodości), zaprzedając się urzędowi i pieniądzu. Tutaj mamy sytuację podobną jak w *Somosierze* – trzeba zaprzeć się samego siebie, by żyć w dostatku, aż w końcu zatraci się wszelkie ludzkie uczucia:

Niepoczciwa u ludzi kosztuje nauka –
Szyja zmięknie w terminie a dusza stwardnieje
Skryją szlachetne serce pozłacane blaszki
Nos się wiatrem znać będzie jak kurek na dachu

Myśli o tym, że za pieniądze można zdobyć wszystko, wnet pierzchają, bo prawdziwej miłości i przyjaźni, która buduje szczęście, kupić nie można. Wtedy pozostają tylko:

Zamiast szczerych przyjaciół – śliskie złodziejaszki,
Za prawdziwe kochanie uległość ze strachu.

Kaczmarski ukazuje dobre i złe strony każdego ze stanów i stwierdza, że Bóg różnie doświadcza człowieka i sprawiedliwy jest również na swój sposób, bo nie rozdaje szczęścia „na prawo i lewo", jak „szlachcic pijany, co złociszem błyska". Zresztą to od nas zależy, jakie życie wybierzemy. Nie można cały czas czekać wyłącznie na łaskę niebios, bo „kto jeno w niebo patrzy tego i zamoczy". Ostanie wersy niosą ważne przesłanie:

Dobry sen sobie mości,
Kto nie kocha się w złości,
A i żyć będzie słodziej,
Kto z poduszką jest w zgodzie.

Żyj tak, by twoje sumienie pozwalało ci w nocy zasnąć, w zgodzie z ludźmi i ze sobą, ale i w dostatku, na który zasługujesz. To piosenka mówiąca o znalezieniu „złotego środka" i niepopadaniu ze skrajności w skrajność, co stanowi jedną z przywar Polaków.

Szerzej o polskiej naturze śpiewa Kaczmarski w piosence *Według Gombrowicza – narodu obrażanie*[32]. Już sam tytuł i pojawienie się w nim nazwiska pierwszego krytyka wad narodowych zapowiada to, czego można się spodziewać po treści utworu. To refleksja nad tożsamością narodu, a zarazem poetycki rozrachunek z dziedzictwem historycznym stereotypów i sarmackiej mitologii Polaków. Sformułowania „embrion narodziarski" czy „przymierzać cudze gęby" to określenia, które każdemu uczniowi zapoznanemu z twórczością Gombrowicza obce nie są. Dlatego też proponuję, aby interpretować ten utwór na lekcjach bez podawania jego tytułu. Po samodzielnym odkryciu autora, na którym wzorował się Kaczmarski, uczniowie z pewnością odczują niemałą frajdę.

Podaje artysta w piosence genealogię narodu, który nie potrafi się określić, jest pełen paradoksów i fałszywej religijności:
Chrystusem był i Rzymianinem
I w tej sprzeczności żył – i wyżył:
[…] *U Żyda pił, batożył Żyda*
A przed żydowską Matką klękał
I czekał łaski malowidła
Najświętsza ratuj go panienka![33]

[31] J. Kaczmarski, *Pana Rejowe gadanie*, (w:) *Śpiewak także był sam*, Warszawa 1998, s. 243.
[32] *Według Gombrowicza – narodu obrażanie*, sł. i muz. J. Kaczmarski, z płyty *Sarmatia* (1994), Pomaton EMI, 2004.

W pierwszym wersie nawiązuje autor do sformułowania powstałego w romantyzmie: „Polska Chrystusem narodów", któremu przeciwstawia się inne, że ród Sarmatów wywodzi się w prostej linii od Rzymian. A co mówi nam Pismo Święte? To rękami Rzymian zabito Chrystusa. Dalsze zacytowane przeze mnie wersy odnoszą się nie tylko do wiadomych faktów z historii, ale również do całkiem współczesnych antysemickich wystąpień ludzi, którzy często chlubią się swą religijnością, jakby nie zdawali sobie sprawy z tego, że Chrystus i Matka Boża byli pochodzenia żydowskiego.

Gombrowicz pisał w swoich *Dziennikach*: „[…] historia stanowi nasze dziedziczne obciążenie, narzuca nam sztuczne wyobrażenie o sobie, zmusza, abyśmy upodabniali się do historycznej dedukcji zamiast żyć własną rzeczywistością"[34]. To również zauważa Kaczmarski, śpiewając:

Jak dziecko lubi się przebierać
Powtarzać słowa, miny, gesty,
W dziadkowych nosić się orderach
I nigdy mu niczego nie wstyd.

Ileż bowiem było i będzie takich sytuacji, gdzie zamiast zmieniać rzeczywistość, wspomina się dawne zwycięstwa, wygrane, lepsze czasy. Gombrowicz pisze, że Polacy potrafią być wielcy tylko po pijanemu, a „trzeźwość nasza jest kucharkowata i o tym, abyśmy umieli pogodzić wielkość z trzeźwością, nie ma mowy"[35]. To tak jak z wolnością, o której w dalszych wersach pisze autor *Murów*, która jest pragnieniem najwyższym, ale gdy wreszcie przychodzi, to przeraża, bo cóż z nią zrobić?

Bezpiecznie tylko chciał gardłować
I romantycznie o niej marzyć,
A tu się ciałem stały słowa
I Bóg wie co się może zdarzyć!

Jest to również odniesienie do czasów najnowszych. Kaczmarski pisze tę piosenkę w 1993 r., a więc trzy lata po odzyskaniu przez Polskę suwerenności; czyżby więc ostanie słowa były oceną nowych demokratycznie wybranych władz?

Aż się słyszeć grom dał,
Z bańki będzie bomba!
Z bomby błysk, czyli blitz –
Znowu nie ma nic.

Jeśli tak, to ocena ta nie jest zbyt pochlebna.

***

Powyższe utwory, których tematykę starałam się nakreślić, można odnosić bezpośrednio do odpowiednich lektur szkolnych lub też skupić się na ich głębszych, często ponadczasowych przesłaniach.

Powyższe przykłady nie są jedynymi sposobami, dzięki którym poezja, także ta śpiewana, może zaistnieć w świadomości uczniów – warto też wspomnieć o różnego rodzaju projektach kulturalnych, które już poza szkołą proponują młodym ludziom domy kultury czy kulturalne stowarzyszenia. Sama miałam przyjemność przygotowywać taki właśnie projekt, który przeprowadziliśmy (z dr. hab. Markiem Karwalą i Adamem Łapaczem) w kwietniu i maju bieżącego roku w Krakowie i Lanckoronie. Projekt „Namuz(yk)owywanie poezji", na który składały się wykłady, warsztaty i koncert pieśni Jacka Kaczmarskiego w wykonaniu Adama, może nie przyciągnął szerokiej rzeszy zainteresowanych, ale trafiliśmy na młodzież szalenie inteligentną, nie tylko rozumiejącą poezję, ale i piszącą, zainteresowaną żywo tak-

[33] J. Kaczmarski, *Według Gombrowicza – narodu obrażanie*, (w:) *Śpiewak także był sam*, Warszawa 1998, s. 255.
[34] W. Gombrowicz, *Dzienniki 1953–1956*, Kraków 1988, s. 173.
[35] Tamże, s. 157.

że kwestiami umuzycznienia (udało nam się stworzyć na warsztatach muzykę do powstałego podczas części literackiej wiersza jednej z uczestniczek). To było szalenie ciekawe doświadczenie, które pozwoliło mi stwierdzić, że mimo iż piosenka literacka w dalszym ciągu nie przyciąga mas, to jednak tę garstkę zainteresowanych tworzą tak wartościowe jednostki, że jakość zdecydowanie zwycięża nad ilością. Budowanie kompetencji kulturowej polega tu na odkrywaniu i nadawaniu znaczeń różnym tekstom kultury, włączaniu ich w różnorakie konteksty, ale zawsze z nastawieniem, że czytanie „dla siebie", „w kontekście własnego życia" jest najważniejsze. Dlatego właśnie przechodzić należy od tego, co jest młodzieży bliższe (łatwiejsze), do tego, co wprowadza w krąg kultury wysokiej. Od tego, co jest uproszczeniem dzieła wysokiego, do niego właśnie, by na własnej skórze przekonać się, że „wszystko już było" i że najlepiej jest czerpać ze źródła, a jak pisał Norwid: „Z karafki napić się można, uścisnąwszy ją za szyję i pochyliwszy ku ustom, ale kto ze źródła pije, musi uklęknąć i pochylić czoło"[36].

[Autorka jest cenionym pedagogiem i animatorem kultury, absolwentką Wyższej Szkoły Pedagogicznej (obecnie Uniwersytet Pedagogiczny) im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Aktualnie związana jest zawodowo ze Śródmiejskim Ośrodkiem Kultury w Krakowie.]

BIBLIOGRAFIA:

Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013.
Gałczyński K.I., *Pieśni*, (w:) tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003.
Gombrowicz W., *Dzienniki 1953–1956*, Kraków 1988.
Gutowski W., *Wstęp*, (w:) T. Miciński, *Wybór poezji*, Kraków 1999.
Kaczmarski J., *Pana Rejowe gadanie*, (w:) *Śpiewak także był sam*, Warszawa 1998.
Kaczmarski J., *Somosierra (1980)*, (w:) *Śpiewak także był sam*, Warszawa 1998.
Kaczmarski J., *Według Gombrowicza – narodu obrażanie*, (w:) *Śpiewak także był sam*, Warszawa 1998.
Kasprzakowa B., *Od filologii oka do filologii ucha*, (w:) *Konteksty polonistycznej edukacji*, red. M. Kwiatkowska-Ratajczak, Poznań 1998.
Kłak T., *Wstęp*, (w:) J. Czechowicz, *Wybór poezji*, Wrocław 1985.
Kłakówna Z.A., *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji. Język polski w klasach IV–VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Kraków 2003.
Kulawik A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 1977.
Majewski W., *Marek Grechuta. Portret artysty*, Kraków 2006.
Marczuk M., *Co znaczy „Grechuta"?*, „Piosenka" 2006, nr 3–4.
Norwid C.K., *O Juliuszu Słowackim. Lekcja III*, Paryż 1861.
Rej M., *Żywot człowieka poczciwego. Księgi II*, (w:) tegoż, *Wybór pism*, Wrocław 2006.
Szymański W.P., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972.
Tański P., *Piękno – racja istnienia wiersza. (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, (w:) *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego,* red. K. Lange, Toruń 2006.
Uryga Z., *Godziny polskiego*, Warszawa–Kraków 1996.
Waligóra J., *Co to znaczy czytać w kontekście?*, „Nowa Polszczyzna" 2002, nr 5.
Wójcik A., *Sposób na poezję*, „Piosenka" 2006, nr 2.

DYSKOGRAFIA:

Pana Rejowe gadanie, sł. i muz. J. Kaczmarski, z płyty *Sarmatia* (1994), Pomaton EMI, 2004.
Somosierra (Michałowski), sł. J. Kaczmarski, muz. Z. Łapiński, z płyty *Muzeum* (1981), Pomaton EMI, 2002.
Według Gombrowicza – narodu obrażanie, sł. i muz. J. Kaczmarski, z płyty *Sarmatia* (1994), Pomaton EMI, 2004.

[36] C.K. Norwid, *O Juliuszu Słowackim. Lekcja III*, Paryż 1861.

Dominik Rogalski

W OBRONIE PIOSENKI

Parę słów o jej wartościowaniu

Kilkanaście lat temu mój przyjaciel z Północy zadawał pytanie, czemu lubelskie cykliczne warsztaty piosenki literackiej noszą ambitną nazwę Klub Dobrej Piosenki. Próby przekonania rzeczonego, że wartość w nazwie to zamiar, założenie lub cel, spotykały się z trwałym oporem i uporem adresata. Ale dlaczego dobrej, drążył, podkreślając epitet z ironią i z przyjemnością przy okazji.

Klincz. Sam fakt, że mniej czy bardziej wprost podawał ostatecznie w wątpliwość poziom warsztatowych produktów, jest dla mnie dziś tak samo oczywisty jak to, że najczęściej, niestety, miał rację. Ale on wówczas nie potrafił wyartykułować istoty swojej krytyki. Ja – dziś – już chyba tak. Szło mu o wybór ideału.

Nie stawiam tu pytań, na czym polega atrakcyjność piosenki ani skąd się bierze. To jest temat na kiedy indziej. Zresztą wiele odpowiedzi jest jeśli nie udzielonych, to oczywistych. Mnie interesuje miara jej jakości i zagadnienie, czy jest ona, ta miara, jedna i obligatoryjna. I co ją wyznacza.

Prosty przykład, który niech posłuży jako ilustracja. Szkolne zajęcia. Siedemnastoletni człowiek prezentuje ulubioną muzykę. Takim określeniem się posługują, nie operują „piosenką", ale mniejsza o to. Odsłuchujemy nagrań, czytamy teksty, tłumaczymy, bo akurat obcojęzyczne. Pytamy dlaczego i słuchamy opinii. I, naturalną koleją rzeczy, wyrażamy swoje, w kilkadziesiąt sekund generując potężny konflikt. Niedojrzałość emocjonalna prezentującego czy niekompetencja komentujących? Niedelikatność czy brak dystansu?

Wróciłem do tej rozmowy. Nie powinno nikogo dziwić poczesne miejsce tej dziedziny sztuki w systemie wartości nastolatków. Komentując upodobania muzyczne młodego człowieka, zabierasz się za kwestionowanie zasadności jego światopoglądu. Nie chodzi jedynie o treści, jakie chłoną i z jakimi utożsamiają się młodzi odbiorcy. Banalne jest stwierdzenie, że muzyka łączy, przynosi akceptację i poczucie przynależności. Muzyka ich o wiele silniej dzieli. Tnie na subkultury, grupy, podgrupy, odłamy i szczepy, a zbiorowości te wyraźnie rozgranicza i przez to… chroni. Jeśli krytyku-

jesz gust muzyczny nastolatka, naruszasz przy okazji jego poczucie bezpieczeństwa. Ciekawe, nie? Mój młody Koleżka pogryzł nas ze strachu. Oczekiwane kojące *De gustibus…* oczywiście w końcu padło, owszem, chociaż, przyznaję, trzeba było się z nim wybrać dużo wcześniej.

Ot, przykład, jakich wiele. Ale łacińskie zdanie z końcówki historyjki – niezmiennie kluczowe. Jeśli jest ono tak skuteczne, to spróbujmy jeszcze raz pomyśleć, o czym rozmawiamy, nie rozmawiając o gustach…

Zakładając, że gust to poczucie piękna, można chyba przyjąć, że oznacza on wybór kanonu. I, ewentualnie, dalsze poszukiwanie jego inkarnacji. Ależ pociągające jest przyjęcie odpowiedniego wzorca za optymalny, a tym samym skazanie wszystkich na dobry gust… Kwestię wartości piosenki na pewno mielibyśmy załatwioną, a takie sytuacje jak wyżej opisana uznalibyśmy za niedojrzałość odbiorcy. Tłumy dorosłych na plenerowych koncertach disco też by się jakoś uzasadniło – i po sprawie. Bez urazy, oczywiście. Bądźmy tolerancyjni.

W moim odczuciu jednak, w kwestii gustu, a więc wyboru przymiotów, paradoksalnie nie powinniśmy posługiwać się pytaniami przymiotnika. No dobra, może przy innych dziedzinach sztuki tak, ale nie przy piosence. Za łatwa ona jest. Za dostępna. Za bliska i intymna, żeby ją wniebobrać i kanonizować. Czy jakieś dzieło sztuki jest w stanie przylgnąć bardziej do odbiorcy niż piosenka? Nie. Dlaczego nie? Ano dlatego, że jest ona wyjątkowo funkcjonalna. Prościej mówiąc, jest do wszystkiego. I do tańca, i do różańca. I do wielu jeszcze okazji, nieprawdaż? I tutaj szukałbym sposobu jej wartościowania: w płaszczyźnie użyteczności, zadając pytanie nie „jaka", ale „kiedy" piosenka jest dobra. Moja odpowiedź brzmi: WTEDY, KIEDY DZIAŁA, czyli pomaga zrealizować określoną potrzebę. Relaksu, potańczenia, poznawczą, co za różnica… Można co prawda te potrzeby wartościować, ale to już nie jest temat dla teoretyka piosenki, a dla psychologa, socjologa i Bóg wie kogo jeszcze…

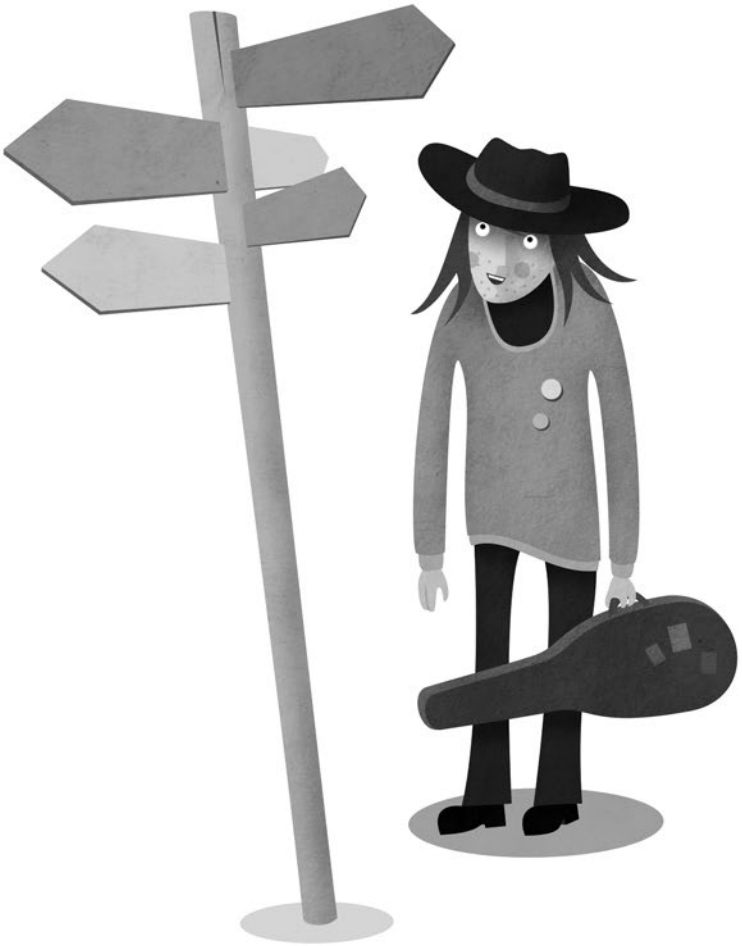
Jeśli, w ten sposób o piosence myśląc, nazwiemy gust (dodam wreszcie: muzyczny) zbiorem potrzeb do realizacji, szybko okaże się, że nie ma piosenek słabych. O nie, przepraszam. Akurat słabe są. To takie, które działają, ale z mniejszą mocą. No to w takim razie nie ma piosenek złych. Nie, też niedobrze. Przecież mogą być źle zaśpiewane, źle zagrane, źle wykonane i w ten sposób również mniej skuteczne. Ale jednak ciągle efektywne, nawet gdy będą mniej efektowne, banalne, powtarzalne, kiczowate… Czyli co, wszystkie piosenki są dobre…?

Media pomogą. Tam leci sama wypas nuta. Jeśli nie, to patrz zdanie poprzednie. Jak to w korporacji: podaż kształtuje popyt, sterując, a jakże, potrzebami. Krótko: byt mediów określa świadomość odbiorców. A świadomość odbiorców określa byt mediów. Materialny.

I tak to się kręci.




część IV
FESTIWALE



8–9.11.2013, DZIERŻONIÓW

XIV OGÓLNOPOLSKI KONKURS POEZJI ŚPIEWANEJ „POETYCKA STAJNIA" 2013

Organizator: Dzierżoniowski Ośrodek Kultury
Dyrektor: Krzysztof Tokarski

PROGRAM:
--- Przesłuchania konkursowe (14 finalistów dopuszczonych przez organizatora)
--- Konsultacje warsztatowe (Jan Poprawa, Szymon Zychowicz)
--- Gala „Poetyckiej Stajni" (występ laureatów oraz koncert Renaty Przemyk)

LAUREACI KONKURSU:
Anna Kaltbach (Wrocław) – 1. nagroda oraz nominacja do finału 50. Studenckiego Festiwalu Piosenki;
duet Huncwot (Świdnica; Grzegorz Makarewicz & Radosław Pielech) – 2. nagroda;
Joanna Mulik (Wrocław) – 3. nagroda;
Karolina Łopuch (Bielawa), Urszula Milewska (Dzierżoniów), Magdalena Stefanowska (Wrocław) – wyróżnienia.
Instruktorzy i opiekunowie wyróżnieni w protokole jury: Halina Bednarek (Wrocław), Anna Lutz (Bielawa), Maria Sulewska (Dzierżoniów).

OCENA:
Dzierżoniowski konkurs stał się najważniejszą imprezą środowiska „piosenki poetyckiej" na Dolnym Śląsku. Jej formuła programowa nie ulega zmianom, poza tradycyjną rywalizacją artystyczną zawiera zawsze wielogodzinne rozmowy warsztatowe ze specjalistami oraz Galę z udziałem profesjonalnej gwiazdy tego gatunku sztuki scenicznej.

Czternasta „Poetycka Stajnia" charakteryzowała się dobrym poziomem artystycznym



Anna Kaltbach, laureatka, fot. Jan Poprawa

i liczną obecnością debiutantów, dla których szczególną wartością są festiwalowe konsultacje warsztatowe.

Organizator – Dzierżoniowski Ośrodek Kultury – mógł też po długim remoncie poszczycić się rozbudową bazy lokalowej, dołączając w ten sposób do grona nowoczesnych placówek kultury.

J.P.

12–16.11.2013, MIŃSK MAZOWIECKI

5. FESTIWAL IM. PIOTRA SKRZYNECKIEGO W MIŃSKU MAZOWIECKIM

Organizator: Miejski Dom Kultury w Mińsku Mazowieckim
Dyrektor: Piotr Siła

PROGRAM:
--- Warsztaty E-multipoetry (kurs pisania tekstów piosenek prowadzony przez Michała Zabłockiego)
--- Występ Czesława Mozila
--- Wernisaż wystawy fotografii „Piotr S." (prace Ryszarda Korneckiego i Zbigniewa Łagockiego)
--- Spektakl *Ziemia zaklęta* wg Josepha von

Eichendorffa (reż. Marta Kubowicz)
--- Przegląd piosenki poetyckiej (konkurs)
--- Koncert zespołu Tamarysze z Mińska Mazowieckiego
--- Koncert galowy (z udziałem laureatów konkursu, zespołu Piwnicy pod Baranami z Krakowa oraz gościnnie: Joanny Kulig, Doroty Miśkiewicz, Michała Szpaka i Piotra Cugowskiego)

LAUREACI KONKURSU:

Jakub Blokesz z Krakowa (Grand Prix);
Edith Wilk z Krakowa;
Dominika Dobrosielska z Ciechocinka;
grupa Nic Wielkiego z Warszawy (nominacja do finału 50. Studenckiego Festiwalu Piosenki);
Małgorzata Nakonieczna z Kielc.

OCENA:

Festiwal im. Piotra Skrzyneckiego szybko stał się jedną z najciekawszych imprez artystycznej jesieni w Polsce. Nawiązując do mińskiego epizodu z życia Piotra Skrzyneckiego – organizatorzy docierają do miejscowej publiczności (bardzo licznej) szerokim wachlarzem propozycji artystycznych, nie tylko sztuką kabaretową (z którą Piotr Skrzynecki był kojarzony). Piwnica pod Baranami, oczywisty partner i patron mińskiego festiwalu, zawsze była tyglem artystycznych pomysłów i realizacji, dlatego wysoko trzeba oceniać nurt ekspozycyjny Festiwalu (tym razem prace wybitnych krakowskich fotografików).



Jakub Blokesz, laureat, fot. Jan Poprawa

Konkurs piosenki stał na bardzo wysokim poziomie, kompetencje jego laureatów zdecydowanie przyćmiły występ gościnnie zaproszonych „gwiazd" (np. p. Szpaka). Ogólnie – festiwal oceniamy bardzo wysoko!

M.F.

22–24.11.2013, ANDRYCHÓW

XXXV OGÓLNOPOLSKI PRZEGLĄD PIOSENKI TURYSTYCZNEJ I POETYCKIEJ „PIOSTUR GOROL SONG"

Organizator: Centrum Kultury i Wypoczynku w Andrychowie
Kierownik festiwalu: Zbigniew Przybyłowicz

PROGRAM:

--- Przesłuchania konkursowe – cz. I
--- Dagmara Czechura
--- Mela Koteluk
--- Grupa LemON
--- Przesłuchania konkursowe – cz. II
--- Koncert laureatów
--- Daniel Gałązka z zespołem
--- Duet Agata Lipnicka & John Porter
--- Paulina Bisztyga

LAUREACI KONKURSU:

Kamila Dauksz (Opole) – 1. nagroda oraz nominacja do finału 50. SFP;
Sylwia Zelek (Kielce) – 2. nagroda oraz nominacja do finału 50. SFP;
Małgorzata Biniek (Wróblew) – 3. nagroda;
Duet Joanna Lubańska & Mirosław Mądry (Kobiór) – 3. nagroda;
Adriana Jendroszek (Bytom), Agata Żyła



Kamila Dauksz, laureatka, fot. Jan Poprawa

(Knurów), Michał Funek & zespół Maneking (Myślenice), Justyna Gajczak (Targanice) i zespół „Dobrobyt" (Kraków) – wyróżnienia.

OCENA:

„Piostur Gorol Song" to jedna z najbardziej zasłużonych imprez „piosenki artystycznej" w Polsce. Zrodzona została w Bielsku-Białej, od 1993 r. organizowana jest w Andrychowie, gdzie szczególne zasługi w jej kontynuację, konsekwencję programową i sukces (tak artystyczny, jak frekwencyjny) ma Zbigniew Przybyłowicz. W gronie laureatów imprezy p. Przybyłowicza są m.in.: Piotr Rogucki, Iwona Loranc, Mirosława Żak, Michał Łanuszka, Drużyna Wawrzyna, Karolina Skrzyńska. Gościnnie występowały w Andrychowie największe gwiazdy, z Jaromírem Nohavicą włącznie.

„Piostur Gorol Song" jest jednym z festiwali starannie udokumentowanych, m.in. za sprawą aktywnego wolontariatu młodzieży dziennikarskiej oraz estetycznie edytowanych folderów.

Konkurs (składający się wraz z atrakcyjnymi występami profesjonalistów na 35. Przegląd) stał na bardzo wysokim poziomie, choć większość z 30 osób i zespołów zakwalifikowanych do rywalizacji stanowili debiutanci. „Piostur Gorol Song" tradycyjnie największe zainteresowanie młodzieży artystycznej wzbudza na Śląsku i w Małopolsce, niemniej wśród jego uczestników są amatorzy piosenki poetyckiej z całego kraju.

Świadectwem sukcesu imprezy Zbigniewa Przybyłowicza jest narastająca w Bielsku-Białej chęć przywrócenia festiwalu w miejsce jego narodzin.

J.P.

15.02.2014, ŚLESIN

7. FESTIWAL OGÓLNOPOLSKI PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ FOPA 2014

Organizator: Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury w Ślesinie
Dyrektor: Kamil Wasicki

LAUREACI KONKURSU:

1. nagroda – Justyna Panfilewicz z Łodzi;
2. nagroda – Katarzyna Rajewska ze Zduńskiej Woli;
3. nagroda – Magdalena Kucharska ze Złocieńca;

Ola Borak z Poznania, duet Póki Co (Ela Rojek i Janusz Bieliński) z Ząbkowic, Sławek Pilarski z Konina – wyróżnienia.

OCENA:

Konkurs „piosenki artystycznej" w Ślesinie jest imprezą stosunkowo młodą, ale okrzepłą na bardzo wysokim poziomie i ściągającą wyjątkowo dużą liczbę artystów. W tegorocznym, siódmym jej wydaniu – dyrektor Kamil Wasicki i jego szefowie ze ślicznego ślesińskiego Domu Kultury dopuścili do publicznej prezentacji aż 27 solistów i zespołów. To więcej niż gości większość podobnych polskich konkursów (poza krakowskim „festiwalem

festiwali" – Studenckim Festiwalem Piosenki). A przecież kryteria selekcji przeprowadzanej przed konkursem są ostre. FOPA ściąga zarówno śmiałą młodzież artystyczną, często debiutantów – ale też otwarta jest dla weteranów, którzy uprawiają sztukę piosenki jako życiowe hobby, bez gwiazdorskich ambicji. Dla nich Ślesin jest jedną z niewielu okazji do zaprezentowania osiągnięć w świecie podbitym przez młodość.

Gwiazdą tegorocznego konkursu była łodzianka Justyna Panfilewicz, artystka w pełni profesjonalna, wciąż rozszerzająca swe możliwości interpretatorskie. Obok niej w gronie laureatów znalazły się bardzo uzdolnione adeptki (Rajewska, Kucharska, Borak) oraz wspominani „weterani" (Rojek i Bieliński). Poza listą laureatów zostało jeszcze kilka osób zaawansowanych warsztatowo i budzących nadzieje (Sylwia Gawłowska, Julianna Grabowska, Danuta Szymańska, Grzegorz Paczkowski, Roksana Tutaj, Dominika Dobrosielska). Ten konkurs wzmocnił nasze przekonanie, że „piosenka artystyczna" ma przyszłość, że nie zostanie zagłuszona, zakrzyczana i zatupana. Gratulacje dla Kamila Wasickiego.

M.G.



Justyna Panfilewicz, laureatka, fot. Jan Poprawa

22–23.02.2014, RYBNIK

18. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ OFPA W RYBNIKU

Organizator: Fundacja Elektrowni Rybnik
Dyrektor: Stanisław Wójtowicz

PROGRAM:

--- Konkurs regionalny (1–2 lutego 2014 r.)
--- Finał konkursu OFPA
--- Koncert finałowy (laureaci konkursu, recital Łukasza Majewskiego)
--- Koncert galowy „Europejczycy" z udziałem: Beaty Banasik, Jakuba Blokesza, Mariusza Kiljana, Mai Kleszcz, Pawła Królikowskiego, Natalii Przybysz, Michała Staszczaka, Moniki Węgiel i orkiestry pod dyr. Piotra Dziubka (reż. Bogusław Sobczuk)

LAUREACI KONKURSU:

Tomasz Wachnowski z Warszawy – Grand Prix;
Agata Klimczak z Krakowa – 1. nagroda;
Kamila Dauksz z Opola – 2. nagroda;
Magdalena Pamuła z Przemyśla – 3. nagroda;
Dorota Zygadło z Wrocławia – 4. nagroda;
Bartłomiej Abramowicz z Lublina, Monika Syryczyńska ze Zduńskiej Woli, Agata Żyła z Knurowa – wyróżnienia.

OCENA:

OFPA w Rybniku przez kilkanaście lat wspinał się na wysokie miejsce w środowiskowej hierarchii festiwali. Jego formuła (poddawanie corocznej konfrontacji laureatów innych konkursów), sprawność organizatorów i potężne zaplecze finansowe – awansowały rybnicki konkurs, stawiając go tuż obok najbardziej zasłużonych imprez (jak Studencki Festiwal Piosenki, Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję" czy Przegląd Piosenki Aktorskiej).



Tomasz Wachnowski, laureat, fot. archiwum T.Wachnowskiego

Tegoroczny OFPA był wszakże pierwszym ostrzeżeniem o nadchodzącym kryzysie. Co prawda formuła rekrutacyjna i renoma imprezy zapewniły udział najlepszych piosenkarzy odmiany zwanej „piosenką artystyczną", ale ograniczono szumne do tej pory (i tłumnie odwiedzane prze publiczność) występy „gwiazd", zaniechano produkcji premierowej. Zmiany właścicielskie pociągnęły za sobą nutę niepewności co do losów zasłużonego festiwalu. Nie zdziwiłoby nas w niedalekiej przyszłości przywrócenie tej świetnej imprezie formatu powiatowego…

Z nadzieją, że się tak nie stanie – musimy podkreślić bardzo wysoki poziom artystyczny najważniejszej części OFPA, czyli konkursu. To nie był w żadnym przypadku konkurs amatorski! Jego uczestnicy – to niemal wyłącznie artyści profesjonalni (laureat Wachnowski jest bardem z wielkim dorobkiem płytowym i koncertowym). Wszyscy finaliści to laureaci innych konkursów, często profesjonalnie wykształceni. Jury złożone (jak zawsze w Rybniku) z najwybitniejszych specjalistów i autorytetów. Trzymamy kciuki za przyszłość OFPA.

M.F.

13.03.2014, OPOLE

ZIMOWA GIEŁDA PIOSENKI W OPOLU

Organizator: Samorząd Studentów Uniwersytetu Opolskiego

LAUREACI KONKURSU:
zespół Mist z Opola – 1. miejsce;
zespół Katedra z Wrocławia – 2. miejsce i nominacja do finału 50. Studenckiego Festiwalu Piosenki;
zespół The Modts z Lubania – 3. miejsce.

OCENA:
Zimowa Giełda Piosenki w Opolu ma piękną tradycję, sięgającą końca lat 60. ubiegłego stulecia. Wtedy w studenckiej imprezie w Opolu występowały wybitne postaci środowiska akademickiego (np. Magda Umer czy Bogusław Mec). Jeszcze dziesięć lat temu Zimowa Giełda była wystawą osiągnięć uzdolnionych piosenkarzy (m.in. Ewelina Marciniak, Natalia Grosiak). Niestety wszystko to należy do przeszłości, od której polscy studenci odgrodzili się najwyraźniej fortyfikacjami tandetnego gustu,



Fryderyk Nguyen, zespół Katedra, fot. Jan Poprawa

nieznajomości piosenki jako gatunku, pomieszania kryteriów wartościowych z pajdokracją. Giełdy ostatnich lat w istocie nie mają wiele wspólnego z piosenką, są mityngami słabych amatorskich kapel rockowych, niedostających do pięt najsłabszemu profesjonaliście. Absurdalne pomysły regulaminowe (np. przymus „grania" subtelnych pieśni Grechuty przez charczących deathmetalowców) są antypropagandą piosenki jako zjawiska artystycznego. Z siedmiu słabych zespołów biorących udział w tegorocznej Giełdzie jedynym, który stosował jakieś sprawdzalne kryteria artystyczne w swej muzyce, była Katedra Fryderyka Nguyen z Wrocławia. O reszcie warto zapomnieć.

J.P.



Anastazja Smirnowa, laureatka, fot. Jan Poprawa

21–22.03.2014, ELBLĄG

18. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL SZTUKI SŁOWA „CZY TO JEST KOCHANIE…"

Organizator: Centrum Spotkań Europejskich „Światowid"
Dyrektor: Aleksandra Bednarczuk

LAUREACI KONKURSU „POEZJI ŚPIEWANEJ":

Karolina Dziąbkowska z Elbląga, Agata Grześkiewicz z Olsztyna, Anastazja Smirnowa z Grudziądza;
duet Marta i Aleksander Szmidt z Gniezna – wyróżnienia;
akompaniatorzy Zbigniew Poliszczuk i Bartosz Krzywda – wyróżnienia.

OCENA:

Ogólnopolski Festiwal Sztuki Słowa w Elblągu jest artystyczną hybrydą, łączącą w sobie potężny i piękny żywioł „poezji śpiewanej" z estradowym zjawiskiem recytacji. Słowo jest dla obu tych części składowych festiwalu najważniejsze, choć w oczywisty sposób różnie musi być oceniane. Ruch recytatorski, istniejący obecnie w Polsce raczej w wymiarze świetlicowym, ma głównego patrona w Towarzystwie Kultury Teatralnej, organizatorze przebiegających na różnych etapach (od lokalnych po ogólnopolskie) konkursach recytatorskich. Obok nich bodaj jedną z najważniejszych konfrontacji czołowych polskich recytatorów jest właśnie festiwal w Elblągu.

Tegoroczny Festiwal Sztuki Słowa potwierdził istnienie wielu bardzo interesujących recytatorów. Nazwiska takie jak: Marta Przychodzka, Monika Reks, Mikołaj Kubacki, Dorota Iwanicka, zwłaszcza zaś Bartosz Kowalczyk i Daniel Stachuła – godne są zapamiętania. A jednak nas interesowała bardziej rywalizacja w dziedzinie „poezji śpiewanej". Frekwencja tej rywalizacji była imponująca, 21 solistów ubiegało się o laury (recytatorów tylko 18). Ale najwyraźniej ilość nie zawsze chce przechodzić w jakość. Kilka osób nie miało „dnia", kilka jeszcze nie dorosło do oklasków… Ale w sumie Festiwal Sztuki Słowa raz jeszcze okazał się imprezą ważną, ciekawą i pouczającą. Oby i gdzie indziej słowo (zwłaszcza śpiewa-

ne) traktowane było z taką powagą i szacunkiem.

M.F.

21–29.03.2014, WROCŁAW

35. PRZEGLĄD PIOSENKI AKTORSKIEJ WE WROCŁAWIU

Organizator: Teatr Muzyczny Capitol
Dyrektor: Konrad Imiela

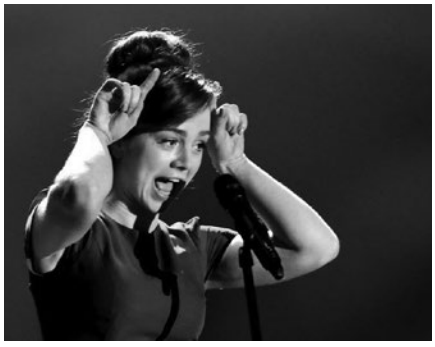
PROGRAM:
--- *Cienie. Eurydyka mówi* (reż. Maja Kleczewska)
--- 2. etap konkursu aktorskiej interpretacji piosenki
--- Och-Teatr: *Czas nas uczy pogody* (reż. Krzysztof Materna)
--- *Domowe melodie*
--- *Joplin* (reż. Tomasz Gawron)
--- Magda Kumorek: *Śmiercie*
--- The Best of Rufus Wainwright
--- *Białoszewski 44* (reż. Jerzy Bielunas)
--- Kabaret Hrabi: *Pienia i jęki Hrabiego piosenki*
--- Sambor Dudziński: *Król Dawid – Live!* (reż. Jacek Bała)
--- Airnadette: *We Will Dub You* (reż. Pierre-Francois Martin-Laval)
--- Jacek Bończyk: *Resume wątkiem kosmicznym*
--- L.U.C.: *Jeden na STO LECIE* – koncert przekrojowy
--- Nina Hagen
--- Koncert finałowy: *Total Niemen, czyli o czym trąbodzwonisz* (reż. Jacek Bończyk)
--- Koncert galowy: *Wielka Płyta 1972–2018. Bardzo drogi koncert z okazji pięćdziesiątej ósmej rocznicy taniego budownictwa mieszkaniowego* (reż. Agata Duda-Gracz)
--- *Piosenka aktorska… „i inne demony"* (reż. Bogusław Sobczuk)
Oraz 13 spektakli i koncertów sceny OFFF

LAUREACI KONKURSU:
Irena Melcer – Grand Prix;
Klara Broda z Wrocławia, Karolina Czarnecka z Warszawy, Natalia Lubrano z Wrocławia, Katarzyna Pośpiech z Warszawy, Ewelina Przybyła z Krakowa, Paulina Walendziak ze Świecia – wyróżnienia;

Nagroda Kapituły im. Aleksandra Bardiniego: Sambor Dudziński.

OCENA:
Wielki festiwal, wielka tradycja, wielki budżet i rozmach. Dużo atrakcyjnych występów, coraz rzadziej mających związek z „piosenką aktorską", jaką definiował prof. Aleksander Bardini. Uleganie dyktatowi mody i nowalijek mylnie utożsamianych z nowatorstwem – zmienia czasem PPA w pretensjonalny festyn (żenująca *Joplin*). A w nim kilka koncertów *stricte* muzycznych wielkiej klasy (zwłaszcza *Białoszewski 44* Pospieszalskiego, recital Kumorek z wierszami Leśmiana i zespołem Dziubka, także *Piosenka aktorska… „i inne demony"* Sobczuka i Kuska). Konkurs na średnim poziomie, bez wyrazistych indywidualności.

T.T.



Irena Melcer, laureatka, fot. Marek Grotowski

28–29.03.2014, LUBLIN

III LUBELSKI FESTIWAL PIOSENKI AUTORSKIEJ I POETYCKIEJ IM. J. KACZMARSKIEGO „METAMORFOZY SENTYMENTALNE"

W dniach 28–29 marca 2014 r. w ACK UMCS „Chatka Żaka" odbył się III Lubelski Festiwal Piosenki Autorskiej i Poetyckiej im. J. Kaczmarskiego „Metamorfozy Sentymentalne". Organizatorami festiwalu byli: Stowarzyszenie Absolwentów IX LO im. M. Kopernika w Lublinie „Kopernik", IX LO im. M. Kopernika w Lublinie, UMCS i ACK „Chatka Żaka". Festiwal został objęty honorowym patronatem Prezydenta Miasta Lublin i Marszałka Województwa Lubelskiego. Został zrealizowany przy pomocy finansowej Miasta Lublin oraz sponsorów: Bank Zachodni WBK, „Diament" Finansowi Doradcy, „Konsbud" Aluminium, Restauracja „Czarny Tulipan". Patronaty medialne nad wydarzeniem objęły lubelskie gazety, Telewizja i Radio Lublin.

W ramach wydarzenia – 28 marca o godz. 11:30 – miał miejsce w Auli Zakładu Filologii Polskiej UMCS wykład dr. Marka Karwali z Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie *Malowanie obrazem. Ekfrazy Jacka Kaczmarskiego.* W wykładzie wzięli udział m.in. uczniowie szkół ponadgimnazjalnych oraz studenci.

O godz. 17:00 odbył się wernisaż Jerzego Dołżyka – artysty z Warszawy, który zaprezentował 15 obrazów z cyklu *Rękopisy*. Są to prace, które powstały z inspiracji twórczością Jacka Kaczmarskiego. Dopełnieniem wernisażu był koncert artysty, który przywołał piosenki Kaczmarskiego.

O godz. 19:00 w sali widowiskowej byliśmy świadkami szczególnego wydarzenia: koncertu Kwartetu ProForma z Poznania i 1 i 1/4 Kwartetu z Lublina. Była to premiera (stworzona specjalnie na „Metamorfozy" w oparciu o program *Między nami*) zatytułowana *Przechadzka z Orfeuszem*. Koncert był zachwycający i miał niemalże symfoniczny charakter.

Sobota 29 marca rozpoczęła się koncertem konkursowym. Wśród jurorów zasiedli: przewodniczący Marek Tercz, prof. Urszula Bobryk, Krzysztof Gajda i Piotr Selim. To profesjonalne jury przesłuchało 21 wykonawców, wybranych spośród 45 zgłoszeń, które zostały wysłane do Komitetu Organizacyjnego.

Przyznano: 1. nagrodę Aleksandrze Oberdzie, 2. nagrodę zespołowi Poefonia. Ponadto laureaci (tj. zdobywcy 1. i 2. nagrody) zostali zaproszeni do finału 50. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie. Trzecia nagroda została przyznana *ex aequo* Aleksandrze Abramczyk oraz Mateuszowi Rulskiemu. Ze względu na wysoki poziom konkursu jurorzy przyznali cztery wyróżnienia: Marcie Chołubek, Kata-



Aleksandra Oberda, laureatka, fot. Jan Poprawa

rzynie Andruszko, Ryszardowi Krauze oraz Piotrowi Dąbrówce. We wnioskach werdyku jurorzy napisali: „Jury dostrzega profesjonalizm organizacyjny i znakomitą, twórczą atmosferę wykonawców, co przełożyło się na wysoki poziom artystyczny festiwalu…". Ta uwaga w pełni odzwierciedla wysoki poziom artystyczny i zaangażowanie organizatorów w realizację projektu.

Koncert Galowy był prowadzony przez prezentera telewizyjnego Artura Kalickiego i rozpoczął się występem lubelskiego zespołu Quasimodo. Publiczności przypadło do gustu rockowe wykonanie popularnych utworów Jacka Kaczmarskiego. Za chwilę na scenie nastąpiła zmiana nastroju i swym silnym, przejmującym głosem zaśpiewała piosenki Kaczmarskiego Justyna Panfilewicz. Po tym recitalu przewodniczący jury odczytał werdykt i mogliśmy usłyszeć laureatów III edycji „Metamorfoz". Były nagrody, kwiaty, dyplomy i wzruszenie.

Po koncercie laureatów nastąpił czas na recitale: Łukasza Majewskiego i Pawła Wójcika – dwóch wielkich indywidualności piosenki autorskiej, którzy mają swoje nagrania płytowe i z sukcesem koncertują w całej Polsce. Publiczność była rozbawiona i zachwycona subtelnym poczuciem humoru i refleksyjnym charakterem tekstów obu autorów. Ostatni występ należał do Marka Gałązki – legendarnego barda, znanego przede wszystkim ze wspaniałych wykonań piosenek Edwarda Stachury.

Festiwal zakończył się sukcesem. W bardzo istotny sposób zaangażowali się w jego organizację wolontariusze wywodzący się ze środowiska uczniowskiego i studenckiego. Dopisała również publiczność, która brała liczny udział we wszystkich przedsięwzięciach. Po Festiwalu organizatorzy uzyskali bardzo wiele podziękowań i gratulacji za przygotowanie wydarzenia. Zgodnie z umową sponsorską logotyp Banku Zachodniego WBK został umieszczony na folderach reklamowych (2000 sztuk), plakatach (200 sztuk), na stronie internetowej www.metamorfozysentymentalne.pl w zakładce „SPONSORZY", na Facebooku „Metamorfozy Sentymentalne". Ponadto zostały przekazane zaproszenia na festiwal, a w czasie trwania imprezy Bank Zachodni WBK wymieniany był wśród sponsorów imprezy. Od soboty do środy (29.03.–2.04.2014 r.) w holu ACK UMCS „Chatka Żaka" wyeksponowane było stoisko z materiałami reklamowymi Banku.

Agnieszka Mądrakiewicz-Stanek
dyrektor „Metamorfoz Sentymentalnych"

11–13.04.2014, LUBLIN

III OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ „WSCHODY" 2014

Organizator: Akademickie Centrum Kultury „Chatka Żaka"
Kierownik programowy: Kacper Sulowski

PROGRAM:
--- I koncert konkursowy
--- Recital Jacka Bończyka i Zbyszka Krzywańskiego *Czarno-białe ślady*
--- Recital Agaty Struzik *Śpiewam kino*
--- II koncert konkursowy
--- III koncert konkursowy
--- IV koncert konkursowy
--- Recital Przemka Mazurka *Trzeba coś robić*
--- Konsultacje z jurorami
--- Koncert galowy (laureaci konkursu i Katarzyna Nosowska)

LAUREACI KONKURSU:
Kinga Suchora z Lublina – 1. nagroda;
Justyna Jary z Warszawy – 2. nagroda;
Anna Przedlacka z Siedlec – 3. nagroda;

Aleksandra Abramczyk z Lublina, Justyna Grzywaczyk z Warszawy i Magdalena Pamuła z Przemyśla – wyróżnienia;
Justyna Jary i Piotr Senkowski – wyróżnienia za muzykę.

OCENA:
Fantastyczny sukces Kacpra Sulowskiego i lubelskich studentów. „Wschody" błyskawicznie zyskały sławę świetnego festiwalu, szczególnie przyjaznego debiutantom. Tegoroczny konkurs był jednym z najliczniej (i dobrze) obsadzonych w całym roku kalendarzowym (38 uczestników).

Wielkie znaczenie ma tu z pewnością bogate w talenty lubelskie środowisko akademickie oraz życzliwy patronat Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie (prorektor prof. Urszula Bobryk jest stałą obserwatorką i jurorem konkursu). Jeśli można doradzać – to może warto popracować jeszcze nad atmosferą między koncertami, nad klubem (klubami?). Doświadczenie uczy, że właśnie w nieformalnych, niepunktowanych „posiadach" rodzą się nowe pomysły, zaczyna się irracjonalna często, ale artystyczna przygoda…



Kinga Suchora, laureatka, fot. Jan Poprawa

Niemniej już teraz wielkie gratulacje. Na mapie piosenki polskiej „Chatka Żaka" jaśnieje nowym blaskiem.

Maria Folwarska

27–28.04.2014, BYDGOSZCZ

15. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL INTERPRETACJI PIOSENKI AKTORSKIEJ FIPA

Organizator: Pałac Młodzieży w Bydgoszczy
Dyrektor: Luiza Kubowicz-Dorosz

PROGRAM:
--- Przesłuchania konkursowe
--- Spotkania z jurorami
--- Warsztaty wokalne prowadzone przez Artura Barcisia
--- Koncert galowy z udziałem laureatów oraz grup teatralnych Pałacu Młodzieży (reż. Jacek Małachowski)
--- Recital Artura Barcisia *ABS o tremie, dykcji i różnego rodzaju „sypkach"*

LAUREACI KONKURSU:
Anastazja Simińska z Kalisza – 1. nagroda;
Dorota Sacewicz z Białej Podlaskiej – 2. nagroda;
Aleksandra Skonieczna z Łodzi – 3. nagroda;
Magdalena Kucharska ze Złocieńca, Marta Sołtys z Krakowa, Roksana Tutaj ze Śremu, Judyta Wenda z Bydgoszczy i Filip Małek z Wrocławia – wyróżnienia.

OCENA:
FIPA jest jednym z wielu bydgoskich festiwali, ale bez wątpienia ważnym. Zapewne też dla-

tego została nagrodzona Bydgoskim Grantem Oświatowym. Nacisk programowy imprezy położony jest na tę część piosenki, która w największym stopniu należy do jej wykonawców – mianowicie na interpretację. Mało kto z uczestników FIPA kusi się na oryginalny muzycznie czy literacko repertuar. Interpretację ćwiczyć i doskonalić można na coverach, na materiale sprawdzonej wcześniej jakości. Do bydgoskiego konkursu zgłaszają się zwy-



Anastazja Simińska, laureatka, fot. Jan Poprawa

kle młodzi artyści, zgoła adepci gatunku. Da nich jest to doskonała okazja zaprezentowania sprawności warsztatowej. Ale też pułapka, w jaką często wpadają piosenkarze niedoświadczeni: naśladownictwo. Podstawowym zadaniem FIPA jest więc nie tylko ocena potencjału i umiejętności wykonawców – ale też ich samodzielności estradowej.

Tegoroczny bydgoski konkurs przyniósł w tej materii wiele rozczarowań, ale i kilka występów nieprzeciętnych. Ich bohaterów słusznie nagrodzono. Zwróciła też uwagę liczba i jakość przedstawicieli bydgoskiej młodzieży piosenkarskiej, w czym zapewne zasługa jej opiekunki Ludmiły Małeckiej.

Ciekawą tradycją FIPA jest teatralizowanie koncertu laureatów, zamienianie go na scenie w widowisko. Pomysł ten wniósł pierwszy szef FIPA Roman Baranowski, od kilku lat kontynuuje go Jacek Małachowski.

M.F.

12.05.2014, GORLICE

20. POETYCKO-MUZYCZNA BITWA POD GORLICAMI

Organizator: Młodzieżowy Dom Kultury w Gorlicach
Dyrektor: Tomasz Kubala

PROGRAM:
--- Przesłuchania konkursowe
--- Koncert galowy z udziałem laureatów konkursu
--- Występ grupy Raz Dwa Trzy

LAUREACI KONKURSU:
Justyna Panfilewicz z Łodzi – 1. nagroda;
Adrianna Jendroszek z Bytomia – 2. nagroda;
Sylwia Zelek z Żmiącej – 2. nagroda;
Elżbieta Rząca z Gorlic, Zespół Piosenki Poetyckiej „Jak" z Przeworska, zespół Perspektywa Okolicy z Raciborza – wyróżnienia.

OCENA:
Po rocznej przerwie spowodowanej kryzysem finansowym gorlicka Bitwa ładnie wróciła na mapę ważnych polskich konkursów i festiwali piosenki artystycznej. Dobrze to świadczy nie tylko o miejscowym środowisku (to gniazdo, z którego wyfrunęli w świat Diduch, Czyży-



Justyna Panfilewicz, laureatka, fot. Jan Poprawa

kiewicz, Krok i inni), ale i o mecenacie miejscowych władz samorządowych.

W Gorlicach festiwal (festiwalik) towarzyszy zazwyczaj miejskim obchodom wielkiego wydarzenia wojennego sprzed lat. Dlatego program samego festiwalu jest skromny. Ale zawsze występują gwiazdy (tym razem Adam Nowak i zespół Raz Dwa Trzy). I ściągają do Gorlic uzdolnieni piosenkarze. Soliści byli tym razem świetni (Panfilewicz), zaawansowani (Jendroszek, Zelek) albo tylko obiecujący (Rząca). Dla innych Bitwa jest zazwyczaj miejscem debiutu, jakże pożytecznym. Tradycyjnie zjeżdżają się też do Gorlic zespoły w typie Diduchowskiej Ostatniej Wieczerzy…, naznaczone swoistym duchem piosenki turystycznej.

Jest to ciekawy i pożyteczny konkurs. Oby nie dotykały go znów drgania ekonomicznej koniunktury…

J.T.

10–11.05.2014, BARCIN

5. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL POEZJI ŚPIEWANEJ I PIOSENKI AUTORSKIEJ „FORMA"

Organizator: Miejski Dom Kultury w Barcinie
Dyrektor: Artur Jakubowski

LAUREACI KONKURSU:

Zuzanna Jasińska z Torunia – Grand Prix „Platynowa Barć";
Natalia Mathia z Bydgoszczy – 1. nagroda;
Jakub Ciesielski – 2. nagroda;
Anita Błażejewska – 3. nagroda;
Martyna Betowska, Magdalena Przybyszewska, Kamil Czeszel i Kamila Lewicka – wyróżnienia.

OCENA:

Choć istnieje już pięć lat – wciąż o barcińskim konkursie nie wiemy zbyt wiele. Z doniesień



Zuzanna Jasińska, laureatka, fot. Jan Poprawa

jego uczestników i informacji dyrektora Artura Jakubowskiego wiemy, że to jedna z kilku kujawsko-pomorskich form pobudzania młodzieży do zajmowania się piosenką artystyczną. Sądząc z listy uczestników (zwłaszcza laureatów) – jest to jedna z dobrych okazji do debiutu i zasięgnięcia opinii ekspertów. Pielęgnujmy takie powiatowe festiwale!

K.W.

9–10.05.2014, RADOM

21. OGÓLNOPOLSKI TURNIEJ ŚPIEWAJĄCYCH POEZJĘ „ŁAŹNIA"

Organizator: Klub Związków Twórczych „Łaźnia" w Radomiu
Dyrektor: Beata Drozdowska

PROGRAM:

--- Recital Szymona Wydry i Zbyszka Suskiego
--- Przesłuchania konkursowe
--- Koncert laureatów
--- Recital Magdaleny Kumorek (z zespołem pod dyr. Piotra Dziubka)

LAUREACI KONKURSU:

Justyna Panfilewicz z Łodzi – 1. nagroda;
Marta Kostur z Kruszwicy – 2. nagroda;
Mateusz Rulski z Warszawy – 3. nagroda;
Agata Grześkiewicz z Olsztyna, Paulina Walendziak ze Świecia, Dorota Zygadło z Wrocławia – wyróżnienia.

OCENA:

Jeden z najważniejszych polskich konkursów, tradycyjnie już świetnie obsadzony i zorganizowany. O historii i znaczeniu „Łaźni" pisaliśmy przed rokiem, więc nie trzeba wiele powtarzać. Podkreślmy więc tylko bardzo wysoki poziom tegorocznego konkursu. Na liście laureatów nie zmieściły się nawet tak wybitne i kompetentne artystki jak Agata Rożankowska czy Edith Wilk, a także weteran piosenki autorskiej Tomasz Krzymiński. Swój świetny kunszt wykonawczy potwierdziła raz jeszcze Justyna Panfilewicz (która po kolejnym sukcesie staje się gwiazdą sezonu festiwalowego 2014).

Niewątpliwą niespodzianką konkursu była tym razem Marta Kostur z Kruszwicy (studiująca w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu). To nie tylko niewiasta wielkiej urody, ale i wyjątkowy talent estradowy, którym powinni się zaopiekować najpoważniejsi autorzy i kompozytorzy.

Dobrym przykładem artystycznego kunsztu i scenicznej inteligencji była pokazana radomskiej widowni na zakończenie „Łaźni" Magdalena Kumorek i jej świetne (muzyczne i aktorskie) interpretacje wierszy Leśmiana.

J.P.



Justyna Panfilewicz, laureatka, fot. Jan Poprawa

6–8.06.2014, OPOLE

51. KRAJOWY FESTIWAL POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU

51. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu rozpoczął się 6 czerwca i trwał do 8 czerwca. Każdego wieczora o godz. 20:30 w opolskim Amfiteatrze Tysiąclecia i w 1 Programie TVP rozpoczynał się festiwalowy koncert. W sumie odbyło się ich pięć, w tym trzy konkursowe: **SuperPremiery 2014**, ***SuperDebiuty z Niemenem – Świat nie zginie dzięki nim*** i **SuperJedynki 2014** – ***The SuperOne of Poland*** oraz pomijające formułę konkursową: kabareton zatytułowany ***Folkowo & Kabaretowo***, okolicznościowe recitale Edyty Geppert, Jacka Cygana i Ryszarda Rynkowskiego. Opole 2014 zakończył dwuczęściowy, nostalgiczny koncert ***25 lat! Wolność! Kocham i rozumiem!*** **– Gala Jubileuszowa**.

PIĄTEK – 6 CZERWCA

51. Festiwal w Opolu otworzył koncert **SuperPremiery 2014 – *Sezon 50 + 1***. Był to konkurs, w którym prezentowane piosenki walczyły o nagrodę im. Karola Musioła, jedną z ważniejszych nagród KFPP. W tym roku komisja kwalifikująca piosenki nie miała łatwego zadania. Z 200 utworów zgłoszonych do konkursu przedstawiciele TVP, Polskiego Radia, „Super Expressu" oraz portalu Onet.pl. wybrali 10. Podczas estradowego finału w amfiteatrze premierowe utwory wykonali:

- **Piersi** – *07 zgłoś się*
- **Ewelina Lisowska** – *We mgle*
- **VOX & Legendarne Melodie** – *Tęczowy most*
- **Adi Kowalski** – *Do diabła z miłością*
- **LemON** – *AKE*
- **Maciej Maleńczuk & Psychodancing** – *Cygańska dusza*
- **Jacek Stachursky** – *Najwyższy czas*
- **KOMBI** – *Jak pierwszy raz*
- **Halina Mlynkova** – *Ostatni raz*
- **Mrozu** – *Nic do stracenia*.

Koncert poprowadził duet: **Katarzyna Pakosińska** i **Barbara Kurdej-Szatan**, a na scenie pojawił się także **Kabaret Nowaki** i **Golec u'Orkiestra**. Oprawę muzyczną do koncertu przygotował zespół **Leszcze**.

SuperPremierą okazała się piosenka Haliny Mlynkovej *Ostatni raz*. Artystka otrzymała również Nagrodę Dziennikarzy i Fotoreporterów. Ponadto przyznano kilka nagród pozaregulaminowych. Zespół Kombi otrzymał możliwość nagrania koncertu z udziałem Polskiej Orkiestry Radiowej i wyemitowania go w radiowej Jedynce. Ewelina Lisowska dostała SuperNagrodę Internautów, która obejmuje kampanię promocyjną w sieci, a zespół Piersi został nagrodzony przez czytelników „Super Expresu".

Część koncertu zatytułowaną ***Sezon 50 + 1*** wypełnił jubileuszowy (25-lecie wspólnej pracy artystycznej) występ **Ryszarda Rynkowskiego** i **Jacka Cygana** oraz ich gości: **Sylwii Grzeszczak** i **Natalii Szroeder**. Widowisko wyreżyserował **Marek Bik**.

Następny koncert tego dnia, **SuperDebiuty z Niemenem – Świat nie zginie dzięki nim!**, był dedykowany pamięci Czesława Niemena z okazji przypadającej w tym roku 75. rocznicy urodzin i 10. rocznicy śmierci tej wielkiej postaci polskiej sceny muzycznej. Jego największe przeboje w nowych aranżacjach wykonali młodzi artyści, którzy tradycyjnie walczyli o nagrodę im. Anny Jantar. Byli to:

Michał Szyc – *Nim przyjdzie wiosna*
zespół KidBrown – *Jednego serca*
Iwona Kmiecik – *Pod Papugami*
Monika Urlik – *Domek bez adresu*

Justyna Schneider – *Zabawa w ciuciubabkę*
Karolina Skrzyńska – *Czas jak rzeka*
Michał Kaczmarek – *Sen o Warszawie*
Gabriela Gąsior – *Obok nas*
Mateusz Ziółko z zespołem – *Wspomnienie* (laureat III edycji *show The Voice of Poland* – najlepszy głos)
Diana John – *Płonąca stodoła* (laureatka regionalnych eliminacji Miasta Opole).

Na scenę byli zapraszani przez Natalię Niemen i Pawła Sztompke, a towarzyszyli im aktorzy filmu Jana Komasy *Miasto 44* – Anna Próchniak, Zofia Wichłacz, Antek Królikowski i Maurycy Popiel, pojawiła się także Małgorzata Niemen. Koncert wyreżyserował Artur Burchacki.

Główną nagrodę im. Anny Jantar w koncercie SuperDebiuty otrzymał Mateusz Ziółko, znany z programu *The Voice of Poland*. Dodatkową nagrodę Trąbodzwonnika przyznaną przez Fundację im. Czesława Niemena dostała Karolina Skrzyńska, która wykonała utwór *Czas jak rzeka*.

SOBOTA – 7 CZERWCA

Koncert SuperJedynki 2014 zainaugurowała specjalnym recitalem **Edyta Geppert**. Po raz kolejny wystąpiła na opolskiej scenie, z którą wiąże wielkie wspomnienia. To jedyna gwiazda, która ma trzy Grand Prix przyznane za interpretacje piosenek. Podczas jubileuszowego (30 lat pracy artystycznej) recitalu artystka wykonała swoje największe przeboje i odebrała czwarte już Grand Prix KFPP.

Konkurs **SuperJedynki 2014 – *The SuperOne of Poland*** był finałem popularnego plebiscytu muzycznego, organizowanego wspólnie przez Program 1 Telewizji Polskiej, Program 1 Polskiego Radia i „Super Express". Nominacje w poszczególnych kategoriach otrzymali:

SuperArtystka
Sylwia Grzeszczak
Halina Mlynkova
Ewa Farna
SuperArtysta
Dawid Podsiadło
Kamil Bednarek
Igor Herbut
SuperZespół
Piersi
Bracia
Golec u'Orkiestra
SuperAlbum
Komponując siebie – Sylwia Grzeszczak
Comfort and happiness – Dawid Podsiadło
(W)Inna – Ewa Farna
SuperPrzebój
Księżniczka – Sylwia Grzeszczak
To, co nam było – Red Lips
Bałkanica – Piersi.

Podczas festiwalowego koncertu poznaliśmy laureatów tego plebiscytu, którymi w wymienionych kategoriach okazali się odpowiednio: Sylwia Grzeszczak, Igor Herbut, Piersi, Ewa Farna, Red Lips.
Wręczono także statuetki:
SuperShow zespołowi Feel,
SuperGwiazda w sieci Donatanowi & Cleo,
SuperArtysta bez granic Margaret,
SuperJedynka widzów zespołowi Piersi,
The SuperOne of Poland, specjalną tegoroczną nagrodę, otrzymała królowa polskiej piosenki – Maryla Rodowicz.
Cały koncert poprowadzili **Katarzyna Kwiatkowska** i **Artur Orzech**, a reżyserował go **Leszek Kumański**.

FOLKOWO & KABARETOWO

Dopełnieniem sobotnich festiwalowych wrażeń było widowisko kabaretowe ***Folkowo & Kabaretowo***. Tym razem w formule związanej z 200. rocznicą urodzin najwybitniejszego polskiego etnografa i kompozytora Oskara

Kolberga. Na scenie opolskiego Amfiteatru zaprezentowały się najpopularniejsze kabarety: **Kabaret Młodych Panów**, **Łowcy.B**, **Nowaki**, **Jurki**, **Formacja Chatelet**, **Kabaret Skeczów Męczących** oraz **„Ławeczka" z *Rancza*** w składzie: **Piotr Pręgowski**, **Bogdan Kalus** i **Sylwester Maciejewski**. Część kabaretową uzupełniły występy folkowo-muzyczne: **Golec u'Orkiestra**, **Donatan & Cleo**, **Halina Mlynkowa** z zespołem, **Blue Cafe**, **Maja Koman**, **Zespół Pieśni i Tańca Śląsk**, **Zespół Pieśni i Tańca Mazowsze**.

Widowisko w dwóch częściach: kabaretowej i folkowo-muzycznej poprowadził **Artur Andrus**, który wcielił się w rolę „współczesnego Kolberga", a reżyserem kabaretowego *show* była **Beata Harasimowicz**.

NIEDZIELA – 8 CZERWCA

Niedzielny, trzeci wieczór 51. KFPP w Opolu został przeznaczony dla specjalnego koncertu ***25 lat! Wolność! Kocham i rozumiem!* – Gala Jubileuszowa**, w którym wystąpiło 33 artystów. To wspomnieniowe widowisko muzyczno-taneczno-aktorskie ze specjalną oprawą graficzną nawiązywało do 25-lecia wolnych wyborów. Usłyszeliśmy najważniejsze piosenki PRL-u i czasów przełomu. Wykonawcom Gali Jubileuszowej towarzyszyła na scenie **Polska Orkiestra Radiowa** pod dyrekcją Tomasza Szymusia. Podczas koncertu wystąpili:

- **Alicja Majewska** – *Odkryjemy miłość nieznaną*
- **Ania Wyszkoni** – *Szklana pogoda*
- **Artur Andrus** – *Czy te oczy mogą kłamać*
- **De Mono** – *Miasto nocą*
- **Elżbieta Wojnowska** – *Mury*
- **Justyna Steczkowska** – *Kombinat*, *Raz, dwa, raz, dwa*
- **Kamil Bednarek z zespołem** – *Dni, których nie znamy*
- **Kasia Kowalska** – *Tak… Tak… To ja*
- **Kayah** – Świecie nasz
- **Kobranocka** – *Kocham cię jak Irlandię*
- **Krystyna Janda** – *Na zakręcie*
- **Krystyna Prońko** – *Psalm stojących w kolejce*
- **Krzysztof Jaryczewski** – *Ten wasz świat*
- **Krzysztof Kiljański**, **Kayah** – *Prócz ciebie nic*
- **Lady Pank** – *Zamki na piasku*, *Fabryka małp*
- **LemON** – *Nie pytaj o Polskę*, *Sen o Victorii*
- **Maciej Maleńczuk & Psychodancing** – *Ostatnia nocka*, *Synu*
- **Magda Umer** – *Jeszcze w zielone gramy*
- **Marek Dyjak** – *Ta ostatnia niedziela*
- **Maryla Rodowicz** – *Polska Madonna*, *Ja to mam szczęście*
- **Michał Bajor** – *Nie chcę więcej*
- **Michał Szpak** – *Jednego serca*
- **Monika Kuszyńska** – *Moja i twoja nadzieja*
- **Renata Przemyk** – *Nasza klasa*
- **Ryszard Rynkowski** – *Wypijmy za błędy*
- **Stan Borys** – *Jaskółka uwięziona*
- **Sztywny Pal Azji** – *Wieża radości, wieża samotności*
- **Tomek Lipiński** – *Mówię ci, że…*
- **Shakin Dudi** – *Za 10 minut trzynasta*
- **Urszula** – *Dmuchawce, latawce, wiatr*
- **Voo Voo** – *Nim stanie się tak*
- **Juan Carlos Cano** (laureat IV edycji *show The Voice of Poland* – najlepszy głos) – *Wolność kocham i rozumiem*
- **Zbigniew Wodecki** – *Raj*

Koncert prowadzili **Małgorzata Kożuchowska** i **Adam Woronowicz**, a wyreżyserował **Konrad Smuga**. Gala Jubileuszowa zakończyła 51. KFPP w Opolu.

Ponadto 6 czerwca o godz. 18:55 w TVP Rozrywka wyemitowano dokument o historii KFPP pt. ***Dobry wieczór, Opole! Festiwal – legenda***. Reżyser filmu Tomasz Knittel przypomniał w nim najciekawsze wydarzenia, przełomowe momenty, spotkania twórców, debiuty gwiazd, zakulisowe anegdoty. Jedną z największych w Polsce imprez muzycznych wspominają osoby, które prowadziły festiwalowe koncerty, m.in.: Krystyna Loska, Katarzyna Pakosińska, Maria Szabłowska, Grażyna



Laureaci koncertu „Premiery", fot. Nikodem T. Jacuk/ARS GROUP

Torbicka, Magda Umer, Marcin Daniec, Jacek Fedorowicz, Wojciech Mann, Krzysztof Materna, Wojciech Młynarski, Tadeusz Sznuk. Narratorem jest Artur Orzech – dziennikarz muzyczny i wielokrotny gospodarz opolskich koncertów festiwalowych. Film wspólnie wyprodukowały TVP Rozrywka i Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, gdzie poprzedniego wieczora, 5 czerwca, odbył się jego przedpremierowy pokaz.

Agnieszka Wojtal, Anna Lubasińska-Tabaczniuk, Kinga Krajewska
Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

6.06.2014, BYTOM

23. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI POETYCKIEJ „KWIATY NA KAMIENIACH"

Organizator: Bytomskie Centrum Kultury
Dyrektor festiwalu: Wiesław Ciecieręga

W dniach od 6 do 8 czerwca 2014 r. w Bytomskim Centrum Kultury odbyła się kolejna, 23. edycja Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki Poetyckiej „Kwiaty na kamieniach".

Główne cele tego przedsięwzięcia to konfrontacja wykonawców piosenki poetyckiej z różnych regionów Polski i z różnych grup wiekowych, wymiana doświadczeń między nimi, konkurs oraz warsztaty artystyczne. W tym roku po raz kolejny udało się te cele osiągnąć. Chęć udziału w Koncercie Konkursowym zgłosiło ponad czterdziestu wykonawców z całej Polski – Rada Artystyczna festiwalu miała zatem dużo pracy, by spośród tak dużej liczby zgłoszeń wyłonić najciekawszych artystów. Osoby, które nie przesłały wcześniej zgłoszenia, a również wyrażały chęć wzięcia udziału w festiwalu, mogły się zaprezentować podczas dodatkowych, otwartych eliminacji, którymi oficjalnie rozpoczął się tegoroczny festiwal „Kwiaty na kamieniach".

Ostatecznie w Koncercie Konkursowym zaprezentowało się dwudziestu wykonawców, a ich występy poddawane były ocenie jury, w którym zasiadali: Mirosława Żak (aktorka Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu), Jan Poprawa (krytyk muzyczny) oraz Adam Pastuch (dyrektor Regionalnego Ośrodka Kultury w Katowicach). Co ważne i ciekawe, prawie wszyscy wykonawcy prezentowali podczas konkursu swoje własne, autorskie piosenki.

Drugi dzień festiwalu rozpoczął się od warsztatów artystycznych, które poprowadziła w tym roku Mirosława Żak. Aktorka udzieliła uczestnikom cennych wskazówek, a efekty wspólnej pracy były widoczne już kolejnego dnia – podczas występów finałowych. Drugi dzień festiwalu zakończył się koncertem *Obok sceny*, na którym swoje wiersze i piosenki prezentowali przede wszystkim poeci oraz pieśniarze z Bytomia i okolic. Towarzyszyli im laureaci „Kwiatów", którzy przyjechali na Śląsk z innych miast, na przykład z Warszawy czy Świdnicy. Było to zatem spotkanie ogólnopolskie i międzypokoleniowe, co z pewnością umożliwiło jego uczestnikom interesującą wymianę doświadczeń.

W tym samym czasie dyrygent Piekarskiej Orkiestry Kameralnej – Klaudiusz Jania pracował nad przygotowaniem aranżacji, by laureaci konkursu mogli podczas Koncertu Galowego wykonać swoje utwory z towarzyszeniem orkiestry. Koncert ten cieszył się dużym zainteresowaniem wśród publiczności i został nagrodzony gromkimi brawami. Po zaprezentowaniu się sześciu wyłonionych przez jury laureatów i towarzyszącej im orkiestry nastąpiło ogłoszenie szczegółowego

werdyktu. Pierwsze miejsce wyśpiewał w tym roku lekko i zwiewnie duet Póki Co z Ząbkowic Śląskich. Druga nagroda przypadła bytomiance – Adriannie Jendroszek. Trzecie miejsce zajął charyzmatyczny duet Huncwot ze Świdnicy, a wyróżnieni zostali: stały bywalec festiwali Tomasz Krzymiński z Warszawy oraz dwie młode wokalistki – Julia Jagos z Katowic i Adrianna Szojda z Łazisk Górnych.

Ukoronowaniem trzydniowego spotkania z muzyką i poezją był wspaniały koncert Katarzyny Groniec *Wiszące ogrody*, który obudził w odbiorcach całą paletę emocji: od przerażenia przez wzruszenie aż do śmiechu.

Martyna Ciecieręga



Agata Grześkiewicz, laureatka, fot. Jan Poprawa

25–26.10.2014, KOŁOBRZEG

11. FESTIWAL PIOSENKI POETYCKIEJ IM. JACKA KACZMARSKIEGO „NADZIEJA"

Organizator: Fundacja im. Jacka Kaczmarskiego
Dyrektor: Jacek Pechman

PROGRAM:

--- Przesłuchania konkursowe
--- Koncert *Listy wojenne wg Jacka Kaczmarskiego* z udziałem: Olgi Szomańskiej, Wojciecha Brzezińskiego, Marcina Kołaczkowskiego oraz zespołu Hadriana Filipa Tabęckiego (reż. Hadrian Filip Tabęcki)
--- Projekcja koncertu-wywiadu *Jacek Kaczmarski o niepodległości*
--- Spotkanie autorskie Katarzyny Walentynowicz
--- II Ogólnopolski Turniej Wiedzy o Twórczości Jacka Kaczmarskiego

LAUREACI KONKURSU:

Agata Grześkiewicz z Olsztyna – 1. nagroda;
Monika Parczyńska ze Strzeszkowic Dużych – 2. nagroda;
Kacper Gontar z Warszawy – 3. nagroda;
Ewa Garbuz z Zamościa, Paweł Wójcik z Płocka i Patrycja Zisch z Bolesławia – wyróżnienia.

OCENA:

„Nadzieja" to najważniejszy wśród licznych w Polsce konkursów tematycznych, także tych poświęconych Jackowi Kaczmarskiemu. Niezwykła aktywność Fundacji (Alicja Delgas, Marcin Kunicki), wieloletnia praca naukowa doktora Krzysztofa Gajdy – wzmocnione zostały w tym roku sejmowym ustanowieniem „roku Kaczmarskiego" (w innej części „Piosenki" pisze o tym Krzysztof Gajda).

Tegoroczny konkurs stał jednak na średnim poziomie. Po ubiegłorocznej inwazji gwiazd – tym razem wysoki artystyczny poziom udowodnili nieliczni: Grześkiewicz, Parczyńska, Zisch i Wójcik (ten mimo awarii instrumentu). Liczna obecność młodzieży i debiutantów cieszy, ale stawia przed organizatorami nowe wymogi (na przykład konsultacje artystyczne,

„warsztaty" itp.). Bez tego konkursy tematyczne zbyt często przekształcają się w misteria naśladownictwa Mistrzów. Sam kołobrzeski festiwal najwyraźniej też wyrósł już z kameralnej Sali Łuczniczka, w której się od lat odbywa. Może z czasem uda się zwołać na jego programowe (bardzo magnetyczne przecież!) hasło większą widownię, niż może zmieścić ładny, ale nieprzystosowany do koncertów kołobrzeski obiekt?

Wielkim osiągnięciem dyrektora Jacka Pechmana jest utrzymywanie i piękny merytoryczny rozwój corocznej gazety – raptularza „Nadzieja". Pechman zasłużył zresztą na wiele innych pochwał. To jeden z tych wybitnych animatorów polskiej kultury, którzy niepotrzebnie skrywają się w anonimowości. Brawo, Dyrektorze!

T.T.

31.07.–2.08.2014, TORUŃ

5. FESTIWAL PIOSENKI I BALLADY FILMOWEJ

Organizator: Toruńska Agenda Kulturalna
Dyrektor: Andrzej Szmak

PROGRAM:

--- Koncert otwarcia festiwalu – wielkie przeboje filmowe w wykonaniu orkiestry Alla Vienna i chóru Vivid Singers (Filharmonia Łódzka)
--- Przegląd konkursowy
--- Koncert Bartosza Chajdeckiego *Czas honoru*
--- Recital Grzegorza Małeckiego *Gdyby zegary poszły na wagary*
--- Koncert galowy (z udziałem laureatów konkursu oraz: Katarzyny Żak, Mai Kleszcz, Magdaleny Czerwińskiej, Beaty Banasik, Pauliny Walendziak, Anny Sroki, Grzegorza Małeckiego, Katarzyny Kwiatkowskiej, Bartosza Porczyka, Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej pod dyr. Krzesimira Dębskiego oraz zespołu instrumentalnego Piotra Dąbrowskiego)



Agata Grześkiewicz, laureatka, fot. Jan Poprawa

LAUREACI KONKURSU:

Agata Grześkiewicz z Olsztyna – 1. nagroda;
Natalia Lubrano z Wrocławia – 2. nagroda;
Aleksandra Bogucka i kwartet Nieczuli Dżentelmeni z Warszawy – 3. nagroda;
Anastazja Simińska z Kalisza – nagroda za wykonanie piosenki polskiej;
Ada Bujak z Krakowa – nagroda za wykonanie piosenki zagranicznej.

OCENA:

Wybitny festiwal, zorganizowany z wielką starannością przez Andrzeja Szmaka. Kilka koncertów plenerowych, nawiązujących do roli, jaką Toruń odegrał w polskim kinie (muzyka Komedy). Tłumy widzów. Bardzo dobry poziom konkursu, do którego przystąpiło 23 artystów zakwalifikowanych na podstawie przesłuchań i rekomendacji. Niezwykle wysokie nagrody! Pewne wątpliwości wzbudziły występy gościnne (np. zła forma wokalna K. Żak), zabrakło też trochę miejsc i atmosfery

klubowej, w której mogłyby się rodzić nowe pomysły. Wszystko to wszakże głupstwo w zestawieniu ze skalą przedsięwzięcia. Toruń ma szanse stać się polską stolicą tego (marginalnego nieco, to prawda) rodzaju piosenki, jaką trzeba przenieść z martwego nośnika, z taśmy – w żywą przestrzeń między artystą i słuchaczem. Piosenka nie znosi konserwowania, jej siła objawia się w niepowtarzalnym momencie „stawania się" – u artysty na estradzie i w nas, odbiorcach. Podsumowując: oto jeden z ważnych punktów w naszym festiwalowym kalendarzu AD 2014!

M.F.

9–10.08.2014, JÓZEFÓW

22. FESTIWAL KULTURY EKOLOGICZNEJ

Organizator: Miejski Ośrodek Kultury w Józefowie
Dyrektor: Beata Zaśko

LAUREACI KONKURSU:

Grzegorz Paczkowski z Warszawy – 1. nagroda;
Agnieszka Ozon z Lublina – 2. nagroda;
Aleksandra Abramczyk z Lublina – 3. nagroda;
Duet Azjacoustic z Wrocławia, Paweł Kozłowski ze Szczebrzeszyna – wyróżnienia.

OCENA:

Festiwal w Józefowie (na Roztoczu) jest imprezą niewielką, zorganizowaną w maleńkiej miejscowości (miasteczko nawet nie powiatowe). A jednak istnieje już ponad dwadzieścia lat i ściąga zawsze w sierpniowe wieczory tysięczną widownię. Konkurs i koncerty towarzyszące dzieją się na wolnym powietrzu, na wybudowanej w cieniu wielkich sosen estradzie. Publiczność zajmuje miejsca na szkolnym, betonowym boisku, z okazji imprezy otoczonym wieńcem kramów, smażalni, kogucików na patyku i wszystkiego tego, co się składa na obraz prowincjonalnego festynu w prawobrzeżnej Polsce. Zetknięcie tej rustykalnej formy z ekologicznym przesłaniem imprezy nie jest jedynym tu paradoksem. Jeszcze większym jest repertuar śpiewany w józefowskim konkursie. Jest to zawsze „poezja śpiewana", choć czasem dość odległa od mistrzowskiego pierwowzoru, oryginału. Dziesięciu wykonawców dostaje scenę do dyspozycji na pół godziny, które każdy zagospodarowuje, jak potrafi. Są więc tu wykonawcy sprawni i kreatywni – obok absolutnych amatorów i debiutantów. Wszystko zaś składa się na rodzinną letnią atmosferę, trochę na wiejskie wesele, trochę wczasowe grillowanie. Na radość bycia z nieznajomymi, nawet nielubianymi…

Wielki miał instynkt twórca (a na pewno kodyfikator idei) Festiwalu w Józefowie – Jan Kondrak, gdy nadawał kształt imprezie, dziś po matczynemu pilnowanej przez Beatę Zaśko, dyrektorkę józefowskiego Domu Kultury.

J.T.



Grzegorz Paczkowski, laureat, fot. Jan Poprawa

2, 9, 16, 23, 30.08.2014, GLIWICE

LATO PARKOWE 2014

Organizator: Tomasz Beler

PROGRAM:
--- Recital Anny Jurksztowicz *Perły z kolczyka* (gościnny udział Erica Folly, Stefana Każuro i Grzegorza Kuciasa; sekcja Pawła Wrombla)
--- Recital grupy Singin' Birds *Niech tak zostanie* (Joanna Czarkowska, Dominika Kasprzycka, Dominika Dulny – śpiew; sekcja Marcina Piękosa)
--- Recital grupy Makabunda *Ocalić od zapomnienia* (Wojciech Turbiarz – śpiew)
--- Recital Marka Dyjaka *Album kobiet* (z sekcją Jerzego Małka)
--- Recital Olgi Bończyk *Piąta rano* (z sekcją Jacka Piskorza)

OCENA:
Od dziesięciu lat piękny Park Chopina i okolice wielkiej Palmiarni w Gliwicach są areną niezmiernie ciekawych występów artystycznych. Pomysłodawca i organizator cyklu Tomasz Beler jest jednym z najświetniejszych polskich impresariów, znającym nie tylko szczyty, ale i mniej znane zakamarki polskiej estrady. Z nich to układa bardzo ciekawe programy, które mają walory artystyczne oraz edukacyjne. Beler poprzedza bowiem wszystkie koncerty swoistymi „wykładami" na temat sztuki estradowej. Wykładowcami są najbardziej wiarygodni i poszukiwani eksperci, krytycy, animatorzy kultury. Jak się udaje zapewnić ich udział gliwickiej publiczności – to sekret dyrektora Belera. W każdym razie zarówno koncerty, jak i poprzedzające je prelekcje przyciągają do Parku setki widzów.

Także i tegoroczny cykl Lata Parkowego udał się bardzo. Może poza niezbyt dysponowanym Markiem Dyjakiem (temu artyście niedyspozycja się zdarza dość często) – wszyscy zasługiwali na otrzymane brawa. A Tomasz Beler na pewno na coś więcej.

M.G.

30.08.2014, RADZYŃ PODLASKI

19. OGÓLNOPOLSKIE SPOTKANIA Z PIOSENKĄ AUTORSKĄ „ORANŻERIA"

Organizator: Miejski Ośrodek Kultury w Radzyniu Podlaskim
Dyrektor: Zbigniew Wojtaś

LAUREACI KONKURSU:
Katarzyna Łopata – nagroda;
Grzegorz Paczkowski – nagroda;
Anna Przedlacka – nagroda;
Dominik Kisiel – nagroda specjalna;
duet Shoe Lates – wyróżnienie.



Katarzyna Łopata, laureatka, fot. Jan Poprawa

OCENA:
„Oranżeria" jest jednym ze starszych i szanowanych konkursów „piosenki artystycznej" w Polsce. Jej historia spisana została ongiś przez niegdysiejszego dyrektora radzyńskiego ośrodka kultury p. Adama Świcia i po części opublikowana. Nie ma więc powodu przypominania dawnych dziejów raz jeszcze. Tyle że czas teraźniejszy nie daje powodów do komentowania radzyńskiego festiwalu. Od kilku lat odnosi się bowiem wrażenie, że impreza się kurczy, podupada. Choć Radzyń jest na terenie Podlasia jedynym miejscem, w których okoliczni amatorzy śpiewanej poezji, piosenki literackiej itp. zaprezentować się mogą, to frekwencja zarówno na festiwalowej scenie, jak i na widowni – spada. Radzi bylibyśmy zapytać miejscowe władze kulturalne – dlaczego? Ale smutny widok przepięknego pałacu Potockich w Radzyniu zapuszczonego i zamienionego w gigantyczną urzędową ruderę – niespecjalnie nas nastraja do szukania u miejscowego samorządu oparcia dla kultury…

Tegoroczna „Oranżeria" była *de facto* niewielkim konkursem (8 uczestników), w większości zapełnionym przez bywalców podobnych przeglądów i festiwali. Wyróżnili się młodsi bywalcy: Grzegorz Paczkowski (znany z tegorocznych występów w Ślesinie i z niedawnego sukcesu w Józefowie), Anna Przedlacka (gwiazdeczka estrad lubelskich i siedleckich) oraz lublinianka Katarzyna Łopata (z wielkim zespołem, którego pianista i aranżer Dominik Kisiel był bodajże najbardziej kreatywną postacią festiwalu). Poza konkursem publiczność mogła oklaskać fachowy występ i zręczną konferansjerkę Marcina Stycznia, który wystąpił w koncercie finałowym. Z profesjonalistów prezentował się na scenie także śpiewający radzyński poeta Jacek Musiatowicz, dowodząc co chwila, że nie jest konferansjerem, niestety.

M.F.

26–28.09.2014, BIŁGORAJ

26. BIŁGORAJSKIE SPOTKANIA Z POEZJĄ ŚPIEWANĄ I PIOSENKĄ AUTORSKĄ

Organizator: Biłgorajskie Centrum Kultury
Dyrektor: Maryla Olejko

PROGRAM:
--- Koncert inauguracyjny (w nim spektakl biłgorajskiego Teatru Poezji i Piosenki BCK *Mąż zmarł, ale już mu lepiej* autorstwa Izabeli Degórskiej oraz recital Jarosława Chojnackiego)
--- Koncert konkursowy (gościnnie: Piotr Dąbrówka, Beata Osytek, Mariusz Orzechowski „Oziu")
--- Koncert finałowy (z udziałem laureatów oraz Lubelskiej Federacji Bardów)

LAUREACI KONKURSU:
Katka Kotecka (Rzeszów) – 1. nagroda (Gęste



Katka Kotecka, laureatka, fot. Jan Poprawa

Sito Krytyki) oraz nominacja do finału 50. SFP;
Aleksandra Abramczyk (Lublin) – Nagroda im. Bogdana Krawca i Nagroda Publiczności;
Marek Król (Biłgoraj) – Nagroda im. Jacka Falkiewicza;
Agnieszka Ozon – Nagroda Burmistrza Miasta Biłgoraj;
Aleksandra Bernatek – wyróżnienie (Małe Sitko Nadziei);
Elżbieta Bernatek i Piotr Der – wyróżnienia dla opiekunów artystycznych („dobrych duchów").

OCENA:
Jeden z najstarszych festiwali polskich, szczycący się znakomitą opinią artystycznego wydarzenia. Ściśle związany z biłgorajskim środowiskiem artystycznym, prowadzonym z wielkim zaangażowaniem i artystyczną kompetencją przez Biłgorajskie Centrum Kultury i p. Marylę Olejko. Świadectwem znaczenia, jakie miasto Biłgoraj przykłada do swego festiwalu (z premedytacją zwanego Spotkaniami), jest coroczny udział władz w imprezie. Jak doniósł Internet – i w tym roku „na scenie stanął także burmistrz Biłgoraja Janusz Rosłan, śpiewając *Daj mi Panie Teatr*".

Spotkania ściągają corocznie nie tylko artystyczną młodzież z całej Polski, ale także artystów w wieku dojrzałym. Dzięki ich obecności koncerty biłgorajskiego konkursu mają często profesjonalny charakter i poziom. Pomaga w tym także stałe zaangażowanie znanego reżysera Andrzeja Głowackiego, który nadaje Spotkaniom wymiar artystycznego widowiska. Tegoroczny konkurs był też dla wielu obserwatorów okazją do zachwytów nad nową salą widowiskową i przebudowanym budynkiem całego Biłgorajskiego Centrum Kultury. Brawo!

T.T.

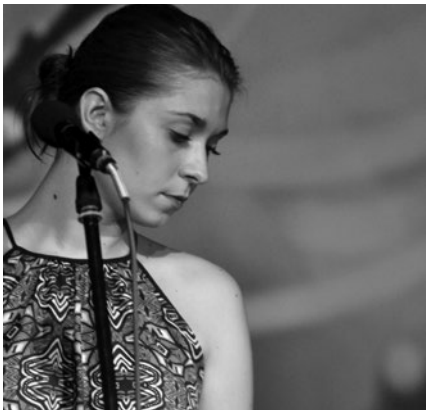
4–5.10.2014, HAŁCNÓW

15. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI AKTORSKIEJ „ŚPIEWANKO"

Organizator: Miejski Dom Kultury w Hałcnowie (Bielsko-Biała)
Dyrektor: Krystyna Małecka

LAUREACI:
Paulina Gruszka z Woźnik – nagroda;
Aleksandra Małecka z Hałcnowa – nagroda;
Danuta Szymańska z Osielska – nagroda;
Adriana Wójcikowska z Bytomia, Alicja Rega z Rzeszowa, Agata Mierzwa z Woźnik, Zuzanna Janus z Woźnik, Ola Bielewicz z Komorowic – wyróżnienia.

OCENA:
Z radością, graniczącą z zachwytem, oglądaliśmy przesłuchania konkursowe piętnastego „Śpiewanka". Choć tym razem w Hałcnowie brakło ubiegłorocznego słońca i atmosfery wakacyjnej radości (do tej pory festiwal odbywał się w czerwcu, teraz w październiku), to nadal impreza ta promieniuje jakąś niezwykłą aurą. Może to nieobecność wirusa, który psuje inne konkursy, zakłóca ideę współzawodnic-



Paulina Gruszka, laureatka, fot. Jan Poprawa



Aleksandra Małecka, laureatka, fot. Jan Poprawa

twa – wirusa „kariery"? W Hałcnowie większa część uczestników konkursu to ludzie młodzi albo nawet dzieci. Ich jeszcze nie dotyczy marzenie o „ściance" celebrytów i obecności w internetowym „Pudelku". Może czasem opiekunki (zwłaszcza nadopiekuńcze mamy) przesadzają z lukrowaniem swych podopiecznych, ale generalnie w Hałcnowie nie czuje się tego smrodku zawiści, tak często wyczuwalnego gdzie indziej…

To wielka zasługa pedagogów. Dyrektor Małecka jawi się w tym towarzystwie nie tylko jako rzeczywista matka artystycznej rodziny, ale i metaforyczna opiekunka wrażliwców, którzy jeszcze nie dorośli do samodzielności (nie tylko artystycznej). Pod sztandar „Śpiewanka" chronią się więc chętnie prowincjusze, wiejscy i małomiasteczkowi instruktorzy ze swymi podopiecznymi. I dorosłe panienki, które z pewnością mogłyby występować na większych i lepiej oświetlonych scenach. Tylko się boją.
Jak przed rokiem, tak i teraz wielkie wrażenie robiły prace niektórych pedagogów, instruktorów. Znów można było słyszeć zachwyty nad artystyczną pomysłowością pani Gabrieli Mankiewicz z Woźnik. I my zachwycamy się i gratulujemy. Gratulujemy zwłaszcza młodym, którzy dostali szansę artystycznego dojrzewania i rozwoju pod czułym okiem świetnego fachowca.

Generalnie festiwal w Hałcnowie nie mieści się w kryteriach, wedle których wybraliśmy te 25 ważnych polskich konkursów czy festiwali. Ale czyż można było pominąć coś tak – jak „Śpiewanko" – miłego, ładnego i pożytecznego?

M.F & J.P.



Danuta Szymańska, laureatka, fot. Jan Poprawa

10–12.10.2014, GDAŃSK

II FESTIWAL TWÓRCZOŚCI WOJCIECHA MŁYNARSKIEGO

Festiwal odbył się między 10 a 12 października 2014 r. w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim. W programie znalazł się szereg koncertów, spotkań, wystaw oraz Konkurs Interpretacji Piosenek autorstwa Mistrza. Wojciech Młynarski przewodniczył jury, które oceniało występy uczestników. Konkurs stał na wysokim poziomie, także dlatego, że Festiwal sta-

wia na „zawodowców". W konkursie udział mogą wziąć jedynie studenci lub absolwenci szkół artystycznych.

Nagrody odebrali:
Marta Chyczewska – Grand Prix;
Piotr Kosewski – 1. nagroda;
trio Tonika – 2. nagroda;
Agata Rożankowska – 3. nagroda;
Irena Melcer – wyróżnienie;
Mateusz Weber – Nagroda Publiczności.

Imponujące było również to, że rozpisany na dwa i pół dnia program imprezy ściągał publiczność do teatru także na „wspólne słuchanie płyt winylowych", otwarcia wystaw oraz panele dyskusyjne. Podczas spotkania Andrzeja Poniedzielskiego i Wojciecha Młynarskiego, które było czymś na kształt wywiadu poety z poetą, miejsca trzeba było zajmować na podłodze; na panelu dyskusyjnym poświęconym kondycji kultury w Polsce było podobnie. Każde najmniejsze festiwalowe wydarzenie miało odpowiednią oprawę, co się chwali.

Festiwal Twórczości Wojciecha Młynarskiego wyjątkowy jest jednak przede wszystkim za sprawą obecności samego Młynarskiego, biorącego aktywny udział w całym przedsięwzięciu. Wojciech Młynarski w Gdańsku poprowadził DWA koncerty – otwierający imprezę koncert Agnieszki Wilczyńskiej, śpiewającej nowe piosenki z jego tekstami, oraz koncert galowy, złożony z piosenek napisanych z Jerzym Wasowskim. Do tego wziął udział w konferencji prasowej, bardzo bezpośredniej rozmowie z Andrzejem Poniedzielskim i przewodniczył festiwalowemu jury.

Koncert galowy, choć do poszczególnych interpretacji piosenek można by mieć takie czy inne zastrzeżenia, jest moim zdaniem, właśnie za sprawą prowadzenia Młynarskiego, gotowym materiałem na płytę. Na pewno był rejestrowany (może nawet wielośladowo), transmitowało go także na swojej antenie Radio Gdańsk. Odnotujmy jeszcze, że w koncercie udział wzięli: Anna Sroka-Hryń, Klementyna Umer, Katarzyna Żak, Jacek Bończyk, Wojciech Brzeziński, Mariusz Kiljan i Adam Nowak.



Wojciech Młynarski, fot. Jan Poprawa

Organizatorem Festiwalu jest Fundacja „Róbmy swoje dla kultury". Jacek Bończyk, przewodniczący Rady Nadzorczej Fundacji, jest pomysłodawcą Festiwalu i jego dyrektorem artystycznym. Otwierając imprezę, powiedział na scenie: „Nazywam się Jacek Bończyk i jestem Festiwalem…". Zaangażowanie i przejęcie dyrektora artystycznego widać było na każdym kroku. Bardzo to budujące.

Teresa Drozda

16–19.10.2014, KRAKÓW

50. STUDENCKI FESTIWAL PIOSENKI

Organizator: Fundacja Studencki Festiwal Piosenki
Dyrektor: Bogusław Sobczuk
Rada Artystyczna: Elżbieta Adamiak, Stefan Brzozowski, Teresa Drozda, Janusz Grzywacz, Jan Kondrak, Zygmunt Konieczny, Ewa Kornecka, Roman Kołakowski, Jan Poprawa (przewodniczący), Jerzy Satanowski, Bogusław Sobczuk, Marek Tercz, Grzegorz Tomczak, Magdalena Turowska, Jarosław Wasik, Jan Wołek

KONKURS

LAUREACI:
Magdalena Kucharska (Bydgoszcz) – 1. nagroda;
Justyna Panfilewicz (Łódź), Anastazja Simińska (Kalisz) – 2. nagroda;
Agnieszka Przekupień (Kościelisko) – 3. nagroda;
Aleksandra Abramczyk (Samborzec), Zuzanna Jasińska (Toruń), Łukasz Jędrys (Olsztyn), zespół Katedra (Wrocław), Katarzyna Łopata z zespołem (Lublin), Danuta Szymańska (Warszawa) – wyróżnienia;
Artur Grudziński, Dominik Kisiel, Mateusz Zubik – honorowe wyróżnienia specjalne;
Andrzej Wawrzyniak – Nagroda im. Wojtka Bellona;
Andrzej Garczarek – Nagroda im. Jacka Kaczmarskiego (przyznawana przez Kapitułę w składzie: Jan Wołek – przewodniczący, Piotr Bukartyk, Mirosław Czyżykiewicz, Krzysztof Daukszewicz, Alicja Delgas, Roman Kołakowski, Adam Nowak, Andrzej Poniedzielski, Piotr Rogucki, Barbara Stępniak-Wilk, Marek Tercz, Grzegorz Tomczak).

POZOSTALI FINALIŚCI KONKURSU:
Aleksandra Bogucka & Nieczuli Dżentelmeni (Warszawa), Aleksandra Borak (Poznań), Kamila Dauksz (Opole), Dominika Hoffman (Zielona Góra), Kacper Gontar (Warszawa), Julia Jagos (Katowice), Agata Klimczak (Racibory), Katka Kotecka (Rzeszów), Justyna Kunysz (Przemyśl), Filip Małek (Wrocław), Oliwia Nazimek (Kraków), Aleksandra Oberda (Lublin), Michał Oleszczyk (Zduńska Wola), Agnieszka Ozon (Lublin), Grzegorz Paczkowski (Warszawa), Magdalena Pamuła (Kraków), Anna Przedlacka (Siedlce), Marek Sołtysiak (Opole), Kinga Suchora & Poefonia (Lublin), Monika Syryczyńska (Zduńska Wola), Edith Wilk (Kraków), Sylwia Zelek (Ujanowice), Dorota Zygadło (Wrocław), Agata Żyła (Knurów), grupa Bieguni (Nowa Ruda), grupa Co Słychać (Wrocław), grupa Fosa (Wrocław), grupa Nic Wielkiego (Warszawa), grupa Sekcja Muzyczna Kołłątajowskiej Kuźni Prawdziwych Mężczyzn z Olą (Kraków).

Mimo nominacji nie wystąpili: Drzewo a Gada (Katowice), Adrianna Jendroszek (Bytom), Anna Kaltbach (Wrocław), Marta Kostur (Kruszwica).

IMPREZY TOWARZYSZĄCE

---- *Pod Budą i Przyjaciele*
Scenariusz i reżyseria: Anna Treter
Wyk.: grupa Pod Budą, Renata Przemyk Trio, Jan Hnatowicz, Robert Kasprzycki, Krzysztof Piasecki
(Małopolski Ogród Sztuki)

---- *Gdzieś w Pseudolandii… Chodu na trzy?*
Kierownictwo artystyczne: Ewa Kornecka
Wyk.: Teatr Loch Camelot (Beata Malczewska, Sylwia Chludzińska, Ewa Świątek, Joanna Wójtowicz, Ewa Kornecka, Michał Chludziński, Bartłomiej Rados, Stanisław Rzepiela, Marcin Wójtowicz, Robert Turlej)
(Małopolski Ogród Sztuki)

---- *Odpowie ci wiatr*
Koncert chóru I Liceum Ogólnokształcącego im. B. Nowodworskiego oraz Chóru Absolwentów I LO „Kanon"
Kierownictwo artystyczne: Ryszard Źróbek
(Małopolski Ogród Sztuki)

---- *Zaklinam czas*
Premiera recitalu Jacka Wójcickiego – akademia ku czci Michała Zabłockiego
Wyk. Jacek Wójcicki
(Małopolski Ogród Sztuki)

---- *Tomek Wachnowski – Trzydziestka po krakowsku*
Gospodarz koncertu: Lidia Jazgar
Wyk.: Paulina Bisztyga, Piotr Bzowski, Marcin Daniec, Tadeusz Leśniak & Fortet, Bogdan Sabała, Marcin Skrzypczak, Barbara Stępnik-Wilk, Agata Ślazyk, Adam Ziemianin
(Nowohuckie Centrum Kultury)

---- *Pogoda na pogodzenie (koncert łagodny)*
Wyk. Tadeusz Krok i Agata Rymarowicz
(Kino „Wrzos", ul. Zamojskiego 50)

---- *Raz się żyje*
Koncert z okazji 60. rocznicy powstania Studenckiego Teatru Satyryków
Scenariusz i reżyseria: Janusz Gast
Kierownictwo muzyczne: Marcin Partyka
Wyk.: Beata Banasik, Agata Klimczak, Łukasz Jemioła, Ewa Prus, Kamil Studnicki, Monika Węgiel; zespół muzyczny The Jobers w składzie: Marcin Partyka, Sebastian Feliciak, Krzysztof Łochowicz, Mikołaj Majkusiak, Piotr Domagalski, Łukasz Dmochewicz
(Scena im. St. Wyspiańskiego PWST Kraków)

---- Koncert finałowy
1. Koncert laureatów; wręczenie nagród
2. *Piosenka aktorska i inne demony*
Scenariusz i reżyseria: Bogusław Sobczuk
Scenografia: Marek Grabowski
Kierownictwo muzyczne: Jasiek Kusek
Wyk.: Beata Banasik, Mateusz Bieryt, Jakub Blokesz, Agata Grześkiewicz, Jakub Pawlak, Agnieszka Przekupień, Agata Rożankowska, Paweł Ruszkowski, Anastazja Simińska, Paulina Walendziak; orkiestra festiwalowa pod dyr. Jaśka Kuska
(Małopolski Ogród Sztuki)

---- *Wszyscyśmy kupcy starej tandety – czyli żadnego jubileuszu nie będzie* – koncert jubileuszowy dedykowany prof. Marcie Stebnickiej
Scenariusz, scenografia, kostiumy i reżyseria: Agata Duda-Gracz
Wyk.: Karolina Czarnecka, Aldona Grochal, Maja Kleszcz, Magda Kumorek, Tomasz Schimscheiner, Konrad Wosik, Piotr Downar-Zapolski, Michał Zborowski, Michał Staszczak, Sebastian Machalski, Antoni Milancej, Tomasz Wesołowski; zespół muzyczny w składzie: Wojciech Krzak, Piotr Domagalski, Jacek Kita, Jerzy Rogiewicz
(Forty koło Kopca Kościuszki, al. Waszyngtona)



Magdalena Kucharska, laureatka, fot. Jan Poprawa

MAGDALENA KUCHARSKA
laureatka 1. nagrody 50. SFP w Krakowie

MARZENIA STAJĄ SIĘ RZECZYWISTOŚCIĄ

O Krakowie wiedziałam głównie tyle, co z piosenki Grzegorza Turnaua. Że jest tam ul. Bracka i że pada na niej deszcz. O Smoku Wawelskim nie wspominam, bo chyba nikt mi o nim nigdy nie śpiewał. Wraz z wiekiem, ale i zmianą muzycznych upodobań kojarzyłam też, że grają jazz w „Jaszczurach" i że są tacy, którzy za nic nie chcą „przenosić stolicy" na krakowski grunt. Do czasu, gdy w wieku 22 lat nie pojawiłam się w Krakowie po raz pierwszy, żyłam w przeświadczeniu, jak się później zresztą przekonałam – słusznym, że jest to miasto artystów. I to artystów szczególnych – wrażliwych, nietuzinkowych. Choć nie spotkamy ich, przerzucając kolorowe strony czasopism, a telewizja praktycznie w ogóle nie emituje ich koncertów w komercyjnych stacjach. Ale zanim pojawili się w świadomości ludzi – pierwsze kroki stawiali oni w miejscu, w którym także i mnie postawił los: na scenie Studenckiego Festiwalu Piosenki. W moim przypadku było to nawet coś więcej – festiwal jubileuszowy, pięćdziesiąty.

Pozwolę sobie na stwierdzenie, że ja na tej scenie pojawiłam się w zasadzie znikąd, bo nigdy wcześniej nie miałam doświadczenia z piosenką poetycką, aktorską czy często określaną mianem artystycznej. Więc nominacja na SFP była dla mnie wyróżnieniem ogromnym, ale też niezwykle ważnym przeżyciem. Długo biłam się z myślami, czy jest to miejsce dla mnie, czy jestem gotowa na taki poziom artystyczny. Czułam ogromny respekt. A poziom festiwalu mnie nie zaskoczył. Dlatego, że doskonale zdawałam sobie sprawę, iż będzie to spotkanie najlepszych wykonawców z całej Polski. Ale mimo tej wiedzy nie odczułam rywalizacji. Raczej dobrego ducha festiwalu, przyjazną atmosferę i wręcz rodzinne przyjęcie ze strony organizatorów i wszystkich ludzi odpowiedzialnych za to, aby machina festiwalu działała sprawnie i była bliska klimatowi z poprzednich lat. Wejście na scenę było momentem przełomowym, bo czułam wzrok i uwagę mądrego widza. Słuchacza, który słucha, a nie tylko słyszy. Takiego, który rozumie i potrafi przeżyć to muzyczne spotkanie na własny sposób. Może nawet podobny do mojego, ponieważ sama z przyjemnością słuchałam wykonań innych uczestników. Chętnie wsłuchiwałam się wyśpiewywane historie, ale też byłam pod wrażeniem różnorodności repertuaru i piosenek, które odkrywałam na nowo lub zupełnie po raz pierwszy. Jak się czuję dzisiaj ze świadomością, że zostałam laureatką pierwszej nagrody? Trudno znaleźć jedno trafne określenie. Najważniejsze były słowa, które docierały do mnie po werdykcie. Szczere uśmiechy, reakcje innych uczestników, opinie i motywujące wskazówki. Poczułam jeszcze większą radość i satysfakcję, że zdecydowałam się wziąć udział w festiwalu. Werdykt jury jest dla mnie czymś więcej niż tylko przyznaniem nagrody – to zdanie osób, które niejedno już w życiu słyszały i widziały, nie dadzą się zwieść fałszywym emocjom, nieprawdziwym interpretacjom. To także powód, aby pracować jeszcze więcej i nie rezygnować ze swoich muzycznych planów. To świadomość, że warto pukać do wielu drzwi i nie wahać się przechodzić przez te, które się właśnie otwierają. Kiedyś myślałam, że wrażliwość to coś, co przeszkadza, bo każe nam patrzeć na świat inaczej, niż widzą go inni. Dzisiaj wiem, że wrażliwość to cecha deficytowa. Trzeba o nią dbać i ją pielęgnować. A później dzielić się nią, opowiadać historie za pomocą piosenek i stawać na scenie z dumą, że jest się posiadaczem tej wyjątkowej umiejętności. Wiem także, że „Kraków jeszcze nigdy tak jak" tamtego dnia, „nie miał w sobie takiej siły"… I że zapisał się w mojej pamięci jako miasto, w którym marzenia stają się rzeczywistością.

MARIA FOLWARSKA

JUBILEUSZ NAJSTARSZEGO KONKURSU W POLSCE

Właściwie powinno to nastąpić trzy lata temu. Gdyby wszystko poszło gładko, wedle kalendarza. Ale czy w Polsce cokolwiek idzie gładko? Przecie sam kalendarz też czasem przeszkadza. Gdy dziś spojrzeć na kilka lat z minionego półwiecza, to zrozumieć łatwo, że nie było w nich nastroju albo możliwości, by śpiewać piosenki…

Studencki Festiwal Piosenki urodził się w roku 1962. Jego półwieczna historia, jego wielcy bohaterowie, setki nazwisk w nim zapisanych i tysiące zaśpiewanych piosenek – to temat na wielką księgę (do której sposobi się ktoś bardzo kompetentny), więc wspominać owego półwiecza nie ma tu potrzeby. Może tylko, dla „smaczku", warto zacytować fragment wspomnionka pani Niny Repetowskiej, która tak pisała o roku 1962:

Moja młodość pierwsza – to fascynacja teatrem, studiami w krakowskiej PWST i pracą społeczną w Komisji Kultury Rady Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich.

Komisji Kultury przewodził wtedy niezwykle przystojny blondyn Karol Drozd. A my wszystkie, tak zwane „instruktorki" – oczywiście kochałyśmy się w nim. Karol razem z kolegami z ZSP na początku „słodkich lat sześćdziesiątych" wymyślił coś wspaniałego: konkurs piosenki studenckiej. Pomysł był znakomity, najlepszy dowód, że impreza przetrwała do dzisiaj. I mam nadzieję, że trwać będzie, dopóki istnieją studenci.

Rada Okręgowa ZSP mieściła się – po przejściu z ulicy Floriańskiej – na piętrze kamienicy w Rynku Głównym, tej samej, gdzie na dole do dziś trwa (choć w jakże zmienionym kształcie) studencki klub „Pod Jaszczurami". Wtedy klub – nam, organizatorom, służył do przesłuchań studentów, którzy zamierzali startować w konkursie piosenki. Następnie wybrani krakowscy kandydaci stawali do konkursu ogólnopolskiego.

Do konkursu zgłaszali się kandydaci z całej Polski – i rozpoczynali pracę z profesorem Mieczysławem Frognim, który był zatrudniony przez ZSP do nauki impostacji głosu (!). Profesor pracował także z teatrzykami studenckimi, jak choćby z Teatrzykiem Piosenki UJ i „Hefajstosem". Opiekę artystyczną nad młodymi wykonawcami roztaczali krakowscy aktorzy, jak na przykład Wojciech Zientarski. Przygotowania młodzieży do konkursu odbywały się w salach RO ZSP, gdzie do dyspozycji był fortepian, w „Jaszczurach", a także w kinie „Apollo". Jurorami w pierwszych konkursach byli tak znakomici artyści jak Jerzy Abratowski. Lucjan Kaszycki, Tadeusz Śliwiak, Lech Terpiłowski, również profesor Frogni. W następnych konkursach w jury pojawili się już Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski i inni. Laureatami pierwszego konkursu, wybranymi przez Jury podczas koncertu w Filharmonii zostali: Marian Kawski i Edward Lubaszenko (I miejsce ex aequo*). Drugie miejsce zajęła Ewa Demarczyk. Kawski śpiewał piosenkę* Pęk pawich piór, *Lubaszenko* – Monsieur Bernard, *a Ewa* Kupcie szczeniaka *i* Madonny. *Zjawisko Demarczyk to był szok dla jurorów. Nie wiedzieli, jak to zakwalifikować: taką inność, taki głos, taką ekspresję. A my, studenci, „opiekunowie" wykonawców – byliśmy zbulwersowani, że „Nasza Ewa", która już śpiewała w kabarecie Akademii Medycznej „Cyrulik" i w „Piwnicy pod Baranami" zajęła nie pierwsze, a drugie miejsce. Daliśmy upust swemu niezadowoleniu w czasie bankietu po koncercie. A bankiet był suty i odbywał się oczywiście w klubie „Pod Jaszczurami". No cóż, po prostu lżyliśmy Jurorów… Pamiętam atmosferę tamtych lat studenckich. Czasu konkursów, przygotowań. To było coś, co nas uno-*

siło, wiedzieliśmy, że robimy coś ważnego dla kultury studenckiej, i nie tylko. Iluż piosenkarzy o wielkich osobowościach wylansowanych zostało właśnie w ruchu studenckim! Szczepanik, Grechuta, Rodowicz, Sipińska, Mec, Woźniak… Wszyscy oni byli zawsze wspaniale przygotowani do występu. Bo jednak mieli wtedy opiekę pedagogiczną, która jest konieczna. Sam talent to rzecz najważniejsza, ale talent to nie zasługa, jego nie można się wyuczyć, trzeba go mieć, urodzić się z nim. A potem go rozwijać. Natomiast formy istnienia na estradzie, pewnych podstaw bycia przed publicznością – trzeba się, niestety, nauczyć. Trzeba też wiedzieć, jak oddychać na mikrofon, jak artykułować słowa, aby się nie zacierały, jak trzymać dźwięk, jak się poruszać, co zrobić z rękami, wreszcie – jak się ubrać.

Pani Dyrektor Repetowska pewnie ucieszyła się tego roku, słuchając uczestników pięćdziesiątego konkursu (jak zawsze podkreślają organizatorzy – właśnie konkurs stanowi fundament i najważniejszą część krakowskiego festiwalu). Poziom wykonawczych umiejętności był bowiem absolutnie profesjonalny. Kilkunastu finalistów z pewnością zasługuje na większe zaufanie organizatorów profesjonalnych festiwali. Wokalna sprawność i estradowe umiejętności takich młodych piosenkarzy jak: Agata Grześkiewicz, Beata Banasik, Anastazja Simińska, Justyna Panfilewicz, Agata Rożankowska, Jakub Blokesz i inni – gwarantują, że można by obsadzić ze znakomitym artystycznie skutkiem niejedno Opole czy inną wielką imprezę. Rzecz w tym jednak, że o owych młodych wykonawcach najwyższej klasy mało kto wie. „Nie przebijają się" przez bariery przyzwyczajeń, interesów, układów. Pozostaje jednak żyć Dylanowską nadzieją, że „czas wszystko zmieni"…

Tradycyjnie studencki ruch (i jego najważniejszy festiwal) były też miejscem narodzin nie tylko nowych gwiazd, ale i nowych autorów i kompozytorów. Z żalem trzeba powiedzieć, że w tej materii jest obecnie licho. Od pewnego czasu nie pojawiają się wizjonerskie idee artystyczne, brak nowych poetów słowa śpiewanego, niewielu się zjawia potencjalnych następców (nie w języku, ale twórczej wyobraźni) Koniecznego, Zaryckiego, Pawluśkiewicza, Knittla, Syrewicza, Preisnera… Ci starzy mistrzowie też debiutowali kiedyś w Krakowie, na Studenckim Festiwalu. Następców na razie nie słychać. Choć za to poziom muzycznej sprawności, akompaniamentów czy aranżacji bywa świetny (a instrumentacje młodziutkiego Jaśka Kuska to perły prawdziwe). Ale na razie z troską czekamy na coś więcej. Także na słowa dorównujące natchnionym tekstom Garczarka albo mistrzowskim frazom Kofty…

Jubileusz półwiecza SFP to nie tylko konkurs. Odbyło się przecież wiele bardzo interesujących koncertów. Festiwal na swój sposób „rozpełzł się" po milionowym mieście, koncerty dostali pod nos mieszkańcy Podgórza i Nowej Huty. Festiwal stał się bardziej krakowski niż zwykle. To ważne, bo tradycyjne adresowanie SFP do społeczności studenckiej niezbyt już wytrzymuje próbę czasu. Środowisko studenckie ze swoją wyjątkowością, swoistą elitarnością – już po prostu nie istnieje. Ale wartości, jakie zostały w nim zrodzone i wykształcone – nadal pozostają żywe i ważne. Zwieńczeniem jubileuszowego SFP był koncert dedykowany profesor Marcie Stebnickiej, krakowskiej aktorce i pedagogowi Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Przygotowała ów teatralny hołd Agata Duda-Gracz, wykorzystując zawodowych aktorów i pobieżną (niestety) znajomość sztuki piosenki. Niemniej ów galowy ukłon miał chwilę prawdziwie wzruszającą, gdy dziewięćdziesięcioletnia Mistrzyni zeszła do aktorów, by im podziękować. I potem – wtedy gdy odręcznym pismem dziękowała dyrektorowi Festiwalu za wzruszenia, jakie jej Festiwal przyniósł. Nam też. I wraz z panią Martą – dziękujemy.


część V
LUDZIE
i MIEJSCA


A
Jarocin
muzeum

Jan Poprawa

OBJAŚNIENIE

W dziale piątym naszego rocznika zmieściliśmy to wszystko, co udało się zauważyć i odnotować, ale nie wszystko, co byśmy chcieli. Na dobrą sprawę jest to wielki groch z kapustą, choć może zręczniej byłoby powiedzieć z cudzoziemska *cicer cum caule*? Całość można było uporządkować w kilka wątków tematycznych. O nich więc słów kilka.

Najpierw zamieszczamy tu teksty i notatki podsumowujące (bądź tylko wspominające) niektóre rocznice, jubileusze i obchody, których czas minął w roku 2014. Było tego sporo, więc z pewnością nie udało się na łamach „Piosenki" 2014 odnotować wielu innych rocznic i przedsięwzięć okolicznościowych. Może za czas jakiś, gdy się „Piosenka" rozrośnie o sieć własnych korespondentów? Na razie polecić możemy z czystym sumieniem świetny tekst najwybitniejszego znawcy życia i twórczości Jacka Kaczmarskiego – doktora Krzysztofa Gajdy. Rok miniony był wszak rokiem Jacka, ustanowionym oficjalnie przez najwyższe władze państwowe. W sferze piosenki nie zdarza się to często.

Z mniejszym zadęciem i rozgłosem obchodzili swój jubileusz sześćdziesięciolecia warszawscy weterani nieistniejącego już Studenckiego Teatru Satyryków. Nie sięgając jeszcze do przepastnych zbiorów dyrektora Pracza czy choćby do własnych naszych materiałów (o tym chcemy napisać w większym dziale przyszłej „Piosenki", który poświęcony będzie nieboszczce „kulturze studenckiej"), w tym numerze udało się napisać o dwóch wydarzeniach artystycznych, jakie na jubileusz starszych kolegów przygotowali młodzi aktorzy i piosenkarze. Koncerty-widowiska Magdy Smalary i Janusza Gasta były doskonałym dowodem, że wiele pieśni z przeszłości ma w sobie dzisiejszą aktualność. Wystarczy znaleźć artystów, którzy by je ożywili na nowo. Te koncerty są jakby zaprzeczeniem tezy jednej ze śpiewanych piosenek, że „żyje się raz".

Lubelska Federacja Bardów obchodzi piętnastolecie. Jej biograf Sławomir Kucznierz obserwuje LFB ciągle. Podobnie jak cały Kraków z podziwem obserwuje jednego ze swych najwybitniejszych artystów – Andrzeja Zaryckiego. I on miał tego roku jakieś dwudziestolecie (a może i nie dwudziestolecie) – ale przede wszystkim pokazał świetne piosenki i świetnych wychowanków.

Muzeum Polskiej Piosenki z uwagą patrzy na podobne, większe i mniejsze inicjatywy wspomagające tę ulotną dziedzinę – piosenkę. Dyrektor Wasik swe spostrzeżenia o zagranicznych partnerach Muzeum spisał w szkicu, który serdecznie polecamy. A do tego dołączamy kilka notek – sprawozdań z istniejących rzeczywiście w Polsce muzeów, teatrów piosenki, klubów *etc*. Służą one zarówno upowszechnieniu, jak i utrwaleniu tego, co utrwalenia warte.

Wszystko zależy od ludzi. Zaczynamy więc ich przedstawiać, zanim nasi uczeni koledzy podniosą ich na badawczy warsztat.

I tych, którzy odeszli. Wspominamy serdecznie Tadeusza Chyłę, Janusza Kondratowicza, Krzysztofa Gozdowskiego, Jana Jarczyka. Będziemy ich pamiętać.

Krzysztof Gajda

DEKADA OBECNOŚCI

Dziesięć lat, które dzielą nas od śmierci Jacka Kaczmarskiego, to czas pozwalający spojrzeć z pewnego dystansu na to, jak żyje jego twórczość, w jakich nowych wcieleniach pojawia się poeta i pieśniarz.

Wielokrotnie podziwiałem benefisy Boba Dylana, którego piosenki śpiewali wykonawcy w najróżniejszych muzycznych stylistykach. Brakowało mi takiego podejścia do bogatej i różnorodnej twórczości Kaczmarskiego jeszcze za życia artysty. Okazało się, że Jacek musiał zachorować, by rodzimy rock and roll zainteresował się jego dorobkiem. W połowie grudnia 2003 r., w rocznicę stanu wojennego, odbył się w Sali Kongresowej koncert, w czasie którego piosenki barda „Solidarności" zaśpiewali m.in.: Małgorzata Ostrowska, Maciej Maleńczuk, Paweł Kukiz, Glaca, Bracia Cugowscy czy Patrycja Markowska. Dla wielu (w tym dla samego pieśniarza) było to przeżycie szokujące, dla mnie raczej przykre. Nie raził mnie sam pomysł takiego mariażu (a wręcz przeciwnie), ale już wykonanie, brak rzetelnego przygotowania artystów, pozbawione wyczucia interpretacje – stwarzały poczucie zaprzepaszczonej szansy na nietuzinkowe wydarzenie, popularyzujące te wspaniałe piosenki.

Niespełna miesiąc po śmierci pieśniarza, w pierwszych dniach maja 2004 r., we wrocławskim Teatrze Muzycznym w ramach koncertu finałowego 25. Przeglądu Piosenki Aktorskiej miała miejsce premiera spektaklu *Galeria*, wyreżyserowanego przez Wojciecha Kościelniaka. Scenariusz widowiska, w całości opartego na piosenkach Kaczmarskiego, wypełniły utwory z całego niemal okresu jego twórczości – od wczesnej *Obławy* przez *Krzyk*, *Autoportret Witkacego*, *Encore, jeszcze raz*, *Sen Katarzyny II*, *Epitafium dla Wysockiego*, *Kanapkę z człowiekiem*, *Szulerów*, *Wojnę postu z karnawałem* – aż po utwory napisane pod koniec lat 90., jak *Wyznanie Kalifa, czyli o mocy baśni* czy zamykająca całość *Mucha w szklance lemoniady*. Scenografię wypełniały obrazy wyświetlane na ekranach oprawionych w ramy, co dawało złudzenie muzealnego wnętrza, pomysł inscenizacyjny opierał się na ciągłości i wzajemnym przenikaniu utworów. Nie był to zwyczajny recital, tylko w pełnym tego słowa znaczeniu spektakl, z aktorami ucharakteryzowanymi i ubranymi w stroje nawiązujące do wykonywanych piosenek. *Galeria* na żywo robiła wrażenie niezwykłe, nieco chłodniej została przyjęta jej realizacja telewizyjna.

Tradycjonaliści najchętniej słuchaliby piosenek Kaczmarskiego wykonywanych tak, jak tylko on sam je śpiewał, z akompaniamentem gitary i fortepianu Łapińskiego. „Epigoni", gdyż tak zostali nazwani w środowisku naśladowcy, spełnili swoją ważną rolę w czasie choroby Jacka, tuż po Jego śmierci, takie występy cieszą się popularnością do dziś. Pierwszy raz na takich wykonawców zwrócił mi uwagę sam pieśniarz, przedstawiając w maju 2001 r. w poznańskim „Eskulapie" Przemysława Lembicza i Marcina Żmudę, którzy wówczas tworzyli duet mp2 (Młodsi Panowie Dwaj) i mimo niedługiej współpracy już mieli w repertuarze grubo ponad setkę piosenek barda, które wykonywali w poznańskich klubach i pubach. Innych poznałem w 2002 r., w trakcie zlotu zorganizowanego przez Macieja Bryzka w Przemyślu, kiedy w całym kraju ruszyła zbiórka na pokrycie kosztów leczenia barda. Tamten koncert wykreował sytuację, w której sceną „epigońską" zawładnęli z jednej strony wspomniani artyści z Poznania, a z drugiej duet z Łodzi – Paweł Konopacki i Witold Łuczyński. Dziś pierwsi występują jako Kwartet Proforma (po różnych mutacjach w pięcioosobowym składzie – z Piotrem Lembiczem na gitarach, Wojciechem Strzeleckim na kontra/basie i Markiem Wawrzyniakiem na perkusji), drudzy jako Trio Łódzko-Chojnowskie (z Tomaszem Susmędem na instrumentach klawiszowych). Każdy z zespołów szuka własnej drogi i miejsca na scenie muzycznej. KPF nie stroni od bogatych aranżacji, od momentu pojawienia się perkusisty gra w stylistyce niemalże rockowej. Oprócz piosenek Kaczmarskiego wykonuje także ballady Stanisława Staszewskiego, utwory Kazika Staszewskiego (występując na scenie też z nim samym), Toma Waitsa, Nicka Cave'a oraz własne piosenki. Od dawna czeka na publikację ich album *Na końcu świta*. TŁCh szuka drogi rozwoju, m.in. komponując muzykę do tekstów Kaczmarskiego, których sam Mistrz z różnych powodów nie umuzycznił, czego efektem ma być płyta *Sny i sny.*

Przez ostatnie lata powstała swoista subkultura tradycyjnych wykonań piosenek barda. Oprócz wymienionych wyżej, utwory Kaczmarskiego stanowią istotną część repertuaru takich wykonawców jak: Szymon Podwin i jego zespół Triada Poetica (aktualnie duet z Michałem Mańką), Michał Wilgocki i Judyta Gąsior, Adam Mortas z zespołem Encore, Mateusz Nagórski, Jakub Mędrzycki (jako akompaniator na instrumentach klawiszowych), Eliza Banasik, Justyna Panfilewicz, Radosław Książek, Patrycja Polek, Adam Leszkiewicz, Adam Łapacz, Jakub Kwaśniewski, Apolinary Polek (Paweł Oleszczuk), Piotr Kajetan Matczuk. Większość z nich dobrze znana jest kołobrzeskiej publiczności.

Za swoisty paradoks uznać należy, że pierwszym profesjonalnym artystą, który nagrał płytę z piosenkami Jacka Kaczmarskiego, jest Norweg, Jörn Simen Överli. Historia tego projektu sięga początków lat 80. Överli był jednym z członków organizacji Solidaritet Norge-Polen, która niosła pomoc Polsce po wprowadzeniu stanu wojennego. Kiedy w 1985 r. przyjechał do Polski, miał już przetłumaczone kilka piosenek Kaczmarskiego. Dzięki znajomym trafił na koncert Gintrowskiego i Łapińskiego, gdzie udało mu się zaśpiewać kilka utworów. Zaproponował pianiście przyjazd do Norwegii. Wspólnie zagrali kilkaset koncertów, a najtrwalszym efektem ich współpracy stał się longplay *Den rode bussen* (*Czerwony autobus*). Płyta otrzymała nominację do tytułu najważniejszego nagrania muzycznego w Norwegii, Norwegian Grammy Award. Wspominam o tej płycie, bo jest ważna, gdy mowa o recepcji, ale oczywiście historia dotyczy jeszcze lat 80.

Inny zagraniczny projekt to wykonania powstałe na Kubie, których autorem jest Ciro Díaz Penedo, gitarzysta kubańskiej formacji punkrockowej Porno Para Ricardo. Jako gitarzysta i wokalista występuje w stworzonym

przez siebie zespole La Babosa Azul. Nagranie w 2008 r. płyty *Cuando amanezca el dia* (*Kiedy zacznie się dzień*) zainspirowane było przez polskich dyplomatów urzędujących na Kubie – m.in. Jacka Padée i Daniela Gromanna. Ciro jest kubańskim muzykiem-dysydentem, piosenki Kaczmarskiego z wczesnego okresu (*Nasza klasa*, *Poczekalnia*, *Manewry*, *Zbroja*, *Epitafium dla Wysockiego* czy *Mury*) opisują także jego rzeczywistość, a dzięki tłumaczeniom i jego ekspresyjnym interpretacjom mają szansę docierać do jego rodaków, zniewolonych przez reżim Castro. Płyta nigdy nie ukazała się oficjalnie, jest za to dostępna legalnie w Internecie.

Najnowszą płytą adresowaną do obcojęzycznych odbiorców są białoruskie wersje piosenek Kaczmarskiego, nagrane przez Andreja Chadanowicza, romanistę i nauczyciela z Mińska, który jest także poetą, tłumaczem i pieśniarzem, dbającym o przetrwanie rodzimego języka w trudnych warunkach dyktatury Łukaszenki. Na płycie *Mury* znalazły się utwory: *Arka Noego*, *Zbroja*, *Bob Dylan*, *Lekcja historii klasycznej*, *Sen Katarzyny II*, *Encore, jeszcze raz*, *Pamiętnik znaleziony w starych nutach*, *Pijak*, *Mury*, *Limeryki o narodach*, *Epitafium dla Brunona Jasieńskiego*, *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*, *Nasza klasa* i *Kuglarze*. Płyta ukazała się w 2014 r. nakładem Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego we Wrocławiu, przy wsparciu Europejskiego Centrum Solidarności oraz Departamentu Dyplomacji Publicznej Ministerstwa Spraw Zagranicznych w ramach konkursu „Wspólne działania polsko-białoruskie".

Jako zagraniczną ciekawostkę traktować należy wykonanie *Naszej klasy* przez Noama Rotema, izraelskiego piosenkarza poprockowego. Rotem opisuje charakterystyczne podejście do tłumaczenia tekstu na hebrajski: „Ilekroć w piosence pojawia się polska nazwa – polskie imię, miasto – zmieniałem je na izraelskie. Ponadto wers: «Marek siedzi za odmowę, bo nie strzelał do Michała» byłby w Izraelu niezrozumiały. W mojej wersji Marek siedzi za odmowę służby wojskowej, co często się u nas zdarza. Ponadto brat Janusza w mojej wersji nie popełnia samobójstwa, ale zostaje zastrzelony na terenach okupowanych. Pieśń, która ma oddziaływać społecznie, której tekst nie jest obojętny, musi mówić o realiach danej społeczności. Tak przecież postępował sam Jacek Kaczmarski, przekładając na polskie realia (a nie tylko język) pieśni Włodzimierza Wysockiego".

Wśród polskich interpretacji, które poszły pod prąd przyzwyczajeń i oczekiwań stylistycznych, a stały się całościowo pionierskimi projektami, wymienić należy płyty *A ty siej* zespołu Habakuk oraz *Autor* formacji Strachy na Lachy. Obie powstały w 2007 r. i ze względu na aranżacje wzbudziły nieuniknione kontrowersje wśród tradycjonalistów. Habakuk przearanżował piosenki, wykonując je w bliskiej sobie konwencji reggae. Skoczne, afrykańskie rytmy mają się nijak do przesyconych intelektualnymi treściami Kaczmarskiego, stąd częste utyskiwania na bezsens takiego połączenia. Przyznać jednak trzeba, że czasem pozwalają uświadomić, jak ponadczasowe i wielopłaszczyznowe, także w formie muzycznej, są to piosenki. Strachy na Lachy, z Grabażem na czele (dawniej liderem punkrockowej Pidżamy Porno), zagrały Kaczmarskiego po swojemu, na rockowo. Także w tym przypadku nie obyło się bez zgrzytów. Przemysław Gintrowski nie zgodził się na opublikowanie dwóch piosenek, do których napisał muzykę (*Autoportret Witkacego*, *A my nie chcemy uciekać stąd*), płytę chłodno przyjęli zarówno odbiorcy Kaczmarskiego, jak i Grabaża, jednak krytycy muzyczni wystawili jej wysokie noty – doceniając, jak trudnego dzieła podjął się popularny rockman. Najważniejszym wyróżnieniem stał się dla artysty Paszport Polityki, przyznany właśnie za ten projekt.

Dziś można powiedzieć, że Kaczmarskiego gra się na wszelkie sposoby. W 2005 r., w trakcie koncertu z okazji 25-lecia „Solidarności" na terenie Stoczni Gdańskiej, Jean Michel Jarre, dawny król muzyki elektronicznej, w podniosłej stylistyce wykonał *Mury* z towarzyszeniem Akademickiego Chóru Uniwersytetu Gdańskiego. *Kaczmarski & Jazz* to płyta, która ukazała się w 2010 r., zawierająca jazzowe interpretacje 11 utworów barda. „Sarmatia na rockowo" to potoczna nazwa spektaklu *Odprawa posłów greckich*, zrealizowanego w 2010 r. przez Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, opartego na songach Kaczmarskiego oraz poezji Jana Kochanowskiego. Ciekawe interpretacje aktorskie zaproponowali twórcy spektaklu *Tunel* (aktorzy: Mirosław Baka, Wojciech Brzeziński, Joanna Lewandowska; muzyka: Hadrian Filip Tabęcki, Paweł Stankiewicz). Program *Raj* w kanonicznej stylistyce, zaproponowanej przez trio Gintrowski–Kaczmarski–Łapiński, wykonują okazjonalnie: Jacek Bończyk, Mirosław Czyżykiewicz, Hadrian F. Tabęcki. Bończyk wykonuje także piosenki Kaczmarskiego solowo, realizuje też spektakle oparte na jego piosenkach. Kołobrzeska publiczność bez wątpienia pamięta widowisko *Dzieci Hioba*. Występ premierowy odbył się 31 lipca 2009 r. jako finał VI Festiwalu Piosenki Poetyckiej im. Jacka Kaczmarskiego „Nadzieja" w Kołobrzegu, w ramach tematu „Noc żydowska" – bo taka była idea przewodnia tego festiwalowego wieczoru.

Istotną rolę kulturotwórczą pełnią właśnie festiwale imienia Jacka Kaczmarskiego, które od lat pozwalają kultywować pamięć o poecie. Palma pierwszeństwa należy do kołobrzeskiej „Nadziei", która w tym roku odbywa się po raz jedenasty. Jej pierwsza edycja miała miejsce niespełna pół roku po śmierci artysty, a pomysł powstał jeszcze za jego życia. Organizatorami są Katarzyna i Jacek Pechmanowie, a impreza odbywa się pod szyldem Fundacji im. Jacka Kaczmarskiego prowadzonej przez Alicję Delgas. W trakcie corocznych spotkań w ramach konkursu wykonawcy (najczęściej młodzi) prezentują piosenki własne, warunkiem występu jest jednak prezentacja jednego utworu Patrona festiwalu. Przez te wszystkie lata na „Nadziei" pojawiło się kilkuset już młodych artystów, którzy choćby z tego powodu zetknęli się z twórczością pieśniarza, na moment kierując twórczy wysiłek ku jego piosenkom. Inna ciekawa inicjatywa, która wpisuje się na stałe w polski pejzaż piosenki poetyckiej, to Wrocławski Salon Jacka Kaczmarskiego (cykl spotkań prowadzonych przez Szymona Podwina, gdzie co kilka tygodni spotykają się młodzi wielbiciele tej twórczości). Podwin organizuje także doroczne spotkania Czaty Zamkowe na zamku w Bolkowie, jest też liderem grupy Triada Poetica wykonującej pieśni Kaczmarskiego w tradycyjnych, gitarowych aranżacjach. Wymienię ponadto: Kaczmarski Underground (doroczne zloty odbywające się w okolicach Krakowa, przez wiele lat w Marszowicach, w tym roku przeniesione do Lanckorony), „Metamorfozy sentymentalne" Lubelski Festiwal Piosenki Autorskiej i Poetyckiej im. Jacka Kaczmarskiego (w marcu tego roku odbyła się III edycja), odbywający się w Bydgoszczy festiwal piosenek Jacka Kaczmarskiego „Źródło wciąż bije", wieczory z piosenką Jacka Kaczmarskiego organizowane przez Samorząd Studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ciekawą inicjatywę stanowią koncerty dla niemieckiej Polonii, organizowane co roku przez Zrzeszenie Federalne Polska Rada w Niemczech, w którym ważną rolę odgrywa przyjaciel Jacka Kaczmarskiego z Radia Wolna Europa Bogdan Żurek oraz Aleksander Zając – obecni każdorazowo na kołobrzeskiej „Nadziei", gdzie przyznają własną Nagrodę Polonii. Lista imprez odbywających się tylko w marcu i kwietniu 2014 r., w związku z dziesiątą rocznicą śmierci Jacka Kaczmarskiego, objęła kilkanaście (czasem parodniowych) imprez w całym kraju, w czasie których odbywa-

ły się koncerty, spotkania, prelekcje, spektakle i wszelkie inne formy kultywowania pamięci. W całym kraju, wielokrotnie każdego roku, można słuchać piosenek barda na imprezach cyklicznych i okazjonalnych, i zawsze znajdują one swoją publiczność, czasem przyciągając uczestników z odległych zakątków Polski, a bywa, że i tych, którzy aktualnie mieszkają za granicą i swoje plany urlopowe układają z myślą o tych wydarzeniach.

Ważną funkcję integrującą środowisko przez wiele lat pełniła strona www.kaczmarski.art.pl, założona i prowadzona przez Artura Nogaja i Annę Grazi, a także forum, które w czasach świetności tej formy internetowego komunikowania tętniło życiem, gorącymi dyskusjami, nie zawsze mającymi podłoże czysto merytoryczne. Było to świadectwem zróżnicowania osobowościowego, intelektualnego, zawodowego, wiekowego uczestników, których bezwzględnie łączyła właściwie tylko jedna cecha – fascynacja twórczością Kaczmarskiego. Sojusze i podziały bywają widoczne do dziś i stanowią odwzorowanie tej cechy życia społecznego w całej Polsce. Dziś strona internetowa nie ma takiego znaczenia, można tam znaleźć teksty piosenek barda, liczne artykuły i ciekawostki na jego temat, a komunikacyjną rolę forum przejął Facebook, gdzie odnaleźć można liczne profile poświęcone postaci poety, w tym „Grupę zrzeszającą użytkowników forum strony www.kaczmarski.art.pl".

Specyficzną (wobec powyższych przykładów) formę kultywowania pamięci stanowią inicjatywy dotyczące nadawania nazwom geograficznych miejsc, rozmaitym instytucjom, szkołom – imienia Jacka Kaczmarskiego. Mimo dość krótkiego czasu od śmierci, co ma znaczenie przy administracyjnych ograniczeniach, ulice Jacka Kaczmarskiego znaleźć możemy w wielu miastach w Polsce: we Wrocławiu, w Gdyni, Częstochowie, Łodzi, Przemyślu, Węgrowie, Wołowie czy Wejherowie. Skwer Jacka Kaczmarskiego mieści się w Warszawie. Przez ronda im. Jacka Kaczmarskiego przejeżdżać możemy w Gdańsku i Gnieźnie. W ostatnim z miast Kaczmarski patronuje Centrum Kultury EsTeDe Scena To Dziwna, które przyjęło nazwę od tytułu jednej z piosenek (tam zresztą także odbywają się co roku w marcu festiwale związane z twórczością pieśniarza). W Olsztynku młodzież uczy się w I Liceum Ogólnokształcącym im. Jacka Kaczmarskiego.

W ciągu ostatniego dziesięciolecia pojawiło się także sporo publikacji książkowych związanych z twórczością barda. Nie chcąc epatować fałszywą skromnością, wspomnę o własnych publikacjach, by móc przejść do innych, nowszych. *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów* to publikacja mojej pracy doktorskiej o literackiej stronie tekstów poety, której pierwsze wydanie ukazało się jeszcze za życia Jacka, w 2003 r. W 2009 r. wydana została biografia Jacka Kaczmarskiego *To moja droga* mojego autorstwa. Pokłosiem konferencji naukowej, którą zorganizowałem w 2007 r., jest książka *Zostały jeszcze pieśni… Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, redagowana wspólnie z Michałem Traczykiem, a zawierająca 20 artykułów przeważnie literaturoznawczych, omawiających na różne sposoby tę przebogatą twórczość. W 2013 r. nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego ukazały się książki Marcina Romanowskiego *Między bardem „Solidarności" a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej* oraz Andrzeja Kasperka *Galeria Jacka Kaczmarskiego. Skrzydło wschodnie* (ta ostatnia omawiająca piosenki, które poruszają tematykę rosyjską). Rok wcześniej wydawnictwo Demart opublikowało album *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego*, który zawiera teksty piosenek opartych na malarstwie, reprodukcje obrazów oraz opisy i interpretacje autorstwa Iwony Grabskiej i Diany Wasilewskiej. To samo wydawnictwo opublikowało w 2012 r. *Antologię poezji Jacka*

Kaczmarskiego, ponadtysiącstronicowe dzieło, zawierające możliwie doskonały i pełny zbiór tekstów piosenek i wierszy, zebranych i opracowanych przez Krzysztofa Nowaka. Redaktor tomu jest jednym z bohaterów opublikowanej w ostatnich miesiącach książki Katarzyny Walentynowicz *Mimochodem. Rozmowy o Jacku Kaczmarskim* (innymi rozmówcami autorki są Alicja Delgas, Wojciech Stronias i Kazimierz Wojtaniec).

Jako uzupełnienie tego ciągu „literackiego" wymienić należy filmy, które powstały od czasu śmierci pieśniarza. W 2007 r. Piotr Załuski, przyjaciel Jacka z czasów RWE, wyreżyserował emocjonalny film opowiadający głównie o ostatnim okresie życia i twórczości artysty: *Dni przedostatnie, dni następne*. W 2012 r. powstał, wyreżyserowany przez Jakuba Mędrzyckiego, biograficzny film *Jacek*, który z powodu problemów dystrybucyjnych prezentowany bywa jedynie na pokazach autorskich. W bieżącym roku, w związku z dziesiątą rocznicą śmierci pieśniarza, powstał film *Bard*, wyreżyserowany przez Katarzynę Kościelak, oparty na materiałach archiwalnych oraz wypowiedziach przyjaciół artysty.

W latach 80. dorobek Jacka Kaczmarskiego znajdował się w stanie dramatycznego rozproszenia, co wynikało ze szczególnych warunków, w których tworzył (cenzura w kraju, publikacje drugoobiegowe bez poszanowania praw autorskich). Sytuacja zaczęła się zmieniać wraz z powstaniem Pomatonu pod koniec lat 80., jednak krokiem milowym w kierunku uporządkowania materiału była publikacja boksu płyt CD *Syn marnotrawny*, który ukazał się kilka tygodni po śmierci autora (w 2004 r.) i objął 22 oficjalnie opublikowane płyty z całego okresu twórczości. Od tego czasu ukazały się jeszcze boksy: *Suplement* (7 CD), *(mała) Arka Noego* (8 CD) i *Ze sceny* (20 CD). Pomijając mniej znaczące, okazjonalne publikacje, można przyjąć, że aktualnie ten zestaw stanowi pełny zapis płyt i koncertów w możliwie najlepszej jakości fonograficznej i edytorskiej. Nakładem Metal Mind Productions ukazał się także zestaw filmów DVD *Jacek Kaczmarski. Scena to dziwna… 1980–2001*, prezentujący nagrania koncertów i programów telewizyjnych z udziałem pieśniarza. Wszystkie te publikacje nie byłyby możliwe lub nie mogłyby uzyskać właściwego kształtu, gdyby nie wysiłki i zaangażowanie Krzysztofa Nowaka – miłośnika, kolekcjonera i swoistego „kustosza" dorobku poety.

Jeśli czasem zdarza nam się narzekać na permanentną nieobecność Jacka Kaczmarskiego w głównym nurcie współczesnej kultury (czytaj: rozrywki), na to, że media (w tym publiczne) albo pomijają twórczość barda, albo prezentują ją poza głównymi pasmami oglądalności i słuchalności, niech ten skromny artykuł będzie dowodem, że z obecnością naszego Patrona nie jest aż tak źle. Tekst ten jest mocno skrótowy ze względu na ograniczoną objętość – żadne medium nie jest z gumy, nawet festiwalowy raptularz. Wymieniam w nim jedynie najistotniejsze, moim zdaniem pierwszorzędne, przejawy pielęgnowania pamięci o poecie. Mam nadzieję, iż w kuluarach festiwalu porozmawiamy jeszcze o wielu ważnych inicjatywach, które (bez złej woli) pominąłem. Chciałbym na koniec jednak zwrócić uwagę na jedną istotną sprawę łączącą opisane wyżej przedsięwzięcia. Praktycznie w każdym przypadku są to działania jednostkowe, wymyślane i realizowane przez wyjątkowych ludzi z pasją, którzy swoim zamiłowaniem potrafią zarażać innych, a nawet sprawiać, że to, co początkowo wydaje się trudne lub niemożliwe, z czasem przybiera całkiem realne kształty, nierzadko na wiele lat. Motto: *A Ty siej, a nuż coś wyrośnie*…, przyświecające twórcom kołobrzeskiej „Nadziei", zobowiązuje nas wszystkich, a przede wszystkim każdego z nas z osobna.

Sławomir Kucznierz

LUBELSKA FEDERACJA BARDÓW 2014

Są zespoły, które jak Bóg przykazał świętują okrągłe rocznice specjalnymi trasami koncertowymi z zestawem *greatest hits*, wydają też najczęściej takie płyty, wiedząc, że wydawnictwo znajdzie popyt wśród fanów. Lubelska Federacja Bardów konsekwentnie prze pod prąd: pięć lat temu świętowała swoją dychę, nagrywając w Studiu im. Agnieszki Osieckiej w Warszawie koncertową płytę z zupełnie premierowym materiałem. Tegoroczne piętnastolecie uczciła w jeszcze bardziej „korzenny" sposób, nawiązujący do kotłownianych i hadesowych początków: zagrała koncert premierowych piosenek dla dość wąskiego grona fanów w aktualnym mateczniku, gdzie na co dzień ma próby – świdnickim Miejskim Ośrodku Kultury. Tradycją Federacji jest, iż każdy program ma swój tytuł, nawet jeśli nie idzie za tym nagranie płyty. Przekaz tego tytułu jest prosty i dobitny: *Wszystko nowe*.

Po jednorodnej i konsekwentnej stylistycznie płycie *Stachura – Poematy* artyści mogli szerzej rozwinąć skrzydła, sięgając do wielu źródeł i stylów. Świdnicki koncert, zagrany 26 kwietnia br., czyli prawie dokładnie w piętnastą rocznicę oficjalnego debiutu na scenie Hadesu, tę swobodę uwidocznił. Kompozytorzy dali upust swoim sympatiom, nawiązując znowu chociażby do klimatów folkowych (głównie za sprawą Jana Kondraka). Rodzimych (mazur w *Ojczyźnie* i *E-Buk*) oraz zza oceanu (pięknie i subtelnie zaaranżowana meksykańska ballada *Caballo Blanco*). Pojawił się motyw tanga, niesłyszany od czasów Grześkowiakowej *Loli Madonny*. Są subtelne nawiązania do muzyki klasycznej: w utworach Piotra Selima, co jest zrozumiałe i ma swoją tradycję, a także u Jana Kondraka (to akurat mniej oczywiste). Jeśli jednak wydawałoby się komuś, że gitarzysta Piotr Bogutyn, który zdominował w naturalny sposób brzmienie *Poematów*, jest bezrobotny, to wyprowadzam z błędu: gitary elektryczne są prawie wszechobecne w nowym materiale. Świadomie piszę w liczbie mnogiej, gdyż muzyk korzysta z kilku instrumentów, co pozwala mu osiągnąć bardzo różnorodne brzmienie. Na przykład wykreować westernowy klimat *à la* The Shadows we wspomnianym *Caballo Blanco* czy ciekawie imitować „zawirusowanie systemu" w *Antywirusowej* Marka Andrzejewskiego. Są także momenty, gdy gitara gra po prostu porządny rock, taki spod znaku np. Ugly Kid Joe: to Marek Andrzejewski, który dwa lata

temu zaskoczył fanów brzmieniem solowej płyty *Elektryczny sweter*, w nowym materiale Federacji proponuje utwór *Karty na wiatr*, kolejny ukłon w stronę najlepszych muzycznych tradycji amerykańskiego Południa. Jest w tym nowym programie kilka rzeczy bardzo istotnych, wyrastających z materii muzycznej daleko poza nią, a pierwsza z nich to poszerzenie grona twórców. Kompozytorski udział basisty Krzysztofa Nowaka w *Poematach* nie stał się jednorazowym wydarzeniem, w nowym repertuarze mamy utwór *Nokturn poranny* (do słów Jana Kondraka) oraz współudział w dwóch kompozycjach Joli Sip: *Wróżka* i *Tuli pan*. W pierwszej piosence uwagę zwraca wstęp – orientalna wokaliza Joli, płynnie przechodząca w temat tanga, co samo w sobie jest świadectwem klasy wokalistki. W drugim utworze, utrzymanym w jazzującym klimacie i ozdobionym wstawkami skrzypiec, których nie powstydziłby się zapewne Michał Urbaniak, dodatkowo klimat tworzą partie chóralne (w końcu to znak firmowy zespołu) – jedyna rzecz, jakiej brakuje na solowych koncertach Joli Sip. Jest w tym prócz konkretnego aktu twórczego także pewna symbolika: Lubelska Federacja Bardów wraca do tradycji z początku działalności, kiedy materiał tworzyli prawie wszyscy członkowie grupy, staje się, *nomen omen*, tyglem większej liczby „składników twórczych". Zwłaszcza że za nowymi kompozytorami pojawiają się nowi wokaliści…

O tym, że Kasia Wasilewska, dzielnie zastępująca Pawła Odorowicza, potrafi śpiewać „na poważnie", wiedzą fani folku od co najmniej dekady – skrzypaczka, a jednocześnie wokalistka ma na koncie płytę *Folk! Jamboree* nagraną ze swoim zespołem Samhain w roku 2005. W Federacji przez pierwsze lata koncentrowała się na instrumencie, jednak powoli na koncertach zaczęła stawać też przy mikrofonie, swoim wysokim, ale niepozbawionym lekko zadziornej chrypki głosem, będącym niejako w opozycji do głębokiego altu Joli Sip, tworząc chórki. Przełomem okazał się znów materiał *Poematów*, gdzie udział wokalny skrzypaczki wzrósł mocno i wiadome było, że to już tylko krok do debiutu solowego. W programie *Wszystko nowe* Wasilewska ma dwa bardzo klimatyczne utwory: wspomniany *Nokturn poranny*, w którym dodatkowo kompozytor, Krzysztof Nowak, gra na gitarze akustycznej, oraz autorską piosenkę Jana Kondraka *Bratki*. Oba zaaranżowane oszczędnie, bez sekcji rytmicznej, z wyeksponowaniem głosu wokalistki, i oba o dużym ładunku emocjonalnym. Autorska spółka Andrzejewski (muzyka) i Kondrak (słowa) ma na koncie bardzo udane piosenki, żeby wspomnieć tylko o *Co ona ćpa* czy *Chwili u wrót podróży*. Duże szanse, by dołączyć do tego grona, ma *Kołomyjka chomika świętoszka* – materiał debiutu perkusisty Tomasza Deutryka jako pełnoprawnego wokalisty zespołu. Że śpiewać pałker potrafi, usłyszeliśmy w czasie pierwszego koncertu zespołu w Teatrze Starym w Lublinie, choć był to wtedy tylko udział w chórze całej Federacji. Teraz Tomasz Deutryk wyszedł zza bębnów i udowodnił, że jest pierwszorzędnym frontmanem, potrafiącym bez zaniedbywania śpiewu uczynić atrakcyjny ruch sceniczny i nawiązać kontakt z publicznością. Rzecz godna podziwu tym bardziej, że sama piosenka, zgodnie z tytułem motoryczna i rozpędzona, do łatwych nie należy. Nagrodą dla artysty były rzęsiste i bardzo długie brawa. Skierowane zresztą do całego zespołu, który chwilowy wakat za bębnami wykorzystał do totalnego przemeblowania: perkusją zajął się ojciec regularnego pałkera – Krzysztof Nowak, bas oddając gitarzyście Piotrowi Bogutynowi. Gitarę przytulił w przenośni i dosłownie Selim, udowadniając, że prócz rockowego *image*'u pianista – klasyk może zaoferować solidny podkład rytmiczny. Za klawiaturą przysiadł Marek Andrzejewski, gitarą akustyczną zajęła się Kasia Wasilewska, dla dopełnienia zmian Jola Sip stała się perkusistką

z dziecięcą grzechotką, a Jan Kondrak wywijał plastikowym wiatraczkiem… Dodajmy, że grzechotka Joli miała znaczenie bardzo symboliczne, wokalistka była bowiem w tym czasie w stanie błogosławionym… O ile zmiany instrumentalne mają charakter happeningowy, to udzielanie się wokalne Tomasza Deutryka jest zjawiskiem ze wszech miar artystycznym i poważnym, ten człowiek po prostu powinien prócz grania śpiewać, albowiem zdradza wszelkie objawy talentu.

„My mamy w nazwie słowo bard i warto przypomnieć po piętnastu latach, kto to jest bard. To jest ktoś, kto dla pożytku publicznego redefiniuje stare pojęcia i mity, przewartościowuje ustalone wartości". Słowa te padły z ust Jana Kondraka kilkakrotnie w czasie koncertu. Nietrudno też dostrzec, iż właśnie Jan Kondrak do tego zadania przyłożył się najsumienniej, a na pewno najbardziej wyraziście. W warstwie słownej nowego materiału wyróżnia się bowiem jego trylogia nawiązująca do znanego, czasem wręcz nadmiernie eksploatowanego hasła „Bóg, Honor, Ojczyzna". A może rozprawiająca się z nim?

„Boga" dostrzegł Kondrak w Internecie, najnowszym wynalazku cywilizacji, umożliwiającym ludziom komunikację na całym świecie, komunikację w dużej mierze niecenzurowaną, spontaniczną i owocującą powstawaniem nowych, wirtualnych społeczności. A organizujące się społeczności cechują się m.in. chęcią regulowania swego bytu poprzez tworzenie i respektowanie praw… Sama kompozycja i jej aranżacja zaskakują twórczym połączeniem: w zwrotkach słychać wpływ słynnego *Chóru niewolników* z *Nabucco* Verdiego, natomiast refren oparty jest na mazurku, ozdobionym mocnymi akordami gitary Piotra Bogutyna.

„Honor", przeciwnie do Internetu, odnosi się do atawizmu, do biologicznych podstaw trwania gatunku, sfery seksu, związanej z tym zazdrości o kobietę, o terytorium. Być może honorem tym jest testosteron w męskiej krwi, dyktujący określone zachowania? Chociaż autor we wstępie do piosenki zasugerował spojrzenie na honor jak na małego urwisa, rozrabiakę w piaskownicy…

Na tle tych dwóch ironicznych obserwacji „Ojczyzna", utożsamiona z zieloną trawą porastającą ziemię, wydaje się znacznie bardziej stonowana i ironii pozbawiona, zwłaszcza że od strony muzycznej to właśnie ona została ubrana w szaty folklorystyczne, czyli w melodię wspomnianego mazura, co tylko dodaje piosence uroku i wiarygodności. Umiejętne wplecenie JEDNEGO SŁOWA („blizna") uruchamia u słuchacza ciąg skojarzeń o bolesnej historii:

Flaga z rumianku Z dzikiego maku
Sadu feretron w złocie rzepaku
One są hymny mojej ojczyzny
Hymny przekwitną Odsłonią blizny

Biorąc pod uwagę, że ostatnie teksty o szerszym wydźwięku społecznym autor proponował na swoje solowej płycie *Kto Co* z 2008 r., trylogia z *Wszystkiego nowego* stanowi duże wydarzenie, zaświadcza o talencie do obserwacji i przekuwania wniosków w zgrabne i niebanalne sformułowania korzystające ze współczesnego słownictwa:

E Buk E Buk
Sieć się imię twoje
Fajny login masz
Daj nam hasło swoje

Oprócz tej trójki Jan Kondrak zaproponował balladę *Caballo Blanco*, wspomnienie o zmarłym w 2012 r. amerykańskim ultramaratończyku Michaelu Hickmanie. Tak jak w przypadku wcześniejszych utworów – muzyka doskonale współgra z tekstem, na okoliczność tej aranżacji Jan Kondrak sięga po

gitarę (w bardzo wysokim strojeniu, imitującym brzmienia gitar meksykańskich), dzięki czemu po raz pierwszy publiczność może podziwiać obecność na scenie czterech gitarzystów! Teksty napisane lub współtworzone dla innych wokalistów mimo bardzo różnorodnej tematyki i stylistyki noszą jedno wspólne piętno: umiejętność dopasowania tych słów do osobowości śpiewających. *Wróżka* Joli Sip mogłaby z powodzeniem ozdabiać solową płytę wokalistki:

Pan to utracił Wie że to nie frazesy
Że najważniejsza ona dom i dzieci
I jak na dłoni Jak kęs na widelcu
Widzę jak wielka jest ta pustka w sercu

Nokturn poranny i *Bratki* brzmią w ustach Katarzyny Wasilewskiej bardzo naturalnie, zwłaszcza ta druga piosenka swoim ładunkiem emocjonalnym i wojenną tematyką wywołuje poruszenie u słuchaczy. Przyszło mi do głowy skojarzenie, że gdyby dało się pokonać bariery czasu i realiów, to piosenka ta byłaby na którymś z kołobrzeskich festiwali wspaniałą, żeńską kontynuacją niezapomnianej ballady Edmunda Fettinga *Nim wstanie dzień*:

A ja sadzę bratki na kopczyku
Ziemia się ociepla od mych rąk
Bratek noszę wciąż we flakoniku
Taką mnie rozpoznasz tam gdzie światła krąg

Na koniec dodać należy, że słowa napisane dla Tomasza Deutryka (o nerwowej chomiczej gonitwie) idealnie pasują do ekstrawertycznej i bardzo dynamicznej osobowości perkusisty. Padło dużo słów o debiutach i o wzmożonej aktywności Jana Kondraka, kolej więc na pozostałych twórców repertuaru: Marek Andrzejewski zaproponował swoją konsekwencję, drążenie i rozwijanie tematów. Wspomniana *Antywirusowa* zdaje się ciągiem dalszym *Piosenki ze sputnikiem* i *Małych okien*, tym razem bohater ucieka nie przed telefonami, urzędami czy wścibskimi, a przed hakerami. Mamy tu więc i konsekwencję, i punkt styczny z „Bogiem" Kondraka (Internet). Niespodziankę i znak zapytania autor zostawił na ostatnią zwrotkę:

Ten ktoś to przecież ja
wirus i antywirus
wywiad kontrwywiad
gmach i antygmach

Jest w tym jeśli nie przyznanie się, to choćby potwierdzenie faktu, iż życie w Internecie cechuje się podwójną moralnością, podlega specyficznym prawom, a często bezprawiu. *Karty na wiatr* to jakby konsekwencja *Rozpal się ogniu*: rozczarowany podmiot liryczny być może nie doczekał się „ognia w nocy", chce burzyć swoje poukładane, „zapięte w kwadrat" życie, wystawić je na przypadkowe działanie wiatru. Temu skojarzeniu służą podobne środki stylistyczne, jakich użył autor, pisząc tekst. O muzycznej stronie utworu już było wspomniane, piosenka rozwija się od spokojnego wstępu do bardzo dynamicznej końcówki, zabrakło mi w niej tylko jakiejś solowej partii gitary, która przy tej stylistyce utworu byłaby logicznie dobranym elementem. Marek Andrzejewski zawsze wyróżniał się w zespole zamiłowaniem do budowania tekstów z bardzo prostych zdań; kwintesencją tego stylu jest lekki, dowcipny, wręcz infantylny w pierwszym odbiorze *Kosmonauta*. Za prostymi zdaniami jak z dziecięcych rymowanek kryje się jednak głębsza myśl: o tym, że półśrodki i kompromisy często nie wystarczają, są sytuacje, gdy (jak w przykładowym locie w kosmos) do sukcesu potrzebny jest jakiś komplet. W podobnym stylu, choć odmiennej tematyce, utrzymana jest ballada *Noszą ludzie serca*, w której oprócz tekstu uwagę zwraca chór pozostałych wokalistów przypominający nieco rosyjskie tradycje muzyczne, a dokładniej – basowy śpiew chóralny. Na koniec została do opowiedzenia

część repertuaru należąca do spółki autorskiej Hanna Lewandowska (słowa), Piotr Selim (muzyka, śpiew). Jest w tym pewna przewrotność, a może hołdowanie zasadzie *last but not least*, gdyż para ta odpowiada m.in. za klamrę programu. Na powitanie Selim zaproponował *Ze srebrnego kałamarza* – od strony muzycznej dość prostą i chwytliwą piosenkę, pomyślaną do wspólnego śpiewania. I tak też jest wykonywana – przez całą czwórkę wokalistów. Zamknięciem koncertu był zaś *Okruszek*, jedna z piękniejszych melodii, jakie pianiście udało się do tej pory stworzyć. Teksty obu piosenek, jakkolwiek odmienne stylistycznie – dotykają tego samego tematu: upływu czasu oraz blasków i cieni tego faktu. Sformułowanie „Ze srebrnego kałamarza płynie nowa mowa" można potraktować jako styczną z tekstami Andrzejewskiego i Kondraka o Internecie, a może szerzej – o współczesnych mediach, gdy telewizja i sieć zaczynają się zlewać w jeden twór. W *Okruszku* słychać wpływy twórczości ks. Twardowskiego (nie pierwszy zresztą raz), Hanna Lewandowska wielokrotnie w historii współpracy z Piotrem Selimem budowała słowa piosenek w oparciu o obserwację przyrody i włączanie konkretnych jej elementów (zwierząt, roślin, zjawisk pogodowych) do „scenariusza" tekstu.

Jest we mnie wiary okruszek
Motyl nadziei na ręce
Że w życiu nic już nie muszę
Jedynie chcieć mogę więcej

Chociaż autorka słów odżegnuje się od takiej interpretacji – bez trudu można dopasować słowa obu piosenek do sytuacji, w jakiej Lubelska Federacja Bardów się znajduje, zwłaszcza że sformułowanie „czwórka bez sternika" jak ulał pasuje do obecnej konstelacji zespołu, gdy z dawnego składu została właśnie czwórka wokalistów, z których każde odżegnuje się od miana lidera. Oprócz tej klamry Selim zaśpiewał dwie piosenki pokazujące go w zupełnie różnych światłach: *W samo południe* to kolejny dowód na tezę o największym liryku zespołu, od strony muzycznej jeszcze jeden przykład wspaniałego zgrania instrumentalistów – ciekawego motywu basu Nowaka oraz wymieniających się partii skrzypiec i elektrycznej gitary. Nowinką w tekście są subtelne, ale wyraźne odniesienia do sfery erotycznej w związku dwojga ludzi. *Kobiety mojego życia* to od strony muzycznej i wokalnej nowa jakość w dorobku pianisty: śpiew Selima jest zdecydowanie bardziej szorstki, wręcz drapieżny, w połączeniu ze żwawą motoryką utworu sugeruje dość stanowcze acz niepozbawione sentymentu rozliczenie się z przeszłością. Jest bardzo prawdopodobne, że kompozycja ta jest echem udziału Piotra Selima w muzycznym spektaklu *Wieczorem* Włodka Pawlika, gdzie lubelski bard (wraz z Jolą Sip i Janem Kondrakiem) wykonywali utwory zupełnie innego gatunku niż ten, który na co dzień uprawiają.

Cóż można przyjąć za podsumowanie tego koncertu – premiery materiału? Niejako automatycznie nasuwa się porównanie do płyty *Dycha w Trójce*, będącej zapisem koncertu na dziesięciolecie, i premiery ostatniego materiału w zupełności autorskiego (wyjąwszy teksty Włodzimierza Wysockiego). Porównanie to wypada bardzo pozytywnie (co nie oznacza, że *Dycha* jest słaba). Słychać po prostu, że te pięć pierwszych lat drugiej dekady bardzo posłużyło zespołowi w kwestii zgrania się nowego składu muzyków, odnalezienia się w formule Lubelskiej Federacji Bardów, a nawet wybicia ponad poziom zespołu. Że dotychczasowi twórcy absolutnie nie cierpią na uwiąd i wypalenie. Że zgodnie z definicją roli barda (wygłoszoną kilkakrotnie przez Jana Kondraka w trakcie koncertu) – lubelscy artyści dalej mają chęć i moc wyrażania swoich przemyśleń na temat tego, co widzą i słyszą dookoła. Pozostaje więc tylko wyrazić życzenie, by materiał ten znalazł miejsce na kolejnej płycie zespołu, tak byśmy mogli kontemplować go dowolną ilość razy.

Barbara Radziszewska
www.strefapiosenki.pl

PIOSENKI NIECO STARSZYCH KOLEGÓW

Koncert na 60. rocznicę powstania Studenckiego Teatru Satyryków

Mało kto już dzisiaj pamięta, jak to było… 13 marca 1954 r. odbyło się pierwsze spotkanie owocujące założeniem Studenckiego Teatru Satyryków, a 2 maja 1954 r. młodzi satyrycy wystawili pierwsze przedstawienie zatytułowane *To idzie młodość*. 8 maja 2014 r. w Studiu Muzycznym im. Agnieszki Osieckiej młodzi artyści, znani z warszawskich scen teatralnych i telewizyjnych seriali, zaśpiewali, by uczcić 60. rocznicę powstania STS. Młodość połączyła wykonawców koncertu i młodych duchem twórców STS, którzy zasiedli na widowni.

Lecz zanim powstała lista gości VIP, wysłano zaproszenia i koncert zabrzmiał na antenie Polskiego Radia RDC, pojawił się pomysł na to, by koncert zorganizować, i pomysł na to, jak powinien wyglądać jego scenariusz. Tu znów pojawiła się młodość… Pomysłodawczynią koncertu była Teresa Drozda, która na historii polskiej piosenki zna się jak niewielu dziennikarzy młodego pokolenia, natomiast za scenariusz i reżyserię odpowiadała Magda Smalara – także młoda i utalentowana aktorka oraz (coraz częściej) reżyserka. Każdy, kto widział spektakl pt. *Wszędzie jest wyspa Tu* złożony przez Magdę z utworów Wisławy Szymborskiej, miał pewność, że to musi się udać, a pani reżyser zapowiadała: „Naszym celem jest przypomnienie dziś już niemożliwej do zrealizowania idei wspólnoty. Mam wrażenie, że część co wrażliwszych z mojego pokolenia zazdrości STS-owcom tamtych czasów, tego jakże konkretnego wroga, tej wspólnej biedy, tej odwagi i tego miejsca w historii. Z rozmów, które przeprowadziłam, z programów, książek i artykułów wyłania się obraz inicjatywy artystycznej, której siłą był ZESPÓŁ. Jak odtworzyć STS, choćby na chwilę, skoro tylu ich już patrzy na nas z tamtej strony lady? Nie da się. Można jedynie, co z przyjemnością czynimy, wrócić do tamtych tekstów, do tych niezmiernie urokliwych piosenek, odkurzyć je nieco, otrzepać z pyłu historii, ubrać we współczesną muzyczną szatkę, skrojoną według dzisiejszej mody, i podać gościom – uczestnikom tamtych wydarzeń, widzom z przypadku i nieprzypadku, oraz radiosłuchaczom. Koncert zatytułowany jest «Piosenki nieco starszych



Koncert na 60. rocznicę powstania Studenckiego Teatru Satyryków, fot. Michał Chrzanowski

kolegów», znajdą się w nim szlagiery tamtych czasów («Polka kryminalna», «Miłość biuralisty»), a także piosenki-niespodzianki i piosenki niesłusznie zapomniane i dawno nie wykonywane. Najlepsze z najlepszych piosenki Agnieszki Osieckiej i Andrzeja Jareckiego, najbardziej twórczych, najsłynniejszych tekściarzy STS-u. Gwarantem udanego wieczoru jest obsada, szalenie utalentowani, wielokrotnie nagradzani i doceniani artyści, którzy oprócz swoich niezwykłych umiejętności wokalnych włożą w to przedsięwzięcie także serce i energię".

Do udziału w koncercie Magda Smalara zaprosiła fantastycznie śpiewające aktorki i aktorów. Zaśpiewali: Izabella Bukowska, Katarzyna Dąbrowska, Monika Dryl, Piotr Bajtlik, Tomasz Borkowski, Arkadiusz Brykalski. Zaśpiewali solo, w duetach i całym zespołem, chociaż tylko 14 utworów, tak by zmieścić się w ograniczonym czasie transmisji radiowej.

Wokalistom towarzyszył zespół muzyczny pod kierownictwem Urszuli Borkowskiej (instrumenty klawiszowe) w składzie: Marcin Świderski (saksofon, flet, klarnet), Konrad Kubicki (kontrabas), Piotr Maślanka (perkusja), Tomasz Stradomski (gitary). Poprzeczka podniesiona została bardzo wysoko. To na pewno wielki stres, wyjść na scenę, by prezentować utwory przed osobami pamiętającymi ich pierwsze wykonania lub wręcz śpiewającymi ich premierowe wersje. Bo na widowni wśród najznakomitszych gości zasiedli twórcy STS, m.in.: Elżbieta Burakowska-Pracz, Olga Lipińska, Zofia Merle, Izabella Olejnik, Krystyna Sienkiewicz, Kazimiera Utrata-Lusztig, Jerzy Derfel, Henryk Malecha, Edward Pałłasz, Daniel Passent, Ryszard Pracz, Stanisław Tym.

„Szanowni nieco starsi Koledzy, ten koncert jest dla Was" – tak zapowiedź koncertu zakończyła Teresa Drozda… wzruszający moment, jeden z pierwszych podczas tego wieczoru.

Na scenie pojawiają się ubrane w kwieciste sukienki panie i eleganccy panowie. Oprócz tego, że naprawdę potrafią śpiewać, pięknie wyglądają. Nagle wszystko do siebie pasuje. Przenosimy się kilkadziesiąt lat wstecz. Tak przecież było kiedyś i dzisiaj czasami też się zdarza… dbałość o profesjonalne wykonanie, wygląd, strój, dobór repertuaru. A repertuar tego wieczoru ułożony z piosenek zdecydowanie mniej znanych. Część z nich usłyszałam po raz pierwszy, pozostałe… nawet nie pamiętam, kiedy słyszałam po raz ostatni (możliwe, że na granicy telewizyjnego istnienia Kabaretu Olgi Lipińskiej). Domyślam się, że nie było łatwo dotrzeć do zarejestrowanych oryginalnych wykonań. Na nowo zaaranżowane i zaśpiewane bardzo lekko, bo taki był STS, był oddechem w przytłaczającej rzeczywistości PRL-u. Na scenie widać frajdę artystów z udziału w koncercie i przyjaźń między nimi. Publiczność to czuje i reaguje żywiołowo po każdej piosence.

Koncert kończy się szybko i niespodziewanie, a zarazem poruszająco. Jakimś technicznym cudem w piosence *Inwokacja* udało się połączyć wspomnienie z rzeczywistością. Pod koniec piosenki śpiew młodych aktorów połączył się z oryginalnym nagraniem STS, zaś współcześni wykonawcy przestali śpiewać i zrobili przy mikrofonach symboliczne miejsce tym, którzy siedzą na widowni, i tym, których już nie ma, bo przecież czas pędzi nieubłaganie… To był majstersztyk. Magda Smalara stworzyła ZESPÓŁ, o jakim marzyła. Zespół wykonawców, którzy włożyli ogromną pracę w przygotowywany projekt, którzy spotykali się, by ćwiczyć duety w swoich mieszkaniach, którzy śpiewając tych kilkanaście piosenek, swoją energią pokazali zasiadającym na widowni osobom związanym z STS, że ich twórczość jeszcze może zainteresować kolejne pokolenia.

Pozostaje żałować, że tak wspaniałe wydarzenia mają szansę zaistnieć wyłącznie poparte okrągłymi rocznicami, bo tylko wtedy znajdują się na nie pieniądze. A i media znajdują wtedy pretekst, by zaprezentować je swoim słuchaczom, telewidzom, czytelnikom. Mimo podjętych starań koncertu jak dotąd nie udało się nigdzie powtórzyć. Trochę żal.

Po koncercie w Studiu i na antenie RDC Teresa Drozda poprowadziła rozmowę wspomnieniową, w której udział wzięli: Kazimiera Utrata-Lusztig, Henryk Malecha, Edward Pałłasz, Ryszard Pracz oraz Stanisław Tym. Uczestnicy rozmowy wyrazili uznanie dla artystów występujących w koncercie, opowiedzieli o kulisach funkcjonowania STS-u na przestrzeni lat, przytoczyli również liczne anegdoty oraz snuli humorystyczne plany na przyszłość, jak to mają w zwyczaju.

Koncert *Piosenki nieco starszych kolegów* odbył się 8 maja 2014 r. o godz. 18.00 w Studiu Muzycznym im. Agnieszki Osieckiej (transmisja na antenie Polskiego Radia RDC). Głównym organizatorem była Fundacja „Okularnicy" im. Agnieszki Osieckiej. Zaśpiewano następujące utwory: Zespół – *Kasztany* (sł. Witold Dąbrowski, muz. Jerzy Tyszkowski), Arkadiusz Brykalski – *Polka kryminalna* (sł. Agnieszka Osiecka, muz. Jarosław Abramow), Zespół – *Trzeba mieć ciało* (sł. Andrzej Jarecki, muz. Marek Lusztig), Monika Dryl – *Pieśń podróżnicza* (sł. Ziemowit Fedecki, muz. Jarosław Abramow), Katarzyna Dąbrowska i Piotr Bajtlik – *Nie wiadomo* (sł. Stanisław Tym, muz. Jerzy Derfel), Zespół – *Kantata imieninowa* (sł. Agnieszka Osiecka, muz. Marek Lusztig), Tomasz Borkowski – *Miłość biuralisty* (sł. Agnieszka Osiecka, muz. Edward Pałłasz, Izabella Bukowska – *Hymn na cześć wynalazcy* (sł. Andrzej Jarecki, muz. Krzysztof Knittel), Piotr Bajtlik – *Nie wrócę na Itakę* (sł. Andrzej Jarecki, muz. Edward Pałłasz), Katarzyna Dąbrowska – *Volare* (sł. Agnieszka Osiecka, muz. Domenico Medugno), Monika Dryl i Tomasz Borkowski – *Tacy jesteśmy ładni* (sł. Andrzej Jarecki, muz. Edward Pałłasz), Zespół – *Szczep swój drób* (sł. Agnieszka Osiecka, muz. Marek Lusztig), Izabella Bukowska i Arkadiusz Brykalski – *Koniec lata* (sł. Andrzej Jarecki, muz. Maciej Małecki), Zespół – *Inwokacja* (sł. Ziemowit Fedecki, Andrzej Jarecki, muz. Marek Lusztig)

Maria Folwarska

RAZ SIĘ ŻYJE

Koncert na sześćdziesięciolecie STS

50. Studencki Festiwal Piosenki był świetną okazją do obchodzenia jubileuszu. Nie tylko półwiecza najstarszego konkursu piosenki w Polsce, ale i innych. Na przykład sześćdziesięciolecia warszawskiego Studenckiego Teatru Satyryków, czyli STS. Co prawda nędzna aktualnie kondycja finansowa SFP nie pozwoliła na samodzielne przygotowanie okolicznościowych obchodów (także własnego półwiecza, więc i jubileuszu zaprzyjaźnionej przez lata „firmy" z Warszawy), niemniej dzięki przyjacielskiej pomocy kilku osób i instytucji „sześćdziesiątkę" STS udało się obejść i w Krakowie.

Wielka w tym zasługa znakomitego stołecznego animatora kultury Janusza Gasta, prezesa Stowarzyszenia Krakowian na Obczyźnie (nie wiem, czy to oficjalna nazwa, ale tak się mówi). To on bowiem wiosną jeszcze zakrzątnął się, by przypomnieć warszawiakom ich ważny Teatr. Z pomocą Towarzystwa Kultury Teatralnej i innych – udało się Gastowi nie tylko zgromadzić środki, ale na dodatek stworzyć zespół artystyczny, który umiał te środki przekuć w ewidentny sukces.

Z obszernego (wciąż niestety zbyt mało dostępnego) repertuaru piosenkarskiego STS wybrał Gast zaledwie kilkanaście utworów. I oddał je świetnemu pianiście, aranżerowi (a coraz częściej też kompozytorowi) Marcinowi Partyce. Ten przygotował wybitne aranżacje, które w wykonaniu jego stałego zespołu (o dość szczeniackiej nazwie The Jobers) stanowiły fundament koncertu zwięzłego i różnorodnego. Do tego doszli wykonawcy, niekiedy wyjątkowej klasy. Janusz Gast, sam w latach 70. dyrektor krakowskiego SFP, pilnie obserwuje to, co się krakowskim konkursie dzieje. I łowi zeń artystów gotowych na wielkość. W tej swojej realizacji powierzył partie solowe trojgu laureatom głównych nagród SFP w ostatnich latach (Banasik, Klimczak, Jemioła), dwojgu młodziutkich, aktualnych studentów Akademii Teatralnej i jednej tylko (ale młodej) profesjonalnej aktorce (Węgiel). Od razu powiedzieć trzeba, że zdecydowana większość z nich może ogłosić sukces. Zwłaszcza Beata Banasik, piękna i absolutnie profesjonalna aktorka sceny muzycznej (absolwentka jednej z francuskich szkół artystycznych, wcześniej zaś Pęzina). I Łukasz Jemioła – rewelacyjnie sprawny i jeszcze bardziej

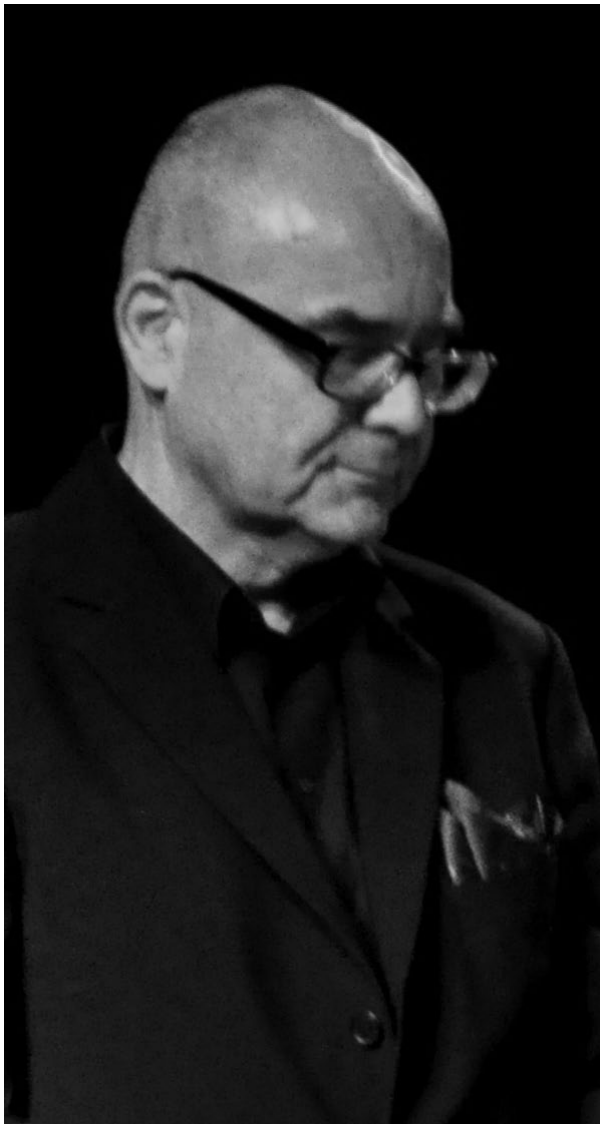
wiarygodny, naturalny aktorsko, z darem nawiązywania kontaktu, do tego odmienny jako osobowość od modnych wzorców i schematów. To być może gwiazda niedalekiej przyszłości – a już na pewno jest to jeden z najciekawszych polskich piosenkarzy.

Krakowski koncert Janusza Gasta odbył się w Sali im. Wyspiańskiego PWST w Krakowie. Przybył tłum, którego do długiej owacji nie trzeba było zachęcać. Zapewne przyjemnie było słuchać tego gościom honorowym SFP – panu Ryszardowi Praczowi (niegdyś aktorowi, teraz dokumentaliście STS) i jego żonie Elżbiecie Burakowskiej-Pracz. Jej może jeszcze przyjemniej, bo przypomniała sobie po latach swój sukces w VI SFP, gdzie dostała trzecią nagrodę, po Maryli Rodowicz i Marku Grechucie.

*

Raz się żyje
Koncert z okazji 60-lecia powstania Studenckiego Teatru Satyry STS towarzyszący 50. Jubileuszowemu Festiwalowi Piosenki Studenckiej w Krakowie; Scena im. S. Wyspiańskiego Teatru PWST w Krakowie; 18.10.2014 r., godz. 17:00
Janusz Gast – scenariusz i reżyseria
Marcin Partyka – kierownictwo muzyczne, aranże
1. *Lekcja polskiego* – wyk. Łukasz Jemioła,
sł. Agnieszka Osiecka, muz. Maciej Małecki
2. *Co słychać* – wyk. Agata Klimczak,
sł. Andrzej Jarecki, muz. Maciej Małecki
3. *Lekcja miłości* – wyk. Monika Węgiel,
sł. Agnieszka Osiecka, muz. Jarosław Abramow
4. *Piosenka o okularnikach* – wyk. Ewa Prus,
sł. Agnieszka Osiecka, muz. Wojciech Solarz
5. *Kiedy iść, to daleko* – wyk. Kamil Studnicki,
sł. Andrzej Jarecki, muz. Maciej Małecki
6. *Korespondencja z Polski* – wyk. wszyscy,
sł. Agnieszka Osiecka, muz. Maciej Małecki
7. *Kasztany na uniwersytecie* – wyk. Beata Banasik,
sł. Witold Dąbrowski, muz. Jerzy Tyszkowski
8. *Stoimy na przystankach* – wyk. Agata Klimczak,
sł. Halina Stefanowska, muz. Henryk Wojciechowski
9. *Dzień dobry i do widzenia* – wyk. Monika Węgiel,
sł. Agnieszka Osiecka, muz. Julian Pilpel
10. *Kochankowie z ulicy Kamiennej* – wyk. Ewa Prus,
sł. Agnieszka Osiecka, muz. Wojciech Solarz
11. *Pieśń o Kolchidzie* – wyk. Kamil Studnicki,
sł. Witold Dąbrowski, muz. Edward Pałłasz
12. *Chyba tak* – wyk. Beata Banasik,
sł. Ziemowit Fedecki, muz. Jarosław Abramow
13. *Mnie nie jest wszystko jedno* – wyk. Łukasz Jemioła,
sł. Andrzej Jarecki, muz. Marek Lusztig
14. *Raz się żyje* – wyk. wszyscy,
sł. Ziemowit Fedecki, muz. Marek Lusztig, Z. Fedecki

Janusz Gast, fot. Jan Poprawa



Jan Poprawa

LEOPOLD KOZŁOWSKI *SUPERSTAR*

W grudniu 2013 r. w pięknej Sali Obrad Rady Miasta Krakowa (noszącej imię Stanisława Wyspiańskiego) odbyło się wzruszające spotkanie z wybitnym krakowskim muzykiem, kompozytorem i animatorem życia artystycznego Leopoldem Kozłowskim. Okazją (a właściwie pretekstem) do tej uroczystości były urodziny sędziwego Mistrza. Na dobrą sprawę nie wiemy nawet które. Początki Leopolda Kozłowskiego toną bowiem w historii równie mocno, jak ongiś wiek Niny Andrycz i innych bohaterów wyobraźni wielu pokoleń.

Kilka miesięcy później, 28 maja 2014 r., w tejże Sali odbyła się uroczysta sesja Rady Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa, zwołana dla nadania tytułu Honorowego Obywatela Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa Leopoldowi Kozłowskiemu-Kleinmanowi. W Krakowie sprawy ważne nabierają szczególnego uroku oficjalnej „stołeczno-królewskości". Jeszcze piękniej brzmi lista nazwisk, których właściciele na to najwyższe krakowskie wyróżnienie zasłużyli. Dominują na tej liście, co oczywiste, politycy i uczeni, przywódcy społeczni i wojownicy. Ale jakże pięknie błyszczą nazwiska Honorowych Krakowian ze świata sztuki: Jan Matejko, Ludwik Solski, Sławomir Mrożek, Czesław Miłosz, Stanisław Lem, Wisława Szymborska, Danuta Michałowska, Krzysztof Penderecki. I jedyny mag sztuk „niepoważnych" – Piotr Skrzynecki. Leopold Kozłowski uzupełnia ten zespół wielkich artystów, którym Kraków odpłacił się za to, co im zawdzięczają jego mieszkańcy, zwykli Obywatele Miasta Krakowa.



Leopold Kozłowski 2013, fot. Jan Poprawa

Maria Folwarska

ANDRZEJ, ACH TO TY!

Nowe piosenki Andrzeja Zaryckiego

Do stałych, choć mało nagłośnionych i rzadko opisywanych wydarzeń krakowskich należą coroczne koncerty firmowane przez Andrzeja Zaryckiego. Mistrz i profesor od dawna prezentuje zarówno swe nowe dzieła, jak i nowych wychowanków. Wśród tych ostatnich mogliśmy się już nieraz spotkać z „nowymi twarzami", które niedługo potem błyszczały na konkursach, dźwięczały na płytach, czarowały na recitalach. Wystarczy wymienić niektóre choćby nazwiska: Jaga Wrońska (gwiazda Lochu Camelot), Anna Ciuła (wybitna interpretatorka muzyki dawnej), Anna Stela (świetna aktorka nadzwyczajnie łącząca się z własnym zespołem… jazzowym), Anna Wójciak (triumfatorka Studenckiego Festiwalu Piosenki), Basia Gąsienica-Giewont, Wiktoria Zawistowska, Joanna Trafas. I inni, zawsze przez Zaryckiego wyposażeni tak w umiejętność, jak i gust. Dwa razy w roku w piwniczce Szkoły Muzycznej im. Władysława Żeleńskiego przy ulicy Basztowej odbywają się koncerty – pokazy aktualnych wychowanków Profesora, pełne emocji i zachwytów, na dodatek prowadzone zwykle przez znanych powszechnie kolegów Zaryckiego.

W grudniu 2013 r. w Sali im. Romany Bobrowskiej Polskiego Radia Kraków odbył się inny jeszcze koncert, którego artystyczna jakość przerosła większość znacznie głośniej reklamowanych wydarzeń. Andrzej Zarycki zaprezentował materiał ze swej podwójnej płyty *Krajobraz rzecz pięknych* (odnotowanej w „Piosence" 2013). Wspaniałe kompozycje wykonane były przez znakomitych muzyków krakowskich (Jacek Bylica, Janusz Chrzanowski, Józef Michalik, Krzysztof Oczkowski, Magdalena Pluta, Michał Półtorak, Mateusz Wilk, Janusz Witko i Joanna Wojtas). Zaśpiewali je finaliści krakowskiego Festiwalu Zaczarowanej Piosenki: Łukasz Baruch, Przemysław Cackowski, Grzegorz Dowgiałło, Rafał Fusiek, Katarzyna Wachnik i Angela Wawrzyk.

Ozdobą koncertu byli goście specjalni: Marek Bałata, Magdalena Drozd, Barbara Gąsienica-Giewont, Beata Paluch-Zarycka, Barbara Stępniak-Wilk, Jacek Wójcicki i Julia Zarycka.



Marek Bałata, fot. Jan Poprawa

Całość prowadziła – jak zwykle bardzo kulturalnie i ciepło – Lidia Jazgar, zaś artystyczną pieczę nad koncertem (poza kompozytorem oczywiście) objęła Anna Dymna. To jej bowiem cykl pt. *Zaczarowane Radio Kraków* był oficjalnym (i jubileuszowym, jako że odbywał się po raz dwudziesty) patronem koncertu. Wierzyć się wprost nie chce, że ten wspaniały, wysmakowany artystycznie program był… wydarzeniem jednorazowym. Bogaty ten nasz kraj, bogaty! W talenty artystyczne, nie managerów kultury, niestety.

Jarosław Wasik

DŹWIĘK W GABLOCIE

O muzycznych muzeach w Europie

KLASYCZNIE I „INSTRUMENTALNIE"

Wprawie każdym większym europejskim mieście turysta wrażliwy na muzykę, który zainteresowany jest spędzeniem czasu nie tylko zwiedzając zabytki oraz rozkoszując się smakiem lokalnych potraw, znajdzie muzeum związane z muzyką. Zazwyczaj są to jednak „klasyczne" muzea, które w standardowy sposób pokazują historię muzyki, np. poprzez ekspozycję instrumentów czy zgromadzone dokumenty (partytury, rękopisy, foldery, programy, książki, certyfikaty, dyplomy, zaświadczenia, bilety czy plakaty). Ten sposób edukacji wcale nie jest zły, jednak dla wytrawnego zwiedzającego, który poza patrzeniem ma jeszcze inne oczekiwania, bywa anachroniczny.

Jednym z najwspanialszych miejsc z niezwykłymi zbiorami instrumentów (przede wszystkim klawiszowych) jest Muzeum Instrumentów Muzycznych w Berlinie (Musikinstrumenten-Museum[1]) zlokalizowane tuż przy słynnym Potsdamer Platz – miejscu nieoszczędzanym przez historię, w którym 21 lipca 1990 r., krótko po zburzeniu Muru Berlińskiego[2], Roger Waters wystawił gigantyczny darmowy koncert pod tytułem *The Wall* w celu uczczenia końca podziału na RFN i NRD. We wspomnianym wnętrzu zarządzanym przez Państwowy Instytut Badań z zakresu Muzyki (Staatliches Institut für Musikforschung) wystawiono około 800 eksponatów spośród zgromadzonych 3000 egzemplarzy, z których najstarsze pochodzą z XVI w. Prawdziwymi klejnotami ekspozycji są organy, a także dawny klawesyn i szpinet z warsztatu Ruckersów oraz słynny klawesyn Bacha i jego późniejsze kopie. Na zwiedzających robią także wrażenie prezentowane narzędzia używane do konserwacji i obsługi instrumentów, a także swego rodzaju makiety, które pokazują, jak wygląda produkcja (proces

[1] Tiergartenstraße 1, 10785 Berlin, Niemcy, www.mim-berlin.de, bilety: norm. 6 €, ulg. 3 €.
[2] Mur Berliński upadł w nocy z czwartku 9 listopada na piątek 10 listopada 1989 r. po przeszło 28 latach istnienia.

obróbki drewna) poszczególnych elementów fortepianu. Podobnym miejscem, choć nie tak przestronnym jak berlińskie, jest budapeszteńskie Muzeum Historii Muzyki (Zenetörténeti Múzeum[3]) mieszczące się na starówce w starej, barokowej kamienicy, gdzie niegdyś zatrzymał się Beethoven, a Bela Bártok miał swoją pracownię. To właśnie zbiory Bártoka są tu najcenniejsze. Umiejscowione w szufladach i gablotach rękopisy, zapisy nutowe, całe zeszyty z odręcznymi notatkami, kolekcja fotografii, ale przede wszystkim wszelkiego rodzaju odznaczenia i medale robią duże wrażenie. Najcenniejszym instrumentom zgromadzonym w muzealnych wnętrzach dedykowane są stojące w pobliżu komputery, w których poza zapoznaniem się z krótkim opisem eksponatu widz ma możliwość odsłuchania oryginalnego brzmienia, jakie instrument z siebie wydobywa. Przyjemne uczucie towarzyszy zwiedzającemu, gdy na wyciągnięcie ręki ma także zapisy nutowe, które stworzone zostały przez słynnego Ferenca Liszta. Budynek Muzeum kryje w pięknych wnętrzach zbiór instrumentów muzycznych, odbywają się tu również regularnie koncerty muzyki poważnej. Na szczególną uwagę zasługuje wydzielona część ekspozycji poświęcona pracy wybitnego folklorysty i tancerza, wieloletniego członka Węgierskiej Akademii Nauk – Martina György – przez lata zajmującego się studiowaniem i opisywaniem tańców ludowych oraz rejestrowaniem ludowych pieśni. Poza kolekcją zdjęć i scenograficzną aranżacją miejsca pracy badacza każdy ma szansę obejrzeć sprzęt rejestrujący (epokowe kamery, magnetofony, rejestratory), a także nośniki, na które badacz zapisywał efekty swoich trzydziestoletnich terenowych badań.

Podobnych instytucji w Europie, prezentujących dorobek muzyczny poprzez zgromadzone instrumenty, jest wiele. Wspomnę tylko o Muzeum Instrumentów Muzycznych w Brukseli (Musée des instruments de musique[4]), Muzeum Muzyki w Paryżu (Musée de la musique[5]) umiejscowionym w „Mieście muzyki", które poza ekspozycjami składa się z amfiteatru, sali koncertowej na 1500 osób i miejscami przeznaczonymi na różnego rodzaju warsztaty, czy rodzimym poznańskim Muzeum Instrumentów Muzycznych[6], będącym oddziałem Muzeum Narodowego.

MONOGRAFICZNIE

Fascynaci muzyki klasycznej są wśród zwiedzających instytucje muzealne bardzo uprzywilejowani. W każdej europejskiej stolicy, ale i w mniejszych miastach, znajdą się bowiem muzea monograficzne, poświęcone zazwyczaj kompozytorom „najważniejszym", którzy przeszli do historii i którymi kraje lubią się chwalić. Mam na myśli np. Muzeum Bedřicha Smetany[7] w Pradze, Muzeum Chopina[8] w Warszawie czy niezwykłe Muzeum Bacha (Bach Museum Leipzig[9]) w Lipsku.

Chopinowskie muzeum – z racji swego umiejscowienia – musiało stworzyć ekspozycję, która współgra z obiektem Pałacu Ostrogskich. Ma to dobre i złe strony, bowiem we wnętrze, w jego układ pomieszczeń i ich kształt, jak się domyślam, nie można było ingerować. Architekci musieli znaleźć konsensus między zachowaniem klimatu sal a ideą stworzenia nowoczesnej ekspozycji. Owa multimedialność, modne dziś pojęcie w kontekście muzeów, o którym zewsząd słyszymy, jest moim

[3] Táncsics Mihály út. 7, Budapeszt, Węgry, www.zti.hu, bilety: norm. 600 Ft, ulg. 300 Ft.
[4] Rue Montagne de la Cour 2, Bruksela 1000, Belgia, www.mim.be, bilety: norm. 12 €, ulg. 2 €, seniorzy 9 €.
[5] 221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris, www.citedelamusique.fr, bilety: norm. 7 €, dzieci do lat 6 – bezpł.
[6] Stary Rynek 45, Poznań, www.mnp.art.pl/oddzialy/muzeum-instrumentow-muzycznych, bilety: norm. 7 PLN, ulg. 5 PLN.
[7] Novotného lávka 1, 110 00 Praha 1, Czechy, www.nm.cz/Ceske-muzeum-hudby/Oddeleni-CMH/Muzeum-Bedricha-Smetany, bilety: norm. 40 CZK, ulg. 20 CZK.
[8] Pałac Ostrogskich, ul. Okólnik 1, 00-368 Warszawa, Polska, http://chopin.museum/pl, bilety: norm. 22 PLN, ulg. 13 PLN.
[9] Thomaskirchhof 15/16, 04109 Lipsk, Niemcy, www.bachmuseumleipzig.de, bilety: norm. 8 €, ulg. 6 €, do 16. roku życia wstęp bezpłatny.

zdaniem zrealizowana w 50 procentach. Zwiedzając niektóre sale, byłem mocno zawiedziony zbyt dużą ilością dobiegających zewsząd dźwięków, zwłaszcza ze słuchawek odwieszonych przez zwiedzających. Wrażenie kakofonii odniosłem w szczególności w sali informującej o miejscach pracy kompozytora, skądinąd bardzo estetycznie zaprojektowanej. Nie można liczyć na to, że człowiek po wysłuchaniu fragmentu utworu naciśnie przycisk „stop". Zwiedzający po prostu intuicyjnie odwiesza słuchawki, a do zadań projektanta należy wymyślenie sposobu, by samo odwieszenie zamykało źródło płynącego dźwięku (takie rozwiązanie z bardzo dobrym skutkiem od wielu lat stosuje się w studiach emisyjnych Polskiego Radia). Największe wrażenie zrobił na mnie ciemny pokój oznaczony zdaniem „Chopin is no more", w którym można z bliska przyjrzeć się maskom pośmiertnym czy puklowi włosów słynnego Polaka, oraz sala koncertowa, w której wnętrzu muzyka rozbrzmiewa zachwycająco. Chcę podkreślić, że wizytę w Muzeum Chopina poleciłbym wszystkim, ponieważ jest to miejsce wyjątkowe, estetyczne, stworzone z klasą i dające ogromną porcję wiedzy na temat wybitnego twórcy licznych polonezów, mazurków, nokturnów i etiud, a także pięknych pieśni[10].

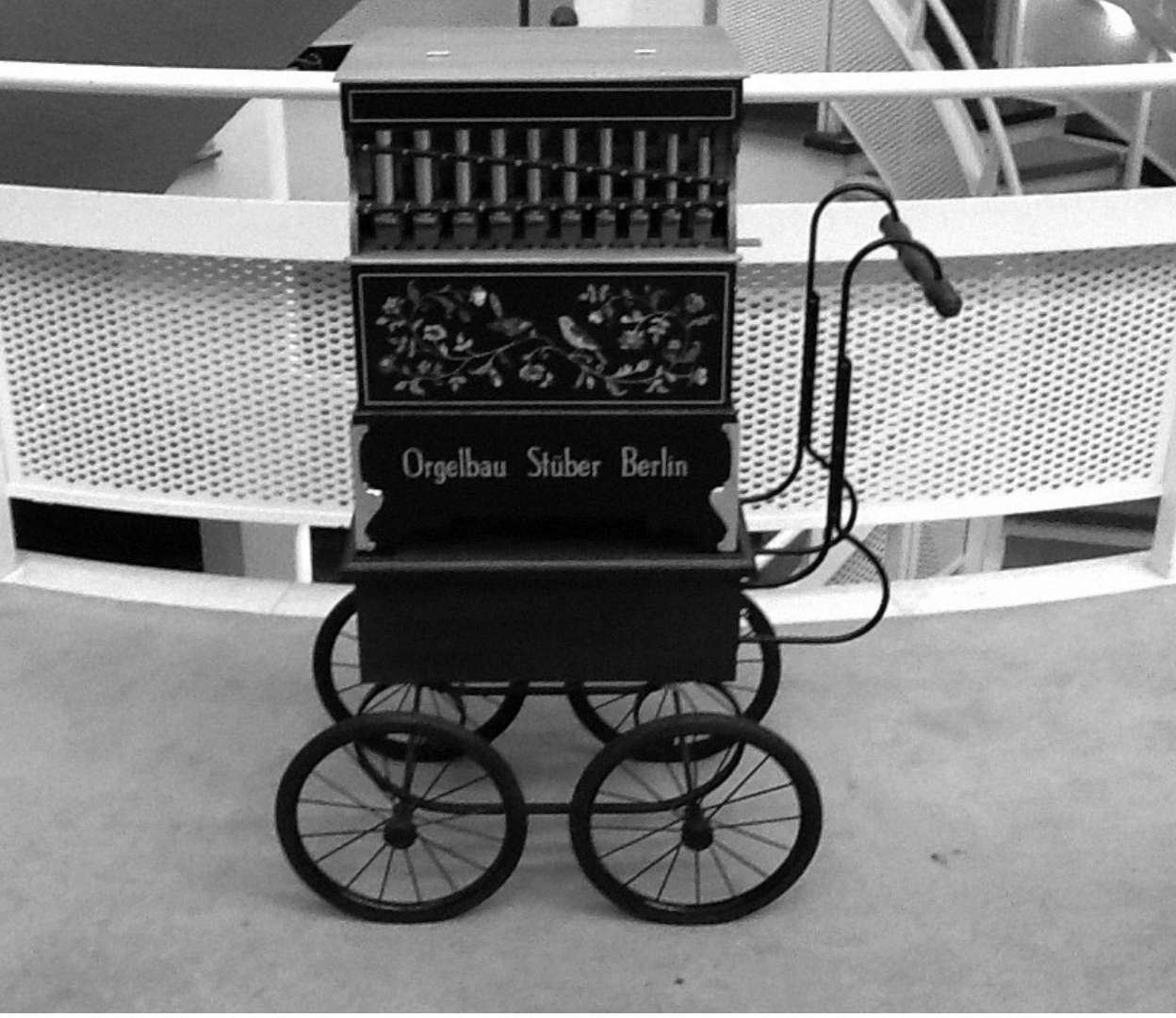
Opisując *design* muzealnych ekspozycji, nie mogę zapomnieć o lipskim Muzeum Bacha czynnym od wtorku do niedzieli w godzinach 10:00–18:00. Niemcy, podobnie jak Włosi, „mają rękę" do tworzenia wystaw. Zatrudniani przez nich projektanci zazwyczaj konstruują ekspozycje przemyślane, nowoczesne i z dobrym smakiem, o czym każdy może się przekonać, odwiedzając czteroskrzydłowy dom z XVI w., znajdujący się naprzeciwko kościoła św. Tomasza w Lipsku. W domu tym Bach często gościł z rodziną, a nawet dawał koncerty. To miejsce zachwyca różnorodnością i komfortem stworzonym dla zwiedzających. Jest interaktywne, w wielu miejscach można przysiąść, założyć na uszy słuchawki, wybrać utwór do posłuchania i zanurzyć się w krainie dźwięków organowych czy klawesynowych. Muzeum – jak wiele innych podobnych instytucji kultury – organizuje oczywiście koncerty, ale na wyjątkową uwagę zasługuje fakt, że także duży festiwal, na który karnety można rezerwować już pół roku wcześniej.

ROZRYWKOWO-OLDSCHOOLOWO

[…]
Nawet w zacisznym szpitalu bez klamek,
gdzie mnie zamknięto, bym sobie odpoczął,
telewizyjne namolne programy
prześladowały mój mózg dniem i nocą –
produkcji wzrost, podorywki i siew,
kolejny gość. koncert życzeń, psiakrew,
tajfun, powodzie, batalia o plon.
żniwa w kołchozie i on, Elton John![11]

Moskwa to jedna z najdroższych metropolii, wyjątek stanowią jedynie ceny biletów do muzeów, które są chyba najtańsze na świecie[12]. Będąc w stolicy Rosji, warto z samej choćby ciekawości pojechać słynną okrężną linią moskiewskiego metra, która – jak głosi anegdota – powstała dlatego, że Stalin postawił na planach przedstawionych mu przez inżynierów filiżankę z kawą, a pozostawiony przez spód naczynia odcisk planiści potraktowali jako przejaw geniuszu wodza. Tuż przy jednej z dwunastu stacji *кольцевой линии*[13] znajduje się Teatr na Tagance, a kil-

[10] Najbardziej znanych 19 pieśni polskiego kompozytora ukazało się już po jego śmierci, a komponował je do tekstów rodzimych autorów, zazwyczaj swoich rówieśników, których często określał mianem przyjaciół. Byli wśród nich: Stefan Witwicki, Bohdan Zaleski, Adam Mickiewicz, Wincenty Pol czy Zygmunt Krasiński. Chopin najczęściej pisał pieśni zwrotkowe – sielanki, dumki, pieśni romansowe, ale także refleksyjne i elegijne, ich charakter zależał bowiem od nastroju oraz momentu życia, w jakim się znajdował.
[11] *Жертва телевидения*, muz. i sł. Włodzimierz Wysocki, przekł. Michał B. Jagiełło.
[12] Poza wstępem do Galerii Trietiakowskiej, gdzie za normalny bilet musimy zapłacić około 500 RUB, czyli 10 €.
[13] Okrężna linia moskiewskiego metra otwarta 1 stycznia 1950 r.



W Muzeum Instrumentów Muzycznych w Berlinie można obejrzeć m.in przenośne organy, fot. Jarosław Wasik

kaset metrów od niego Państwowe Centrum Kulturalne, Muzeum W.S. Wysockiego „Dom Wysockiego na Tagance" (Государственное учреждение культуры – Государственный культурный центр-музей В.С. Высоцкого „Дом Высоцкого на Таганке"[14]). Każdy, kto w młodości słuchał piosenek barda zza wschodniej granicy, wchodząc do tego budynku, będzie na pewno pod wrażeniem, że jest w miejscu, w którym tworzył Wysocki, że może przebywać w otoczeniu jego rękopisów, dokumentów, pozwoleń na pracę, gitar czy kostiumów, w których bard grał w pobliskim teatrze. Szczególnie zaskakujące dla zwiedzających, którzy kojarzą Wysockiego przede wszystkim z pisania piosenek i charakterystycznego, zachrypniętego głosu, może się wydać zdjęcie tłumów stojących w kolejce po bilety na ostatnie spektakle *Hamleta*[15]. Kolejce mającej kilkaset metrów! O tym spektaklu przez całe lata 70. krążyły w Polsce legendy, aż do czerwca 1980 r., gdy Teatr na Tagance

[14] Нижний Таганский тупик 3, 103004 Moskwa, Rosja, www.visotsky.ru, bilety: norm. 15 RUB, ulg. 10 RUB.
[15] Teatr na Tagance, premiera 1971 r., reż. Jurij Lubimow. W 1976 r. spektakl otrzymał pierwszą nagrodę na Dziesiątym Belgradzkim Międzynarodowym Festiwalu „Bitef", w 1977 r. nagrodę francuskiej krytyki za najlepszy spektakl zagraniczny, a w czerwcu 1980 r. pierwszą nagrodę na II Międzynarodowym Festiwalu „Warszawskie Spotkania".



Manekiny imitujące „wielką czwórkę z Liverpoolu", fot. Jarosław Wasik

przyjechał z gościnnymi występami. „Niesamowite były to wieczory teatralne: upał, nabita do nieprzytomności sala warszawskiej Operetki, niekończące się owacje i Lubimow wypychający słaniającego się, zlanego potem Wysockiego przed szereg: to twój triumf. Nikt wtedy nie mógł przeczuć, że to bodaj ostatnie spektakle z tym *Hamletem*; aktor zmarł parę tygodni później"[16]. W muzeum pracują kompetentne osoby, które bardzo ciekawie opowiadają o Wysockim i jego twórczości, pilnując jednak, aż do przesady, by zwiedzający nie mógł zrobić żadnego zdjęcia eksponatu czy scenograficznego wyposażenia (nawet skanu fotografii), co nie dziwi, bo to wszechpanująca tendencja we wszystkich podobnych instytucjach w Rosji. Dla polskiego turysty na pewno miłym doznaniem będzie zobaczenie wyeksponowanego zdjęcia barda z Danielem Olbrychskim, z którym łączyła go wieloletnia przyjaźń. To zresztą jedyny polski akcent w tym miejscu. Dzięki kilku udostępnionym multimediom mamy szansę posłuchać wywiadów z Wysockim (m.in. w przygotowanym specjalnie pokoju) oraz zobaczyć wyświetlony za pomocą projektora reportaż poświęcony artyście. Mimo tego wychodząc z domu na Tagance, odczuwa się niedosyt, bowiem miejsc *stricte* dedykowanych indywidualnemu odsłuchowi piosenek po prostu nie przewidziano, być może z powodu „scenograficznej" koncepcji ekspozycji. Każdego fana rosyjskich ballad zachwyci fakt ujrzenia na wystawie stałej całej dyskografii Wysockiego, jego odręcznie pisanych tekstów czy wspólnych zdjęć z Mariną Vlady – miłością jego życia. Istnieje także możliwość słuchania interpretacji jego piosenek w piwnicznym pubie (wejście klubu jest od zewnątrz), w którym organizowane systematycznie koncerty dają szansę zaistnienia nowym wykonawcom specjalizującym się w piosence poetyckiej.

[16] J. Sieradzki, *...Aktorami ludzie*, „Polityka" 1990, nr 7.

Wszystkim odwiedzającym Moskwę polecam spacer po Tagance i wizytę w Muzeum Wysockiego, podobnie jak każdemu, kto wybrał się do Liverpoolu, rekomenduję odwiedziny wyremontowanych doków, w których jedną z atrakcji jest Muzeum Beatlesów (The Beatles Story[17]). Miejsce to zostało wykreowane i odrestaurowane dzięki ogromnemu dofinansowaniu, jakie miasto otrzymało, starając się o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury. Podobnie jak oczywisty wydał się fakt, z racji lokalizacji, stworzenia w Opolu – stolicy polskiej piosenki – muzeum poświęconego historii tych krótkich dziełek muzycznych. Analogicznie w mieście narodzin zespołu The Beatles wymyślono miejsce kultywujące jego historię i artystyczny dorobek. Liverpool jest specyficznym miastem, choć wyobrażenie o nim jako o przestrzeni wyłącznie industrialnych pejzaży jest błędne. Miejscowość ma ciekawy klimat, który tworzy typowo angielska architektura, choć po opuszczonych ulicach z mieszkalnymi szeregowcami widać niestety wpływy kryzysu i reform z czasów Margaret Thatcher. Od mieszkańców można usłyszeć, że w poszukiwaniu pracy wyjechało około 600 tys. ludzi, przede wszystkim do Manchesteru i Londynu. Centrum miasta i wspomniane doki błyszczą jednak nowością i elegancją. The Beatles Story najlepiej zwiedzić pod koniec pobytu w Liverpoolu, bowiem ekspozycja i aranżacja wnętrza ściśle nawiązują do konkretnych lokalizacji w mieście, w szczególności do miejsc, w których bywali, uczyli się i tworzyli członkowie zespołu. Miejsc, które pośrednio lub bezpośrednio stały się inspiracją do powstania wielu przebojów. Warto wspomnieć choćby o Strawberry Field[18], słynnym sierocińcu utworzonym przez Armię Zbawienia w 1936 r., położonym w dużym parku, w okolicy którego dorastał i często bawił się jako dziecko John Lennon, czy małym dworcu autobusowym Sgt. Pepper's (a nie żadnym konkretnym policjancie, jak myśli wielu ludzi), który w przeszłości został zaaranżowany na pub, a dziś niszczeje opustoszały, choć wcale nie jest położony na obrzeżach Liverpoolu. Zobaczenie tych i kilku innych emblematycznych miejsc, jak choćby Cavern, do dziś działającego w centrum miasta pubu, z którym artystycznie związani byli Beatlesi, daje swoisty *background* pomocny i w pełni rozszyfrowujący ścieżkę wystawy stałej. W muzeum najistotniejsza jest opowieść, ta poświęcona słynnej czwórce z Liverpoolu daje nam pełny obraz czasów i charakteru ich twórczości. Zgromadzona liczba płyt, instrumentów, listów od fanów, prasowych wycinków i plakatów jest imponująca, choć i tak największe wrażenie robi aranżacja korytarzy i salek tego piwnicznego wnętrza. Przechodząc przez kolejne części ekspozycji, zwiedzający zapraszany jest do różnych światów, jak choćby: repliki klubu Cavern, żółtej łodzi podwodnej czy wnętrza samolotu – symbolizującego wiele przebytych przez muzyków tras. Absolutnie zachwycający jest biały pokój z białym oknem i białym fortepianem, na którym John Lennon skomponował *Imagine*. Ta czystość i oszczędność fragmentu wystawy zwraca uwagę wyłącznie na istotę wyobraźni, na to, jak ważna jest ta umiejętność w akcie tworzenia sztuki. Słowo „imagine" jest wypisane na ścianach w wielu językach, w naszym niestety bez polskich znaków, co w efekcie daje wyraz „wyobrazac". Kilka rzeczy razi w tym muzeum, np. bezgustowne i łopatologiczne miejsca typowo scenograficzne, jak redakcja magazynu muzycznego: z biurkiem, maszyną do pisania i posadzonym manekinem sklepowym imitującym dziennikarza, czy 4 manekiny imitujące prawdziwych Beatlesów (a może figury woskowe – jeśli tak, to amatorsko wykonane, bo John Lennon, Paul

[17] Britannia Vaults, Albert Dock, Liverpool L3 4AD, Wielka Brytania, www.beatlesstory.com, bilety: norm. 16 £, ulg. 7 £.

[18] Nazwa sierocińca stała się popularna w roku 1967, po wydaniu przez zespół The Beatles singla z piosenką *Strawberry Fields forever* autorstwa Johna Lennona. Miejsce przestało funkcjonować w 2005 r., dziś pozostała tylko charakterystyczna, czerwona brama, a jej podpory zapisane są pamiątkowymi wpisami pozostawionymi przez turystów.

McCartney, George Harrison, Ringo Starr są po prostu brzydcy, a byli przecież przystojni i szalały za nimi dziewczyny z całego świata).

ROZRYWKOWO-NOWOCZEŚNIE

Muzeum zespołu ABBA (ABBA The Museum[19]) to najlepsze miejsce poświęcone muzyce, jakie można sobie wyobrazić. To *show*, na który składają się: nowoczesność, dobry smak, dobry dźwięk, interaktywność, zabawa i merytoryczny kontent. Szwedzi mają ogromne tradycje związane z muzyką popularną i choć ich artyści zazwyczaj tworzą po angielsku, nie przeszkadza im to zupełnie kochać ich muzykę i kupować ich płyty. W Szwecji po raz 10. wyprodukowano program *Idol*, którego finał nie odbywa się, jak w Polsce, w produkcyjnej hali telewizyjnej z miejscami dla kilkuset zaproszonych gości, tylko w Globen, szwedzkim „Spodku", w którym zasiada kilkanaście tysięcy osób na widowni, a bilety, mimo że nie są tanie, wyprzedawane są na długo przed imprezą. Tak jest zresztą z wieloma wydarzeniami muzycznymi organizowanymi w Sztokholmie. To piękne miasto, położone na lądzie i wysepkach, otoczone z wielu stron wodą, mające świetną, nowoczesną komunikację miejską (w szczególności metro), ma od maja 2013 r. jeszcze jedno znakomite miejsce – Muzeum ABBY – zespołu, którego światowy sukces do dziś nie został osiągnięty przez żadnego innego szwedzkiego wykonawcę. Zabawa zaczyna się już w czasie robienia rezerwacji i kupowania wejściówki przez Internet, gdy czytamy informację, że bilet wydrukujemy na miejscu w specjalnym automacie, a kod kreskowy na nim umieszczony zapewni nam dostęp (jednokrotny!) do wielu atrakcji i pozostawi w sieci historię naszej wizyty, którą będziemy mogli przejrzeć po powrocie do domu, logując się na portalu muzeum. Te pozostawione ślady, tworzące wirtualną pamiątkę, to np. nasze wykonanie jednego z trzech hitów ABBY zarejestrowane w specjalnym miejscu za bordową kotarą czy stworzony przez nas *remix* ich utworu. Imponująca kolekcja strojów estradowych, płyt winylowych i kompaktowych, listów od fanów (w tym także z polskimi znaczkami pocztowymi), wywiadów, przedmiotów i zdjęć składa się na opowieść klarowną i interesującą, co ważne – atrakcyjną nawet dla ludzi, którzy lubią piosenki ABBY, ale nie padają przed ich twórczością na kolana. Sztokholmskie muzeum ma w sobie elementy *show*, a czynny w nim udział zapewniają: scena, na której można zaśpiewać w towarzystwie prostych, ale realistycznych hologramów Agnethy, Fridy, Björna i Benny'ego; sala z monitorem – za pomocą specjalnej kamery „jesteśmy" w teledysku zespołu; kolorowy *dance floor*; salka położona obok zaaranżowanej garderoby – program komputerowy daje możliwość wirtualnego zakładania kostiumów ABBY; wielkoformatowa plansza z wizerunkiem grupy z wyciętymi otworami w miejscu twarzy (często mylnie określana monidłem) – dająca przed budynkiem muzeum możliwość zrobienia zabawnego zdjęcia, na którym udajemy, że jesteśmy członkiem zespołu.

Projektanci ekspozycji nie zapomnieli także o pokazaniu dorobku ABBY w szerszym kontekście, dlatego dużą okrągłą salę z zawieszonymi pod sufitem instrumentami podzielili na boksy, w których za pomocą dotykowych ekranów można dokonać wyboru materiałów audio-wideo poświęconych kolejnym dziesięcioleciom historii szwedzkiej muzyki rozrywkowej. Ważne miejsce zajmuje także fragment wystawy, który jest świadectwem, szczególnie dla najmłodszego pokolenia, na jakich nośnikach zapisywano i odtwarzano w ciągu ostatnich stu lat dźwięk (ostatnia gablota wypełniona jest po prostu smartfonami). Jedno z najbardziej metaforycznych miejsc w muzeum to zaaranżowany fragment pokoju let-

[19] Djurgårdsvägen 68, 115 21 Stockholm, Szwecja, www.abbathemuseum.com, bilety: norm. SEK 195, ulg. SEK 50.



Przed wejściem do muzeum ABBY stoi makieta, dzięki której każdy może poczuć się członkiem kultowego zespołu, fot. Jarosław Wasik

niskowego domku (z wyświetlonym za oknem obrazem falującego morza), w którym powstały największe hity zespołu. Płynące zewsząd dźwięki *Waterloo*, *Money, money, money* czy *Mamma mia* nie powodują kakofonii, bowiem projektanci obiektu zadbali o montaż takich urządzeń, które gwarantują syntetyczny, kierunkowy dźwięk, a także o odpowiedni rozkład ekspozycyjnych sal. Jedynym kłopotem może być nadmierna liczba zwiedzających, powodująca korki mimo bardzo restrykcyjnego systemu wpuszczania gości (bilet jest ważny jedynie w przedziałach czasowych „co kwadrans", na wybór konkretnego decydujemy się już podczas internetowej rejestracji), ale takie „problemy" chciałaby mieć każda instytucja muzealna w Europie.

Kochasz muzykę i chcesz się wyśmienicie bawić? Chcesz poczuć się na chwilę jak piosenkarz i muzyk? Chcesz się przekonać, że wizyta w muzeum nie musi być nudna? Leć do Sztokholmu, bowiem ABBA Museum to jedyne takie miejsce, do którego naprawdę ma się ochotę wrócić kolejny raz.

Anita Koszałkowska
Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

„NASTROJE, NAS TROJE. EPILOG"

w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

5 czerwca 2014 r. w siedzibie Muzeum Polskiej Piosenki w opolskim amfiteatrze odbył się niezwykły wernisaż wystawy „Nastroje, nas troje. Epilog". Wydarzeniem tym Muzeum nawiązało do legendarnego koncertu z 1977 r., kiedy na scenie opolskiego amfiteatru spotkały się trzy wielkie osobowości: Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta, a polscy artyści skupieni wokół wielkiego stołu wykonywali ich najpiękniejsze piosenki. Po 37 latach, niemalże w tym samym miejscu – kilkadziesiąt metrów od sceny, w siedzibie Muzeum przy wspólnym stole usiedli artyści, którzy przed laty wzięli udział w koncercie festiwalowym: Magda Umer, bracia Zielińscy oraz, w imieniu nieżyjących mężów, Danuta Grechuta i Jaga Kofta. Wyjątkowy wieczór poprowadzili Maria Szabłowska i kurator wystawy Artur Wolski, szef Grupy Entropia Słowa, współorganizatora wystawy. „Ten koncert sprzed lat i wystawa w opolskim muzeum nawiązująca do niego pokazują, jak dobra może być polska piosenka" – podkreśliła podczas spotkania z publicznością Maria Szabłowska. Magda Umer dodała natomiast, że wiele wartościowych i pięknych utworów obecnie nie staje się popularnymi, bo na festiwalach dominuje „straszne kryterium oglądalności". Zdaniem Umer gdy kryterium to zostanie zniesione, na festiwalowe sceny wróci sztuka.

Na wystawę, która była czynna przez dziesięć dni, złożyły się nagrania recytacji wierszy trójki wielkich poetów piosenki, bohaterów koncertu z roku 1977, w interpretacji ponad 60 osób: aktorów, piosenkarzy, ludzi mediów – m.in.: Artura Barcisia, Moniki i Zbigniewa Zamachowskich, Maryli Rodowicz, Marii Seweryn, Krystyny Tkacz, Daniela Passenta, Tomasza Raczka, Grzegorza Miecugowa, Magdy Umer czy Martyny Wojciechowskiej.

Wszystkie utwory wraz z wizualizacjami wykonanymi pod okiem dr. Bartosza Posackiego przez studentów Instytutu Sztuki Uniwersytetu Opolskiego, zostały wgrane do komputerów ustawionych na wielkim stole. Nasi goście mogli je odsłuchiwać za pomocą słuchawek. Interpretacje wierszy nagrał i zdjęcia wszystkich artystów wykonał Przemek Gorlas.



Podczas wystawy „Nastroje, nas troje. Epilog" odwiedzający Muzeum mogli wysłuchać interpretacji wierszy Osieckiej, Młynarskiego i Kofty w wykonaniu aktorów, dziennikarzy, osobowości telewizyjnych. fot. Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu/W.Chojnacki

Wernisażowi i wystawie towarzyszył film o historii festiwalu w Opolu współprodukowany przez Muzeum z TVP Rozrywka. *Dobry wieczór, Opole! Festiwal – legenda* – film w reżyserii Tomasza Knittla to opowieść o festiwalu, który zna każdy Polak, od najmłodszego do najstarszego. Autorzy przypominają i ożywiają, a niektórym przybliżają najciekawsze zdarzenia i przełomowe momenty „Opola": najważniejsze spotkania twórców, debiuty gwiazd, zakulisowe anegdoty. O dziejach tej jednej z największych polskich imprez opowiadają z punktu widzenia KONFERANSJERA. To jego oczami, optyką, zakulisowymi obserwacjami, żywymi wspomnieniami, nieznanymi dotąd anegdotami autorzy zbliżają się do kluczowych wydarzeń festiwalu, mając nadzieję, że ta figura pozwala na opowiedzenie historii festiwalu w sposób barwny, ciekawy, wciągający i nowy. W filmie wypowiadają się osoby, które wielokrotnie prowadziły festiwal, oraz te, które rolę konferansjera pełniły tylko raz czy dwa: Wojciech Młynarski, Tadeusz Sznuk, Jacek Fedorowicz, Wojciech Mann, Krzysztof Materna, Jan Pietrzak, Krystyna Loska, Janusz Weiss, Maria Szabłowska, Magda Umer, Marcin Daniec, Andrzej Strzelecki, Artur Andrus, Katarzyna Pakosińska, Grażyna Torbicka i inni. W postać narratora/konferansjera wciela się silnie zapisany w tej roli na festiwalu opolskim Artur Orzech.

Uroczysty pokaz przedpremierowy filmu odbył się 5 czerwca 2014 r. w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu przy okazji otwarcia wystawy „Nastroje, nas troje. Epilog" – w przeddzień inauguracji 51. Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej, następnie był emitowany wielokrotnie na antenie TVP Rozrywka. Film *Dobry wieczór, Opole! Festiwal – legenda* ma być też częścią przygotowywanej wystawy stałej Muzeum Polskiej Piosenki.

Patroni medialni wystawy: TVP1, TVP Rozrywka, miesięcznik „Zwierciadło", Radio Opole i „Nowa Trybuna Opolska".



Ściana ze starymi odbiornikami telewizyjnymi, a w nich fragmenty jarocińskich koncertów, fot. Mirosław Ołtarzewski

Julia Rzepka
specjalista ds. Spichlerza Polskiego Rocka w Jarocinie

SPICHLERZ POLSKIEGO ROCKA

Jarocin – stolica polskiego rocka. 17 lipca 2014 r., w przeddzień rozpoczęcia kultowego festiwalu, w Jarocinie otwarto Spichlerz Polskiego Rocka. Ponieważ stolica polskiego rocka jest tylko jedna, to właśnie dlatego to niewielkie wielkopolskie miasto z ponadczterdziestoletnią historią festiwali rockowych jest najlepszym miejscem dla nowoczesnego, multimedialnego muzeum muzyki rockowej. Spichlerz ma szanse stać się magnesem przyciągającym do Jarocina fanów muzyki rockowej przez cały rok, a nie tylko podczas trwania festiwalu.

Ekspozycja powstała w specjalnie zaadaptowanym na ten cel dawnym spichlerzu zbożowym, położonym w zabytkowej strefie w centrum miasta. Nazwa Spichlerz Polskiego Rocka oprócz oczywistego odniesienia do pierwotniej funkcji budynku ma też znaczenie metaforyczne. Miejsce to ma gromadzić, przechowywać i udostępniać wszelkiego rodzaju dokumenty ilustrujące historię polskiej sceny rockowej. Sfery pozornie niepoważnej, jednak powoli – miejmy nadzieję, również dzięki Spichlerzowi – stającej się ważną częścią naszego narodowego dziedzictwa.

Na parterze mieści się przestrzeń komercyjna przeznaczona na klub muzyczny, szatnię oraz sklepik spichlerzowy. Pierwszą i drugą kondygnację zajmuje ekspozycja poświęcona historii polskiej muzyki rockowej oraz kolejnym edycjom legendarnego jarocińskiego festiwalu rockowego. Scenariusz wystawy stworzył kreatywny duet: badacz kultury niezależnej Robert Jarosz oraz współautor *Encyklopedii polskiego rocka* Lech Gnoiński. Aranżacja wystawy jest dziełem warszawskiej firmy Kłaput Project, autorów m.in. Muzeum Dom Rodzinny Jana Pawła II w Wadowicach.

Zaproszeniem do zwiedzania ekspozycji na pierwszym piętrze jest mural autorstwa Zbigniewa Ugielskiego – artysty plastyka oraz muzyka zespołu Mikrofony Kaniony. Ścieżka zwiedzania prowadzi zainteresowanych przez kolejne strefy przestrzenne, odtwarzające dzieje polskiego rocka. Narodziny big beatu, rock kobiet, dojrzałość rocka, polski underground muzyczny lat 1968–1972, punk – to zagadnienia, w które zwiedzający zagłębia się, wędrując po przestrzeni wystawienniczej pierwszego piętra.



Ekspozycję na drugim piętrze otwiera kolejowa tablica oraz kładka z jarocińskiego dworca, przez którą dwadzieścia lat temu fani przechodzili na teren festiwalu., fot Mirosław Oltarzewski


CIN
Tor 1
PRZEKAZ
TEKSTY
PKP



W gablotach same znane twarze..., fot. Mirosław Ołtarzewski

Wprowadzeniem do każdego obszaru tematycznego jest *lightbox*, w którym zainteresowani znajdą podstawowe informacje dotyczące prezentowanego zagadnienia, uzupełnione materiałem ilustracyjnym. Osoby pragnące głębiej wniknąć w temat mogą skorzystać z infokiosków, w których znajdą poszerzone informacje wzbogacone o materiały filmowe oraz kolekcję zdjęć, pokazujące zespoły reprezentatywne dla danego przedziału czasowego. Warto zwrócić uwagę na oryginalne przedmioty podarowane przez znanych artystów, m.in. Anję Orthodox czy Renatę Przemyk. Wędrówkę przez historię polskiego rocka zamykają na tym poziomie Wielkopolskie Rytmy Młodych, skromna lokalna impreza muzyczna, która dała początek słynnemu w latach 80. XX w. Festiwalowi Muzyki Rockowej w Jarocinie.

Ekspozycję na drugim piętrze otwiera kładka z jarocińskiego dworca kolejowego, przez którą przed dwudziestoma laty uczestnicy jarocińskiego festiwalu przedostawali się na teren miasta. Ten charakterystyczny element architektoniczny został utrwalony w wielu filmach dokumentujących wydarzenia festiwalowe. Kładka prowadzi zwiedzającego do wnętrza bębna, który jest miejscem projekcji archiwalnych materiałów filmowych przypominających najlepsze lata jarocińskiego festiwalu. Jego historię ilustrują też wybrane



...oraz najbardziej znane okładki płyt zespołów grających w Jarocinie., fot . Mirosław Ołtarzewski

obiekty pokazywane w gablotach czy bogata kolekcja plakatów i afiszów festiwalowych, umieszczonych wokół konstrukcji bębna.

Po drodze zatrzymać się można na dłużej w części poświęconej polskiej fonografii, gdzie prezentowane są płyty winylowe najbardziej znanych polskich artystów i zespołów lat 70. i 80., a stanowiska odsłuchowe zachęcają do poszperania w bogatym zasobie archiwalnym, zamkniętym w nowoczesnych nośnikach. Kontynuując wędrówkę po zakamarkach wystawy, warto zagłębić się w świat najważniejszych tekstów polskiego big beatu i rocka, przysiąść na chwilę w kinie spichlerzowym czy posłuchać sztandarowych utworów przedstawicieli Trójmiejskiej Sceny Alternatywnej. Ekspozycję zamyka strefa prezentująca oblicze polskiej sceny rockowej po transformacji ustrojowej w latach 90.

W Spichlerzu z każdego zakątka dobiega muzyka, towarzysząc zwiedzającemu na każdym kroku. Dzięki temu wystawa nie jest martwa, lecz „żyje".

Projekt zrealizowany został ze środków Unii Europejskiej w ramach Wielkopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007–2014, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Gminy Jarocin i Powiatu Jarocińskiego

Monika Winnicka
Muzeum Włodzimierza Wysockiego w Koszalinie

MUZEUM WŁODZIMIERZA WYSOCKIEGO W KOSZALINIE

Wszystko zaczęło się w 1984 r., gdy Marlena Zimna znalazła na swym biurku kupiony przez mamę październikowy numer „Literatury na Świecie", zawierający stosunkowo duży wybór wierszy i pieśni Włodzimierza Wysockiego w przekładach na język polski. O Wysockim nie wiedziała wówczas prawie nic. Liczyła sobie niespełna piętnaście lat i jej głowy nie zaprzątały wtedy tematy z taką konsekwencją i determinacją podejmowane przez Wysockiego w jego twórczości. Z okładki dziesiątego numeru czasopisma „Literatura na Świecie" spoglądał na nią chłopak z gitarą. Z nieposłuszną grzywką na czole, w rozpiętej koszuli i dżinsach. W jego spojrzeniu kryło się jakieś niewypowiedziane pytanie i na wskroś rosyjska tęsknota za czymś bliżej nieokreślonym i mglistym. Jak wspomina Zimna: „Numer dziesiąty zatytułowano «Wysocki i inni». Jakże wymownie i jakże dla mnie proroczo! Całe moje dalsze życie potoczyło się właśnie w myśl tego hasła. Badaniu twórczości Wysockiego, peregrynacji jego śladami, dokumentowaniu jego dorobku, tłumaczeniu jego poezji i prozy na język polski, prowadzeniu muzeum poświęcam cały swój czas. Wszystko inne można by zamknąć w jednym słowie i określić mianem mało znaczącej «reszty»".

W maju 1994 r. koszalińskie Muzeum Włodzimierza Wysockiego zainaugurowało działalność. Pierwsi zwiedzający mogli podziwiać pięćset eksponatów (głównie z ojczyzny poety), zgromadzonych na powierzchni trzydziestu metrów kwadratowych. Po dwudziestu latach istnienia Muzeum może poszczycić się jedną z największych kolekcji na świecie. W koszalińskim Muzeum Włodzimierza Wysockiego zgromadzono blisko dwadzieścia tysięcy eksponatów z najodleglejszych nawet zakątków świata. Na muzealną kolekcję składają się: rzeczy osobiste poety, jedna z jego gitar, rękopisy, autografy, rysunki, listy, fotografie, unikatowe materiały filmowe, płyty winylowe i kompaktowe, olbrzymia biblioteka (periodyki i druki zwarte), wideoteka, dzieła sztuki poświęcone Wysockiemu, plakaty, afisze, programy teatralne, dokumenty, ekslibrisy, eksponaty z dziedziny filatelistyki i numizmatyki, a nawet przedmioty wyprodukowane zgodnie z zasadą 3 x K – komer-



W 2014 r. koszalińskie muzeum obchodzi 20-lecie działalności, fot. Jarosław Wasik

cja, koniunktura, kicz. Matrioszki-Wysockie (czy może raczej Wysoccy), pudełka zapałek z podobizną poety, trójwymiarowe pocztówki, kalendarze i inne gadżety. To druga strona medalu. Wszak Wysocki był jednym z niewielu artystów na świecie, któremu udało się szturmem wedrzeć na poetycki Olimp, będąc zarazem ikoną popkultury. Muzeum dostępne jest dla zwiedzających od poniedziałku do piątku w godzinach 12:00–18:00 (wstęp wolny).

Od kilkunastu lat koszalińskie muzeum poety organizuje (zawsze styczniową porą) Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych o Włodzimierzu Wysockim „Pasje według św. Włodzimierza". Trzynasta edycja festiwalu odbędzie się 17–19 stycznia 2015 r. W tej multidyscyplinarnej imprezie (na którą składają się nie tylko seanse filmowe, ale i liczne wystawy, koncerty, promocje książek i płyt, wykłady naukowców, spotkania z pisarzami, reżyserami, tłumaczami poezji Wysockiego) licznie uczestniczą goście z wielu krajów.

Co ciekawe, w wydanym przez warszawskie Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza przewodniku *Polskie muzea literackie* (który rejestruje dziewięćdziesiąt dziewięć muzeów) znalazły się tylko cztery placówki na terytorium RP upamiętniające twórców obcych. Wśród nich jest tylko jedno muzeum twórcy zagranicznego, który nie urodził się na ziemiach polskich. To właśnie muzeum Władimira S. Wysockiego w Koszalinie.



Jan Poprawa

TADEUSZ CHYŁA

(1933–2014)

23 lutego 2014 r. zmarł Tadeusz Chyła. Wiadomość o jego śmierci przemknęła przez media niemal niezauważalnie. Kilka notek, anonimowy komentarzyk z drugiej ręki. Nawet radiofonie nasze nie wykorzystały tej smutnej wieści na miarę swego aktualnego zwyczaju: zatupać, zgrać aż do znudzenia… Reakcja tak zwanego środowiska była niewiele lepsza. Nie zauważyłem żadnej ciekawej inicjatywy artystycznej. A nawet jakiegoś przedsięwzięcia nieudanego, tyle że okolicznościowego. Trudno się temu dziwić. Tadeusz Chyła odchodząc miał osiemdziesiąt lat. Jego ewentualni komentatorzy najczęściej młodsi są o pół wieku. Piosenki Chyły od dawna „nie mieszczą się w profilu" polskich mediów. Więc skąd dziarski młodzian AD 2014 ma wiedzieć o artyście, którego nigdy nie spotkał na „iwentach" ani nie słyszał na dźwiękowej ścieżce modnej reklamy?

Tadeusz Chyła przeszedł do historii. Ale najwyraźniej żadna historia dziś nikogo nie obchodzi. Było, minęło… Oczywiście moglibyśmy się zżymać i gniewać na powszechne dziś lekceważenie tego, co było. Ale rozumiemy: lekceważenie (podobnie jak entuzjazm) to odruchy większości. Kraj nasz, wkładając uniform współczesnej demokracji – zdecydował się na bezwarunkowe poddanie takiej właśnie większości. Przeniosło się to na sferę kultury w sposób bolesny, niestety. Oczywiste przecież jest, że oddanie kultury prostemu kryterium większości przejawia się w mniejszym przywiązaniu do tego, co zawsze miarą sztuki (i jej podobnych) było: wartości. Liczy się nakład wydawnictw, liczba sprzedanych biletów, kupionych głosów na „listach" itp. Kogo nie ma – ten nie istnieje. Większość to siła… Przypomnijmy więc Tadeusza Chyłę, choć go dla większości nie ma.

Rodowity sopocianin, malarz, śpiewak, kompozytor. Miał szczęście już na starcie artystycznego życia spotkać się ze wspaniałą kompanią. W sopockiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (gdzie studiował na wydziale malarstwa) w połowie lat 50. ubiegłego wieku rodziła się polska „odwilż". Tym słowem określano to, co poprzedziło zmiany polityczne Października 1956: malarską awangardę, jazz, ruch studenckich teatrów i kabaretów. Jednym z najsłynniejszych teatrów (*de*



Tadeusz Chyła, fot. arch.

facto inaugurującym trwającą potem przez dwa pokolenia historię „kultury studenckiej" w Polsce) był Bim-Bom. W jego pierwszych czterech spektaklach Chyła śpiewał, akompaniując sobie na gitarze. Bim-Bom był teatrem metafory, piosenki w nim śpiewane – nie były kierowane do tłumu, lecz do publiczności młodointeligenckiej. W ten sposób właśnie wtedy właśnie ukształtował się charakterystyczny styl sopockiego wykonawcy ballad. Potem programy Bim-Bomu objechały sporą część Europy, ogłaszając światu wyjście Polski na samodzielność, oczywiście limitowaną politycznie.

Czas Bim-Bomu minął po kilku latach, ale jego twórcy – także Tadeusz Chyła – mieli już z końcem lat 50. ugruntowane pozycje. Chyła na kilka lat związał się ze swoistą (acz cząstkową) kontynuacją Bom-Bomu, czyli kabaretem To Tu. Zaczął też odnosić sukcesy indywidualne. Na pierwszym Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (1963 r.) otrzymał wyróżnienie jako wykonawca, wyróżnione zostały też dwie piosenki ze skomponowaną przezeń muzyką. Ta świetna passa Chyły – kompozytora potwierdzona została tego samego roku na II OPPIPS (najstarszym polskim konkursie piosenki, znanym powszechnie jako Studencki Festiwal Piosenki w Krakowie). Po raz pierwszy przyznano tam nagrody za kompozycje, które otrzymali Andrzej Zarycki i właśnie Tadeusz Chyła. Pasmo sukcesów Chyły w konkursach Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu trwało: w roku 1965 artysta otrzymał drugą nagrodę w kategorii piosenek estradowych i kabaretowych. W 1966 r. – drugą nagrodę w kategorii piosenki kabaretowej. Obie te nagrody scementowały duet autorski Tadeusz Chyła i Andrzej Waligórski. W 1969 r. nagrodę dziennikarzy KFPP otrzymała współtworzona przez Chyłę (obok Kazimierza Grześkowiaka, Jacka Nieżychowskiego i Andrzeja Zakrzewskiego) Silna Grupa pod Wezwaniem. W roku 1970 występ tej grupy na festiwalu opolskim przyniósł nagrodę autorską Grześkowiakowi (choć zespół nie był zgłoszony do żadnego z festiwalowych konkursów). Był to bezsprzecznie jeden z najoryginalniejszych i najpopularniejszych zespołów estradowych przełomu lat 60. i 70., ozdabiający największe wydarzenia (m.in. fortunny dla reprezentantów Polski mundial). Na dobrą sprawę późniejsza działalność artystyczna Chyły nie zostawiła po sobie realnych śladów (nagrań, wydawnictw *etc.*). Wiadomo, że współpracował przez jakiś czas z Wagabundą, że dawał solowe recitale. Rzadko jednak artysta estrady tej klasy i tej popularności znika z oczu swych wiernych słuchaczy. Telewizja Polska w roku 1994 w cyklu *Gwiazdy tamtych lat* zrealizowała film krótkometrażowy *Tadeusz Chyła*. Pozostały też stosunkowo nieliczne nagrania jego piosenek z roku 1966 *Tadeusz Chyła śpiewa własne ballady* (Muza, reedytowana potem na CD). Głos i piosenki Chyły zostały także na płytach *Piosenki z filmu „Małżeństwo z rozsądku"* (Pronit) i *Silna Grupa pod Wezwaniem* (Muza). Od chwili ukazania się płyt Tadeusza Chyły czy od ostatnich jego występów (festiwalowych lub choćby gdziekolwiek odnotowanych) minęło prawie czterdzieści lat. Historyk mający do dyspozycji tylko źródła pisane i nagrane – jest w tej sytuacji bezradny. By napisać obszerniejszą historię wybitnego i bardzo kochanego przez publiczność polską artysty – musiałby się zająć robotą śledczą. Niestety żaden instytut pracy takiej nie wspiera, choć pewnie posłużyłaby zachowaniu pamięci o Polsce tamtych lat… Na szczęście młodzieńczy okres artysty opisany został starannie i czule (jak to w przypadku osobistych wspomnień bywa) przez dawnych towarzyszy Chyły: Jerzego Afanasjewa (*Sezon kolorowych chmur*), Jacka Fedorowicza (*Ja jako wykopalisko*), Mieczysława Kochanowskiego (*Radość poważna*). Ale może kiedyś znajdzie się autor, który zechce spisać pamiętnik wzruszeń, jakie przeżywał za sprawą Nieobecnego?

Piotr Kajetan Matczuk

KRZYSZTOF GOZDOWSKI

(1955–2014)

Krzysztof Gozdowski nie żyje. Trudno cokolwiek sensownego napisać. To świeża rana. Przewertowałem całą naszą korespondencję mailową. Nie sądziłem, że takie archiwum będzie mi kiedykolwiek do czegoś potrzebne. 2 sierpnia 2009 r. Krzysztof napisał, że bardzo żałuje, że nie mógł być w tym roku na „Nadziei", ale postara się przyjechać za rok… Czytam kolejne maile. Dużo w nich życzliwości, dużo planów. O, są teksty. Krzysztof był poetą. Dobre wiersze to przede wszystkim takie, do których się wraca, które chce się odczytywać na nowo. Jego wiersze były bardzo muzyczne, Krzysztof zawsze chciał, by ktoś je śpiewał.

Gozday – bo tak go nazywaliśmy – był wielkim fascynatem twórczości Jacka Kaczmarskiego. Zawsze to podkreślał. Panowie znali się prywatnie – kilkakrotnie słyszałem historię, jak Kaczmarski namawiał go na kupno kangurów, tymczasem Gozday z przekory zakupił parkę osłów. Kangury podobno można było oswoić, tymczasem osły już od pierwszego dnia urządzały na posesji Krzysztofa orgie, gonitwy i wyścigi, demolując wszystko, co miały pod kopytami. Krzysztof opowiadał, że stało się to przedmiotem niemałych drwin ze strony Jacka i tak powstała słynna *Piosenka o osłach* w zamyśle dedykowana właśnie Kaczmarskiemu.

Gozdaya szczególnie interesowały wątki rosyjskie w twórczości J.K., w kierunku tej kultury zmierzały wszystkie jego poetyckie inspiracje. Wielokrotnie podróżował do Rosji, był kiedyś przewodnikiem na Syberii…

Z bliższych nam wszystkim wspomnień – przypomnijcie sobie coroczny mecz między drużyną Fundacji a drużyną Kuglarzy, rozgrywany w Kołobrzegu, w ramach „Nadziei", sprzed kilku lat. Gozday stał na bramce – obronił karnego i grał niesamowicie, z ogromnym poświęceniem, którego nie dało się nie zauważyć… Kto to widział – na pewno to pamięta!

Pozostawił po sobie tomiki wierszy: *Piosenka dla moich przyjaciół*, *Piosenka na pożegnanie* oraz książkę pt. *Grypa żołądkowa gorzka*. Napisał kilka wierszy dedykowanych Jackowi Kaczmarskiemu, Alicji Delgas, Jackowi Pechmanowi, Krzysztofowi Gajdzie…



Krzysztof Gozdowski, fot. arch.

Ostatni raz widzieliśmy się w grudniu podczas wspólnego koncertu w Iwnie. Gozday miał mnóstwo planów, założył ośrodek teatralny, współpracował intensywnie z wieloma instytucjami, organizował koncerty, spotkania, benefisy… Dwa tygodnie przed jego śmiercią rozmawialiśmy jeszcze telefonicznie. Przypominam sobie to wszystko i myślę – Krzysiek, dlaczego… Spotkało go to jedno niesprawiedliwe drzewo, które czasem spotyka kierowców. Spoczywaj w pokoju.



Jan Jarczyk, fot. Jan Poprawa

Jan Poprawa

JAN JARCZYK

(1947–2014)

Wiadomość o śmierci Janka Jarczyka spadła tak nieoczekiwanie, że długo jeszcze po tej okropnej chwili trudno pozbierać myśli i uspokoić emocje.

Znałem Janka kilkadziesiąt lat, choć może lepiej byłoby powiedzieć – kilkadziesiąt lat temu. W młodości durnej i pełnej przypadkowych wyborów złączyła nas radość muzykowania. Wspomnienia chwil studenckich spędzanych na klubowych estradkach albo zgoła w tancbudach w towarzystwie Janka Jarczyka, Zbyszka Seiferta, czasem Janusza Stefańskiego i innych kolegów jazzmanów – zostały we mnie na zawsze. Nic to, że ktoś z nas wybrał studia uniwersyteckie, inny zaś postanowił doskonalić swe predyspozycje w konserwatorium. Jazz, także ten amatorski, studencki, uczył nas porozumiewania się, łączył nasze rozproszone zainteresowania w jeden cel, choćby na tę chwilę grania…

Potem stało się to, co staje się zawsze. Młodość szalona mija szybciej, niż każdy sądzi. Czas biegnie skutecznie, choć niezauważalnie. Rozeszliśmy się po świecie. Janek troszkę z nauk pobieranych w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej zdołał jeszcze przenieść na profesjonalne sceny polskie. Więcej niż na przykład jego muzyczny przyjaciel Zbyszek. Ten szybko zyskiwał uznanie wybitnego solisty, który nie musi tracić czasu na muzykę, która nie byłaby jego muzyką. A Jarczyk po cichutku, ale skutecznie dowodził, że potężne są pokłady jego wyobraźni i muzycznej kompetencji, nie tylko w jazzie. Na mapie muzycznej Krakowa w początku lat 70. ubiegłego stulecia (Boże, jak to brzmi…) nazwisko Jarczyka stawało się ważne. Sceny teatralne, na przykład Bagatela czy Ludowy, gościły go chętnie. Niewiele odeń młodsi muzycy chętnie słuchali tego, co ma do powiedzenia.

Wszystko to za sprawą jego niezwykłego nauczyciela. Był nim Lucjan Kaszycki, zaledwie kilkanaście lat starszy krakowski (wówczas) muzyk, pedagog, kompozytor. Ten sam, spod którego opieki wywiedli się na sceny Andrzej Zarycki, Andrzej Zieliński, Ryszard Szeremeta i inni. Lucjan (którego zastępcą a potem wieloletnim następcą miałem być w krakowskim środowisku jazzowym) dostrzegł też w Janku

talent pedagogiczny. Który to talent niedługo potem uformował od nowa autorytet Jarczyka – muzyka. Profesor Jarczyk uczył jazzmanów w USA, jak można grać jazz. A ostatnie lata spędził na profesurze najsłynniejszego uniwersytetu muzycznego w Kanadzie.

Wiadomość o śmierci Janka spadła niespodziewanie. Jeszcze wiosną Zbyszek Paleta donosił z radością o wspólnym z Jarczykiem koncertowaniu w Meksyku. Jeszcze latem Witek Wnuk spodziewał się Janka na jazzowym festiwalu w Piwnicy pod Baranami…

Spytałem Lucjana Kaszyckiego, czy nie zechciałby powiedzieć coś o swym uczniu Janku Jarczyku. Oto co odpisał.

*

Drogi Janie. Wiem, że czekasz – ale nic mi w tej materii pod piórem nie wychodzi, co mogłoby mnie satysfakcjonować! Wspomnienie powinno być wyrazem żalu całego naszego środowiska. Wzmianka pojedynczego, akurat belfra – jawi się dość pretensjonalnie.

Najbardziej twórczy okres życia śp. Janka Jarczyka, sukcesy zawodowe i życiowe wiążą się z Kanadą. Liczę, że tam będzie można znaleźć materiały dotyczące jego wykładów z harmonii jazzowej, na której naukę rzucił całkiem nowe światło, zwłaszcza dotyczące skal. Namawiałem go bardzo, żeby to napisał. Myślę, że mogłaby powstać niejedna – bardzo nowa! – praca magisterska albo doktorska, gdyby zainteresować chętnych podjęcia tego tematu jazzmanów – studentów akademii muzycznych, Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina czy wydziałów muzykologii na uniwersytetach w kraju…

Jan Jarczyk na zaproszenie Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie odbył nie tak dawno kilka spotkań z zainteresowanymi słuchaczami. Interesująco przedstawił swoją teorię z punktu widzenia praktyka pianisty. On sam obliczał, że będzie mógł poprowadzić wykłady przez kilkanaście dni. Niestety, ograniczono je do kilku…

Ostatnimi laty w Polsce spotykaliśmy się tylko od czasu do czasu. Na pięć minut, na kawie. I kilkakrotnie w Chodzieży, kiedy akurat tam był…

Do dzisiaj nie jestem w stanie zrozumieć, jak to się stało, że nikt (i on sam) nie wiedział o podstępnej, śmiertelnej chorobie.

Dowiedziałem się o śmierci zaraz po notatce w telewizji kanadyjskiej, po telefonie z Kanady, od brata Ryszarda Szeremety. Zadzwoniłem do Halinki – ona już wiedziała. Jestem nadal poruszony do głębi tym okrutnym faktem. Źle się dzieje, kiedy wykruszają się młodsi. To niesprawiedliwe!

Janku, ściskam Cię. Wybacz, nie potrafię. Jest za wiele wątków związanych z życiem śp. Jana Jarczyka. A najciekawsze z nich – moim zdaniem – pozostały z dala od ojczyzny i naprawdę niewiele o nich wiemy.

Cześć Jego pamięci!

Lech Nowicki

JANUSZ KONDRATOWICZ

(1940–2014)

Był bez wątpienia fantastycznym facetem, kochającym życie we wszystkich jego odsłonach… Był bez wątpienia poetą, nie tylko z racji wyuczonego zawodu (absolwent filologii polskiej)… Był bez wątpienia – jeśli już – prawdziwym kolegą, przyjacielem…

Poznaliśmy się na początku lat 70., kiedy to na dobre rozkręcał się Ogólnopolski Młodzieżowy Przegląd Piosenki, największa impreza młodzieżowa tamtych lat. Doskonale pamiętam to pierwsze spotkanie; podobnie myśleliśmy, podobnie mówiliśmy. Pracowałem już wówczas w Redakcji Młodzieżowej Polskiego Radia, współpracowałem ze „Światem Młodych". Znalazłem się w tym samym rzędzie co Janusz: twórców – OMPP, potem także kolejnych edycji opolskich Debiutów. Wiedzieliśmy o sobie wszystko, prawie wszystko… Do tego wątku powrócę…

Janusz Kondratowicz – warto chyba o tym choćby wspomnieć – stał za sukcesami estradowymi wielu artystów. To on pisał dla nich wielkie przeboje. Nie wymieniam tytułów, bo Państwo je doskonale znają. Nie obraźcie się, moi drodzy przyjaciele artyści, choćby Ty, Halinko (Frąckowiak), ale to Janusz tworzył Waszą popularność. Najbardziej znaczący repertuar Trubadurów to dzieło Janusza. A odeszli „jego" piosenkarze – Anna Jantar, Irena Jarocka, Krzysztof Klenczon…

Janusz był „królem Opola". Ten festiwal należał do niego. Na nim zdobywał nagrody i wyróżnienia – przypomnę choćby Grand Prix w Premierach 1966 r. za piosenkę *Powrócisz tu*, nagrodę MKiS w 1969 r. za *Biały krzyż*, Grand Prix MFP w Sopocie w 1969 r. za *Blue box*. Akcent międzynarodowy to I nagroda na Światowym Festiwalu Piosenki w Tokio za *Jest miejsce na ziemi*.

To Janusz, jakiego znacie… Ten, którego nie znacie, to znakomity pedagog. Szef, wykładowca na warsztatach artystycznych dla młodych autorów i kompozytorów w Lublińcu i Myśliborzu. Młodym zdolnym poświęcił połowę swojego dorosłego życia. To on tych młodziaków odkrywał, to on przekonywał, że są utalentowani, że mogą, potrafią… Analizował każdą linijkę, każdy wers ich młodzień-



Janusz Kondratowicz, fot. archiwum prywatne

czej, jakże jeszcze niedoskonałej warsztatowo twórczości… Pod wieloma tymi tekstami mógłby się podpisać, ale nie robił tego, nie chciał… a jeśli już, to skromie, pod pseudonimem (*Zaopiekuj się mną* – Rezerwat – Andrzej Senar…).

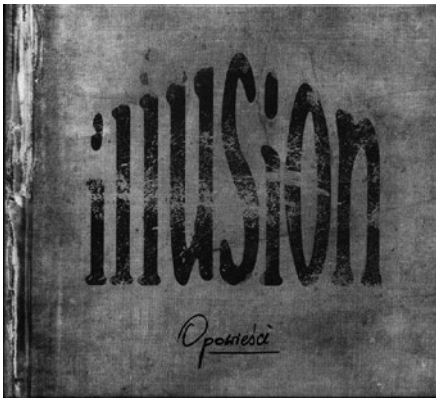
Janusz miał swoje zeszyty i zeszyciki. Z jednego dowiadujemy się, że jest autorem tekstów do – uwaga! uwaga! – 512 piosenek, w drugim krył swoje autorskie, oryginalne „rymowanki".

Janusz – jedna z najbardziej barwnych postaci show-biznesu… Czy wiecie, że zaczynał dzień od nabycia 10–15 tytułów gazet? Ostatnio kupował tylko te z dużymi literami, bo zaćma znacząco ograniczyła jego czytelnicze możliwości. À *propos* kupna… Janusz był „zakupoholikiem". Nabywał nie tylko ciuchy, ale także – to jego największa pasja – pościel i ręczniki. I jeszcze jedna ciekawostka… Janusz to urodzony grzybiarz. Lubił po lesie chodzić sam, albowiem obawiał się konkurencji. Miał „przechlapane" ten, kto zebrał grzybów więcej od Janusza lub – idąc przed nim – wyciągnął urodziwego prawdziwka…

I jeszcze to: pomagał wszystkim we wszystkim… I robi to zapewne nadal…


część VI
WYDAWNICTWA
i POWIADOMIENIA

NOWOŚCI PŁYTOWE 2014 W BIBLIOTECE MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU



ILLUSION, ***Opowieści*** (Presscom)

Po szesnastu latach zespół Illusion powraca z nową, z niecierpliwością wyczekiwaną przez fanów płytą. *Opowieści* to krążek wiernie osadzony w stylistyce rockowej, z dominującymi mocnymi riffami gitarowymi, podkreślonymi szybkim rytmem perkusji i wyrazistym wokalem Tomasza „Lipy" Lipnickiego. „Lipa" jest również autorem słów wszystkich piosenek, których tytuły doskonale korespondują z treścią, tworząc razem przemyślaną i harmonijną całość. Swoistym muzycznym przerywnikiem i odpoczynkiem dla słuchacza jest piąty z jedenastu, instrumentalny, nieco psychodeliczny utwór *Oddech*, zdecydowanie wolniejszy i spokojniejszy od reszty kompozycji. Ten wyraźny podział pozwala na jeszcze pełniejszy odbiór drugiej części płyty, w której na szczególną uwagę zasługuje wieńczące album prawie trzynastominutowe nagranie zatytułowane *O pamięci po sobie*, z gitarowymi solówkami oraz improwizacjami na saksofonie.

KOMETY, ***Paso Fino*** (Thin Man Records)

Najnowsza płyta warszawskiej grupy Komety to połączenie wielu inspiracji muzycznych, od punka przez ska do rocka. Teksty autorstwa wokalisty, gitarzysty i producenta zespołu Lesława dotyczą w głównej mierze problemu samotności, braku zrozumienia i męskiej wrażliwości, podkreślając melancholijny nastrój niepewności i zagubienia w wielkim mieście. Momentami można odnieść wrażenie, że słowa pozostają w pewnej opozycji do muzyki – poważne, dosłowne i nieco prozaiczne, niejednokrotnie ocierające się o banał, osadzone są w stylistyce skocznych, pozytywnych melodii – co było zapewne celowym działaniem twórców. Ogromną zaletą wydawnictwa są ciekawe i oryginalne aranżacje. W piosenkach pojawiają się m.in. instrumenty dęte (*Bal nadziei*), smyczkowe (*Ulica Kasprowicza*), strunowe (*Ona i niestety on*) i klawiszowe (*Prywatne piekło*), a dzięki tej dźwiękowej różnorodności odbiór krążka staje się bardzo przyjemny. Na *Paso Fino* znalazło się dziesięć utworów premierowych oraz bonus instrumentalny, a czas trwania każdego z nich nie przekracza czterech minut, co sprawia, że płyta się nie nudzi, tylko wręcz zachęca do kolejnego przesłuchania.





RENATA PRZEMYK, ***Rzeźba dnia*** (Universal Music Polska)

Od wydania poprzedniej płyty *Odjazd* minęło pięć lat, jednak warto było czekać na kolejny projekt. *Rzeźba dnia* stanowi dzieło spójne, będące ukoronowaniem jubileuszu 25-lecia twórczości Renaty Przemyk. Podobnie jak w przypadku poprzednich wydawnictw, ogromne znaczenie ma tutaj słowo, dlatego teksty, napisane w większości przez samą artystkę, wyróżniają się niebanalnością i wieloznacznością, zmuszając odbiorcę do intelektualnego wysiłku. Poruszają kwestie dotyczące spraw aktualnych, tego, co sami tworzymy każdego dnia, w każdej chwili, o czym jest choćby utwór tytułowy. Przemyk, pozostając wierna swojej poetyckiej naturze, otwiera się jednocześnie na interesujące eksperymenty brzmieniowe. W większości piosenek dominują taneczne rytmy i elektroniczne brzmienia, a nawet zaskakujące elementy dubstepu i hip-hopu. Na krążku nie brak również typowych dla wcześniejszych płyt artystki delikatnych popowych melodii (*Kot*), nastrojowych dźwięków gitary (*Czas M*), lirycznych instrumentów smyczkowych (*Co tam niebo*) i charakterystycznego akordeonu (*Dwojedno*). Album zawiera jedenaście premierowych utworów. W wersji bonusowej znalazły się dodatkowo trzy remiksy promującej wydawnictwo piosenki *Kłamiesz*, których aranżacją zajęli się Fox, DJ Adamus i Fiver.

SKALPEL, ***Transit*** (PlugAudio)

Na najnowszy projekt wydawniczy jazzowego duetu Cichy–Pudło trzeba było czekać aż dziewięć lat. Płyta *Transit* przenosi słuchacza w świat doskonale połączonych dźwięków w pełni wpisujących się w stylistykę dwóch poprzednich longplayów Skalpela. Znaleźć tu można charakterystyczne dla wrocławskich twórców elektroniczne brzmienia i elementy jazzu przeplatane licznymi samplowanymi wokalizami i wstawkami z amerykańskich filmów. Jednocześnie pojawiają się także inspiracje rytmami latynoskimi, dubstepem i nawiązania do swingu. Warto zwrócić uwagę na wizualny aspekt zestawienia znajdujących się na płycie utworów – poza *Transit* i *If music was that easy* z pewnością nieprzypadkowo tytuły wszystkich pozostałych rozpoczynają się literą „s" (*Siesta*, *Simple*, *Sound garden*, *Snow*, *Saragossa*, *Sea*, *Sigma*, *Surround*, *Switch*, *Sunset*). Idąc tym tropem skojarzeniowym, można by do całej kompozycji dodać takie wyrazy jak: spójność, synteza czy spokój, doskonale oddające nastrój melancholii i relaksu dominujący na krążku Skalpela. *Transit* daje

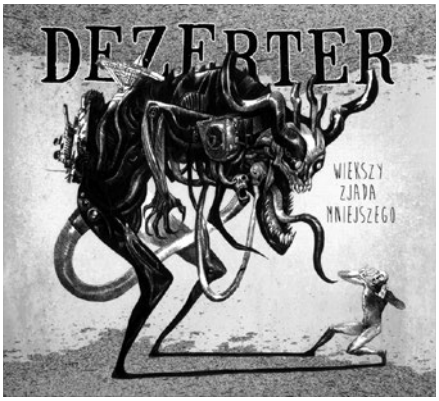


czas na powolne delektowanie się muzyką, sprawiając, że słuchanie kolejnych utworów to czysta przyjemność i odprężenie dla ciała oraz estetyczna uczta dla ducha.



BEHEMOTH, ***The Satanist*** (Mystic Production)

The Satanist, dziesiąty studyjny album w dorobku Behemotha, był płytą długo wyczekiwaną. Po doskonale przyjętym przez fanów i krytyków *Evangelionie* głowiono się nad tym, czym jeszcze może zaskoczyć gdańska grupa. Odpowiedzią na to pytanie jest wydany na początku 2014 r. *The Satanist*. Słuchacz, zanim otworzy wrota muzycznego piekła, spogląda na skrywające je opakowanie. Skąpana w czerni twarz z okładki, przywodząca na myśl twórczość Francisa Goi, została stworzona przez rosyjskiego plastyka Denisa „Forkasa" Kostromitina. Muzycznie dopracowany album, w którym oprócz stałego składu (Nergala, Oriona oraz Inferno) zagrali Michał Łapaj z Riverside oraz Krzysztof Oloś z Vesani, pędzi jak potępieńcza armia przez odtwarzacz, nie dając słuchaczowi chwili wytchnienia. Użyte wiolonczele, saksofon oraz epizodycznie udzielające się chórki dodatkowo wzmacniają siłę Behemotha. Konflikt ze Stwórcą powraca jak heretycka mantra, większość utworów jest nasycona gniewem i złością skierowanymi do Boga. Mocne słowa zostają oskarżycielsko wykrzyczane przez Adama „Nergala" Darskiego, frontmana Behemotha. Część z tekstów (*Amen*, *Ora pro nobis Lucifer*) funkcjonuje jako ponure i wypaczone wariacje powszechnie znanych modlitw.



DEZERTER, ***Większy zjada mniejszego*** (Mystic Production)

Dezerter od ponad 30 lat aktywnie działa na polskiej scenie punkowej. W październiku tego roku ukazał się ich kolejny album *Większy zjada mniejszego*. Nowa płyta zespołu – z muzycznym pazurem – uderza w sytuacje związane z tworzeniem wrogów, inwigilacją czy niepewną sytuacją szarego człowieka. Teksty atakują ludzką stagnację, są wymierzone w telewizyjne lenistwo, które nie pozwala na zmiany, staje się bezmyślnie spożywaną papką. Tytułowym mniejszym jesteśmy my, którzy żyjemy w świecie wykreowanym przez większego, medialno-politycznego potwora, tak pięknie odmalowanego na okładce przez Przemysława Truścińskiego. Dezerter pokazuje, że punk jako muzyka nie traci na wartości, dalej walczy z chorobami toczącymi społeczeństwo.



LUXTORPEDA, ***A morał tej historii mógł być taki, mimo że cukrowe, to jednak buraki*** (Metal Mind)

A morał tej… to trzeci studyjny album Luxtorpedy, jednego z najpopularniejszych zespołów rockowych na polskiej scenie muzycznej ostatnich lat, o czym świadczą liczne wyróżnienia i nagrody. Luxtorpeda pokazuje, jak w interesujący sposób połączyć rapowanie Przemysława „Hansa" Frencela z rockowym wokalem Roberta „Litzy" Friedricha. Wspólne śpiewy zespołu zachęcają słuchacza do dołączenia do nich. Teksty piosenek prezentują wątpliwości odczuwane przez człowieka szarganego sprzecznymi uczuciami. Otwierający płytę *Ostatni* anarchizuje, pokazując codzienną otoczkę zbudowaną z nipów, regonów i metek, nalepek, natomiast pytający *Jesteś zwycięzcą?* każe się zastanowić nad moralnością zawodowego biegu. W pudełku, oprócz właściwego albumu, znalazła się płyta z instrumentalnymi wersjami utworów.

PABLOPAVO I LUDZIKI, ***Polor*** (Karrot Kommando)

Polor to kolejny album Pablopavo, solowego projektu wokalisty Vavamuffin. Poetyckie teksty napisane przez Pawła „Pablopavo" Sołtysa z zawadiacką swadą podejmują różną tematykę, często jednak odnoszącą się do życia w wielkim mieście. Wsłuchujemy się w historię osiedlowego „superbohatera", towarzyszymy w nędznym żywocie nie-świętego Mikołaja, nie brakuje brzydko-pięknych przystanków i barów. Słowa piosenek płyną wraz z nieśpieszną muzyką Ludzików. W pamięć zapadają melodyjne utwory znane z singla *Koty*, *Dancingowa piosenka miłosna*, ale i wspomniany już wcześniej *Mikołaj* czy *Piątek*. Pablopavo zabiera nas wraz ze swoim zespołem na spacer po muzycznym mieście, gdzie pozorna codzienność miesza się ze zdziwieniem.



WARSZAWSKIE COMBO TANECZNE, ***Przyznaj się*** (Warner Music Poland)

Zaprezentować bogactwo polskiej piosenki okresu międzywojennego – taki cel zdaje się przyświecać Warszawskiemu Combo Tanecznemu. Na debiutanckiej płycie słuchacz znajdzie 16 piosenek, przy których bawili się warszawiacy ponad 80 lat temu. Wśród zebranych utworów odnajdziemy przeboje napisane przez Andrzeja Własta *Warszawo, moja Warszawo* czy *Przyznaj się*, zaś płytę zamyka wzruszające wykonanie *Warszawo ma*, w którą

Amos Hoffman wplata piękne dźwięki lutni arabskiej. Zebrane piosenki przenoszą w czasy warszawskich dancingów pamiętających Eugeniusza Bodo i Mieczysława Fogga.



SKUBAS, ***Brzask*** (Kayah)

Skubas na swojej drugiej płycie nie pokazuje nam niczego nowego, nie ucieka od autentyczności i prostoty muzyki rockowej. *Brzask* charakteryzują spokojne akustyczne brzmienia, harmonia dźwięków, skondensowane, momentami mroczne tony. W nagrywaniu albumu artysta postawił na realizm, uchwycenie swoich stanów duszy. Teksty są niezwykle emocjonalne, osobiste i szczere aż do bólu, jak choćby wyznanie w piosence *Nie mam dla ciebie miłości* czy *Diabeł.* Wszystkie kompozycje Skubasa są dojrzałe, spójne i tworzą harmonijną, muzyczną, konceptualną historię. Płytę zdobi wyjątkowa oprawa graficzna. Artysta poprosił już drugi raz o zaprojektowanie okładki Przemka Rainera Blejzyka. Tym razem spod jego ręki wyszedł charakterny jastrząb w bluzie dresowej, będący symbolem krążka. *Brzask* to typowo jesienna płyta, będąca źródłem wielu rozważań egzystencjalnych, szczególnie dla melancholików.





CZESŁAW ŚPIEWA, ***Księga emigrantów tom I*** (Mystic Production)

Księga emigrantów tom I zespołu Czesław Śpiewa to bardzo prawdziwy, przygnębiający obraz emigracji. Czesław Mozil wyśpiewał niejako kulisy uchodźstwa i to wszystko, do czego większość Polaków przebywających za granicą bałaby się przyznać. Ta płyta jest oparta na prawdzie, na niezaprzeczalnym autentyzmie doświadczeń samego Czesława Mozila, któremu również przyszło w życiu stanąć twarzą w twarz z tematem emigracji. Realistycznie mocne i ironiczne teksty Michała Zabłoc-

kiego jeszcze dobitniej podkreślane są przez charyzmatyczne wykonanie wokalisty i jego interpretacje (*Biały Murzyn*, *Łabędzie*, *Owce*). *Księga emigrantów* jest bardziej popowa w brzmieniu aniżeli poprzednie krążki grupy, aczkolwiek zespół dalej pozostaje wierny swojej folkowej, swawolnej i dynamicznej estetyce. W 13 utworach Czesław śpiewa o hipokryzji, bólu wyrzeczeń, tęsknocie, marzeniach, pragnieniach i ich weryfikacji w codziennym ciężkim życiu na obczyźnie. Artysta porusza tematy, które zmuszają do refleksji, daje rady, przestrzega i śmiało wyznaje *Nienawidzę cię, Polsko*. Ta płyta to odważny głos w dyskusji nad stanem mentalnym polskiego emigranta.



POKAHONTAZ, ***Reversal*** (MaxFloRec)

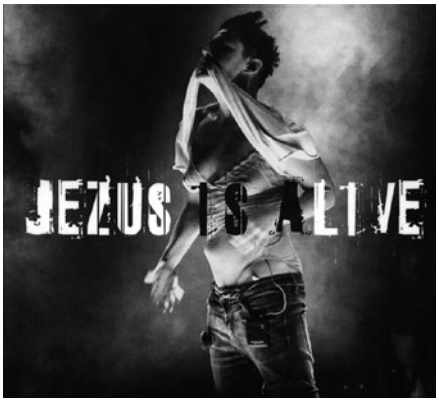
„Mamy odwagę, żeby stanowić przeciwwagę". *Reversal*, czyli zwrot, odwrócenie. Tytuł płyty Pokahontaz w pełni oddaje styl muzyczny zespołu, który charakteryzuje się odejściem od typowego hip-hopu, opartego na konfrontacji, wulgaryzmach i antagonizmach. Muzyka Pokahontaz to nie tylko rap. Zespół czerpie również z szeroko pojętej muzyki elektronicznej skoncentrowanej na warsztacie wykonawczym, świetnym samplingu i profesjonalnych skreczach. *Habitat*, *W ruch* czy *Przeciwwaga* to przykłady szczerego przekazu ujętego w światowej klasy flow, czyli płynne przejścia między wersami, świetny balans głosem oraz wpasowanie w beat. *Reversal* to trzeci album grupy powstałej w 2003 r. w Katowicach, na kanwie rozwiązanego tria Paktofonika. W jej skład wchodzą raperzy Rahim i Fokus oraz DJ Bambus. Ciekawa forma graficzna okładki płyty, przewrotna, nietuzinkowa, niewątpliwie zaskoczy tych, którzy lubią śpiewać razem ze swoimi idolami. Na *Reversalu* znajduje się 13 urozmaiconych muzycznie utworów, a to wszystko dzięki współpracy z kilkoma producentami. Zespół wsparli: DiNO, Zetena, Snobe Beatz, Adam L, BRK i Dryskull. Na płycie występują również gościnnie: BU, Buka, Kleszcz, Bezczel oraz Wuzet.



ORGANEK, ***Głupi*** (Mystic Production)

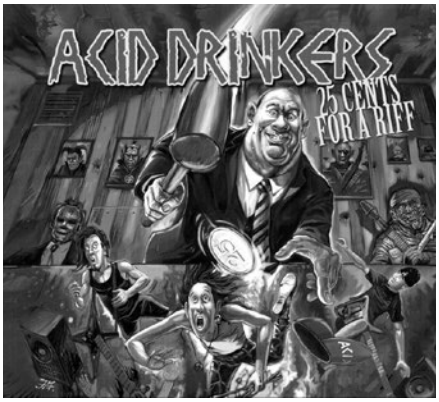
„Nazywam się Organek i mam w sercu ranę. Myślę, że mówię za mało i nie wtedy, kiedy trzeba. Wtedy, kiedy trzeba, nie mówię nic. Lepiej nie mówić nic, gdy brakuje słów, bo można powiedzieć za dużo". Tomasz Organek swoimi tekstami mówi nam dokładnie tyle, ile chce, i jest przy tym wyważony, błyskotliwy i inteligentny. Klasyczne, ale nowatorskie

w formie *vintage* rockowe brzmienia gitar spójnie uzupełniają niezwykły wokal, który zmienia się tak, jak zmieniają się piosenki: bywa ostry i mocny, ale też liryczny i nostalgiczny, a nawet dość leniwy, jakby świadomie przybierający formę lekkiej improwizacji, na przykład w zamykającym płytę utworze *Głupi ja*. Niezwykła kompilacja talentów zestawionych w jednej osobie frontmana – Tomasza Organka zaowocowała fantastyczną sięgającą do indierockowej estetyki płytą. Album *Głupi* to 11 kawałków, w większości śpiewanych po polsku. Wielka szkoda, że odchodzi się od komponowania utworów dłuższych niż pięć minut, bo tak mocnych rockowo i bezpretensjonalnych riffów gitarowych mogłoby się słuchać i słuchać.



MARIA PESZEK, ***Jezus is aLive*** (Mystic Production)

Mówi się, że żaden zapis koncertowy nie jest w stanie oddać charakteru i atmosfery samego występu na żywo. Po świetnie przyjętej trasie koncertowej promującej ostatni album Maria Peszek – niesamowita osobowość, charyzma, istne „koncertowe zwierzę" – zdecydowała się na nagranie pierwszej płyty *live*. „Ludzie wnieśli niezwykłe emocje i żywiołowe reakcje, stając się dodatkowym, żywym instrumentem naszego koncertowego brzmienia". Nagrań dokonano podczas trzech z blisko 70 koncertów, koncertując się w szczególności na wyjątkowości warszawskiej Stodoły. *Jezus is aLive* to zapis niesamowitej energii Marii i zespołu. Niezwykłe emocje, żywiołowe reakcje publiczności i fantastyczne aranżacje utworów w pełni oddają charakter koncertu. Maria Peszek jest wyrazista, skrajna, ostra i świetnie brzmi, występując na żywo. Ma ogromny dar interakcji z publicznością. Wielką zaletą płyty są przede wszystkim momenty, kiedy pod względem intensywności emocji przewyższa ona nagrania studyjne (*wyścigówka*, *sorry polsko*, *ludzie psy*). *Jezus is aLive* mocno podkreśla udział widowni – w końcu to dla nich, dla tych, „co boleśnie odstają". Ta płyta to bardzo dobry materiał, który udowadnia, że Maria Peszek nie jest tylko aktorką, wokalistką czy performerką. Ona nazywa to, co masa ludzi myśli i czuje.



ACID DRINKERS, ***25 cents for a riff*** (Mystic Production)

Świętujący w tym roku 25-lecie scenicznego grania Acid Drinkers przynosi fanom *25 cents for a riff*. Płyta jest zróżnicowana, od spokojniejszych utworów, jak singlowy *Don't drink*

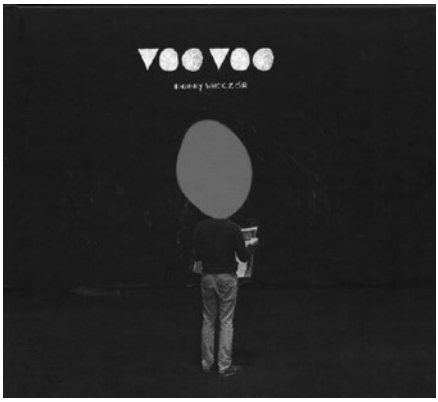
evil thing, poprzez zamykającą płytę balladę *My soul's among the lions*, po mocniejsze *Chewed alive* oraz *Not by its cover* z zapadającymi w pamięć riffami. Wrażenie robi energiczny *Madman's joint* zaśpiewany przez perkusistę Macieja „Ślimaka" Starostę. Album płynnie przechodzi od metalowych uderzeń do rockowych uspokajaczy. Na płycie nie pojawiają się utwory śpiewane w ojczystym języku, jednak w załączonej książeczce mamy teksty piosenek po angielsku i ich interpretacje po polsku. Powrotem do pierwocin zespołu jest okładka książki wykonana przez Jerzego Kurczaka, który stworzył oprawę dwóch pierwszych płyt Acid Drinkers.

JANUSZ PANASEWICZ, ***Fotografie*** (Universal)

Fotografie są dziennikiem z pewnego etapu życia, kiedy drzwi do dawnego świata wydają się bezpowrotnie zamknięte i kiedy pewnych sytuacji nie da się już cofnąć. W życiową poetykę albumu wkomponowuje się zmęczony wokal Janusza Panasewicza. Słowa płyną z ust człowieka doświadczonego przez nie zawsze łaskawy los. Muzykę do nowej płyty Panasa napisali John Porter oraz Kuba Galiński, dając autospowiedzi wokalisty rockowy wymiar. Słowa piosenek przyjmują ciekawą formę, zamiast publikacji w typowej książeczce dodawanej do płyt, zostały umieszczone na rewersach fotografii.

VOO VOO, ***Dobry wieczór*** (Art2)

Voo Voo nie zatrzymuje się w twórczym pędzie, dzięki czemu słuchacze otrzymują *Dobry wieczór*, czyli 35. płytę w dorobku grupy. Wojciech Waglewski z zespołem jak zwykle zaskakują doskonale dopracowaną muzyką, różnicując poszczególne utwory tak, że odbiorca nie doznaje wrażenia *déjà vu*. W zebranych na płycie piosenkach nie widać pośpiechu, słuchacz ma do czynienia z długimi, ciekawymi i przemyślanymi kompozycjami, których uroku będzie można doświadczyć podczas trasy koncertowej. *Skrzyżowanie* nastraja nas do otwartości na innych, uprzejmości potrzebnej w tworzeniu ziemskiego raju. Kompozycje *Gdybym...*, *Dokąd idą* są doskonałym przykładem dalszych poszukiwań w muzyce świata. Wkładając płytę do odtwarzacza, dobry wieczór mamy zagwarantowany, ciężki dzień umili wykwintna, dźwiękowa uczta zaserwowana przez mistrzów muzycznej kuchni.



CZARNY HIFI, ***Nokturny & demony*** (Prosto Label)

Drugi producencki album Aleksandra „Czarnego" Kowalskiego jest dziełem co najmniej tak udanym jak wydane przed dwoma laty *Niedopowiedzenia*. Tamtą płytą Czarny trafił w modę na krążki producenckie, która akurat przetaczała się przez rynek przy okazji *Równonocy* Donatana. O ile jednak słowiański hip-hop był dziełem przystępnym dla szerszych mas odbiorców, o tyle na *Niedopowiedzeniach* zawarto sporo subtelnych, oryginalnych kompozycji, które wykraczały daleko poza stereotypowe myślenie o rapie. Na *Nokturnach & demonach* Czarny idzie jeszcze dalej, wspól-

nie z zaproszonymi gośćmi tworząc kawałki, które raczej nie będą się wydobywać z wnętrza stojącego na pasach sedana z monstrualnymi alufelgami.



ROJEK, ***Składam się z ciągłych powtórzeń*** (Kayah)

Album *Składam się z ciągłych powtórzeń* nie zawiedzie tych, którzy doceniają niezwykły dar, wyczucie i artystyczną wrażliwość Artura Rojka. Muzyk po odejściu z zespołu Myslovitz, w którym spędził większą część swojego życia, miał możliwość podróżowania nie tylko w swojej muzycznej wyobraźni. Pierwsza solowa płyta wyraża wszystko to, co artysta chciał pokazać, bez żadnych ograniczeń. Jako czteroletni chłopiec Artur Rojek cudem wymyka się śmierci. Jako dorosły mężczyzna wciąż zmaga się z tym samym wewnętrznym niepokojem, jakim jest strach. Bywa *Beksą*, troskliwym ojcem w fortepianowej balladzie *Kot i pelikan*, ale też refleksyjnym kochankiem w *Syrenach*. W albumie artysta swobodnie lawiruje między alternatywną stylistyką, rockową werwą, a także muzyką elektroniczną, z łatwością dobierając bardziej odpowiedni klimatycznie styl pod daną kompozycję, tworząc tym samym paradoksalnie niesamowicie harmonijną całość.





PUSTKI, ***Safari*** (Pustki/Art2 Music)

Pustki powracają z kolejnym albumem już jako trio. Uszczuplenie składu wpłynęło bardzo twórczo na zespół, który zdecydował się na jeszcze dalsze niż dotychczas muzyczne podróże. Na płycie słychać egzotyczne dźwięki (*Się wydawało*, *Lepiej osobno*), brzmienie grupy nabrało dynamiki (*Rudy łysek*, *Nie tu*), a większa rola instrumentów klawiszowych rekompensuje brak mocniejszych rockowych riffów. Siłą *Safari* jest urokliwa melodyjność utworów, urzekający wokal Basi Wrońskiej oraz błyskotliwe teksty.

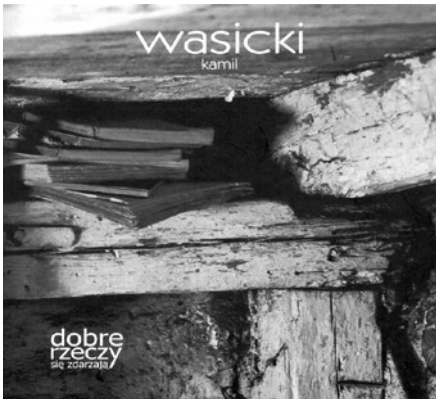
DR MISIO, *Pogo* (Universal Music Polska)

Druga płyta zespołu Arka Jakubika muzycznie pozostaje, podobnie jak poprzednie wydawnictwo *Młodzi*, w mocno rockowej stylistyce. Tekstowo zmierza natomiast w kierunku trudnej do uchwycenia na poprzednim krążku spójności, ilustrując mało optymistyczne obserwacje dotyczące specyficznej polskiej rzeczywistości oraz współczesnych relacji międzyludzkich – począwszy od polityki, poprzez przemijanie po miłość i śmierć. Niebanalna ironia i wysmakowany cynizm lirycznej strony *Pogo* dowodzą, że członkowie zespołu Dr Misio to ludzie dojrzali, świadomi swojej tożsamości, doświadczeni i znający życie wraz ze wszystkimi jego trudnościami i troskami.



KAMIL WASICKI, *Dobre rzeczy się zdarzają* (Luna Music)

Po trzech latach od wydania debiutanckiej płyty *Chwyć mnie za rękę* Kamil Wasicki powraca z nowym albumem. Laureat wielu znaczących festiwali i przeglądów poezji śpiewanej, m.in. Międzynarodowego Festiwalu Bardów OPPA w Warszawie i Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, na krążku *Dobre rzeczy się zdarzają* proponuje doskonałe



połączenie niebanalnego poetyckiego kunsztu słowa i spójnej z nim nastrojowej, ale i wyrazistej aranżacji instrumentalnej. Artyście towarzyszą muzycy: Artur Matejuk (akordeon), Jakub Chojnacki (saksofony, organy Hammonda, fortepian), Patryk Kazuś (bas), Paweł Andrzejewski (perkusja, wibrafon, instrumenty perkusyjne), Szymon Wieczorkiewicz (kontrabas). Świetne, autorskie teksty, mocny wokal Wasickiego oraz bluesowo-rockowy klimat muzyczny wpływają na melancholijny charakter całej płyty, która dostarcza wielu wzruszeń i natchnienia do egzystencjalnych rozważań.

Aleksandra Cichy, Karolina Roszkowiak, Łukasz Słoński
Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

NOWE PŁYTY W PŁYTOTECE TERESY DROZDY

Kolejność, w jakiej będę swoje ulubione krążki wskazywać, jest najzupełniej przypadkowa. Wszystkie płyty ukazały się w przeciągu ostatnich 12 miesięcy, ale oczywiście zabrakło im elementarnej promocji…

*

PAWEŁ WÓJCIK – ***Obrazki***
(Płocki Ośrodek Kultury i Sztuki)

Drugi studyjny i w pełni autorski album artysty, którego pojawienie się na scenach było odkryciem 2011 r. Płyta jest pierwszym z kilku zaplanowanych albumów koncepcyjnych czy też „ideowych". Składa się z piosenek inspirowanych obrazami lub biografiami. Znalazły się na niej piosenki dedykowane mistrzom Wójcika, czyli m.in. Jackowi Kaczmarskiemu, Andrzejowi Garczarkowi i Edwardowi Stachurze. Wśród zaśpiewanych przez Pawła malarzy są m.in. Marc Chagall i Paul Klee. 15 piosenek, zagranych na gitarze i fortepianie, na którym od samego początku gra Tomasz Sarniak.

BEATA OSYTEK I AGNIESZKA SZCZEPANIAK – ***Nocny tramwaj***
(Luna Music)

Nieco mroczny, bardzo dojrzały, muzycznie wyrafinowany, choć ascetyczny album. Składają się nań: głos, najprawdziwszy fortepian i gitara elektryczna. Autorką wszystkich piosenek jest Beata Osytek. Słowa-sylaby zbierane podczas warszawskich eskapad po zmroku. Wydeptane kilometry głosek, definicji, znaczeń. Tropem zapomnianych trakcji. Muzyka – obcasy palców o chodnik fortepianu, warkot elektrycznych gitar. Nie trzeba więcej, by udać się w piękną podróż.

KAMIL WASICKI – ***Dobre rzeczy się zdarzają***
(Luna Music)

Druga autorska płyta Kamila Wasickiego ani jakościowo, ani treściowo nie odbiega od pierwszej. Jest może nieco mroczniejsza, poważniejsza, ale penetruje te same tematy, którymi autor zajmował się na krążku debiutanckim z 2011 r. zatytułowanym *Chwyć mnie za rękę*. Muzycznie bardzo pociągająca. Nowoczesna, a jednocześnie dość tradycyjna. Co ważne, napisana i nagrana tak, żeby koncertowe brzmienie było jak najbliższe brzmieniu z płyty. Po prostu dobra robota.

MARCIN SKRZYPCZAK – ***Zmyślony***
(Cytryna)

Kolejny wyczekany debiut. Na pierwszą (oby nie ostatnią) płytę Marcina Skrzypczaka składa się wybór piosenek, którymi od swojego festiwalowego debiutu (ok. 2006 r.) raczył publiczność. Są na niej umuzycznione przez niego wiersze Ewy Lipskiej czy Beaty Obertyńskiej, ale też zupełnie autorskie utwory, z *Piosenką kulturalną* na czele. Muzycznie – to najlepiej zrealizowany i najlepiej brzmiący album, jaki dotąd udało mi się usłyszeć. Tu Marcin wspiął się na absolutne wyżyny kunsztu. Dodajmy więc, że autorem aranżacji jest Paweł Lucewicz, zaś reżyserem nagrań Winicjusz Chróst, w którego studiu album został nagrany. Ojcem chrzestnym płyty jest Tomasz Wachnowski, za sprawą którego udało się zdobyć fundusze umożliwiające realizację całego przedsięwzięcia. Gościnnie zaśpiewał w jednej piosence. Absolutnie obowiązkowa pozycja.

MARIOLA KONIECZNA – ***Wielokropek***
(Miasto Bytom i Bytomskie Centrum Kultury)

Debiutancka płyta autorki, która kilkanaście lat temu była obserwatorką życia artystycznego Katowic, zaś śpiewać zaczęła zupełnie

niedawno. Jako poetka ujawniła się w 2011 r., współdziałając z bytomską grupą Obok Sceny. Równolegle do wierszy tworzyła piosenki i to właśnie one przyniosły jej sukces. Płyta zawiera trzynaście piosenek, opowiadających historie – jedną z wieloma wewnątrz. Jest właściwie wyśpiewanym tomikiem poetyckim, co nie znaczy, że brak jej przebojowości. Tytułowy *Wielokropek*, a także inne piosenki, jak choćby *Prywatnie* czy *Ballada o Kaśce nauczycielce* to pełnokrwiste utwory słowno-muzyczne, które znakomicie działają też na koncertach.

AGATA ŚLAZYK – ***Nie daj się zjeść***
(Agata Ślazyk i Agencja Artystyczna Marek Michalak)

Zaskakująca muzycznie i treściowo, w całości autorska płyta wokalistki schowanej dotąd gdzieś w murach piwnicy (pod Baranami). Po pierwsze jest bardzo odważna – Agata zdecydowała się bowiem pokazać bez żadnych muzycznych ozdobników i upiększaczy – *sauté*. Tylko ona, czyli jej głos i gitara. Gitara czasem brzmiąca rockowo! Mamy tu więc pełne spektrum możliwości artystycznych i emocjonalnych – bo na takich płaszczyznach analizować można ten materiał. Gitara brzmi zawodowo. Głos raz jest silny, raz delikatniejszy, bez cienia wątpliwości co do czystości wydobywanych dźwięków. Emocji także nie brak. Jest tu i lekka melancholia, i wkurzenie (żeby nie powiedzieć „wkur…"), jest dystans i autoironia. Po prostu świetny materiał.

*

W cyklu REMANENTY ARTYSTYCZNE

KRZYSZTOF TYNIEC – ***Ulotne piosenki***
(Agencja Artystyczna MTJ)
oraz
MARIAN OPANIA – ***Fascynacje***
(Agencja Artystyczna MTJ)
Marian Opania i Krzysztof Tyniec – dwaj aktorscy giganci – doczekali się wreszcie podsumowania swojego dorobku piosenkowego. Nie są to płyty wybitne, tym bardziej że składają się z pozbieranych tu i ówdzie oraz nowych nagrań. Brak im spójności muzycznej i tematycznej, ale w tym wypadku zupełnie nie o to chodzi. Nareszcie ktoś (Agencja Artystyczna MTJ) wrócił do genialnej idei aktorskich portretów muzycznych, które w latach 2002–2004 ukazywały się w ramach *Złotej Kolekcji*. To niezbędne podsumowanie dorobku piosenkowego tych konkretnych wykonawców i podsumowanie go w ogóle. Na płytach Krzysztofa Tyńca i Mariana Opani znaleźć można znakomite piosenki, które wcześniej były zupełnie niedostępne, choćby dlatego, że wykonywane wyłącznie w spektaklach teatralnych. Na płycie Krzysztofa Tyńca mamy więc piosenki m.in. Młynarskiego, Przybory, Jareckiego czy Kofty, zaś na płycie Opani utwory Wysockiego, Brela, Okudżawy, a nawet Nohavicy. Bardzo liczę, że seria będzie kontynuowana. Marzą mi się płyty zbierające rozproszony repertuar Krystyny Tkacz, Stanisławy Celińskiej, Artura Barcisia i wielu innych znakomitych i znakomicie śpiewających aktorów.

*

Zwracam też uwagę na następujące płyty i bardzo polecam je Państwa uwadze:
ROBERT KASPRZYCKI – ***Cztery*** (Agencja Artystyczna Maestrada)
KAPELA HANKI WÓJCIAK – ***Znachorka*** (Radio Kraków)
TRIO ŁÓDZKO-CHOJNOWSKIE – ***Sny i sny*** (J.C. Koncert)
ANNA STANKIEWICZ – ***Strobel Kofta Wołek*** (Studio Realizacji Myśli Twórczych)
JOANNA LEWANDOWSKA – ***Taka Itaka*** (Agencja Artystyczna MTJ)

NOWOŚCI BIBLIOTEKI MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU

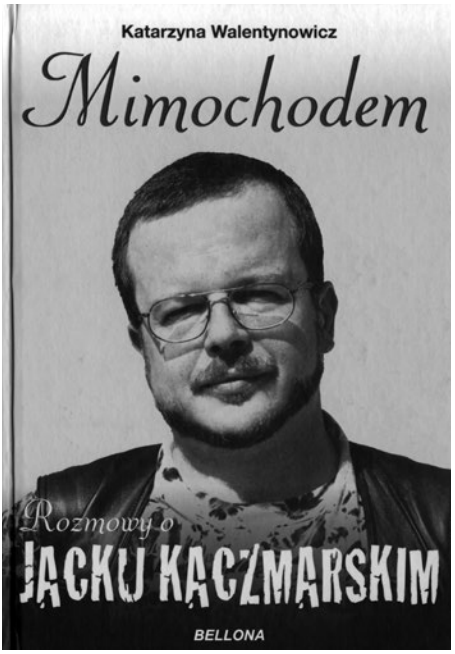
MIMOCHODEM. ROZMOWY O JACKU KACZMARSKIM

Chcąc zaprezentować niezwykłą sylwetkę Kaczmarskiego, Katarzyna Walentynowicz zaprosiła do rozmów ludzi znających go osobiście i towarzyszących mu w różnych momentach życia prywatnego i zawodowego.

Książkę *Mimochodem. Rozmowy o Jacku Kaczmarskim* rozpoczyna wywiad z Alicją Delgas, życiową partnerką poety, a także spadkobierczynią jego dorobku artystycznego. Rozmowa jest pretekstem do ukazania relacji, jakie łączyły barda z najbliższymi. Uzupełniona została licznymi fotografiami z archiwum rodzinnego, a także reprodukcjami obrazów autorstwa rodziców Kaczmarskiego.

Katarzyna Walentynowicz rozmawia też z wybitnym akompaniatorem oraz kompozytorem Zbigniewem Łapińskim, który wspomina m.in. kulisy wspólnych występów i proces powstawania wielu utworów słynnego tria Kaczmarski–Gintrowski–Łapiński, a także z Kazimierzem Wojtańcem, przyjacielem Jacka Kaczmarskiego z czasu studiów, Krzysztofem Nowakiem, znawcą twórczości i redaktorem antologii poezji artysty, oraz z młodymi pasjonatami twórczości Kaczmarskiego.

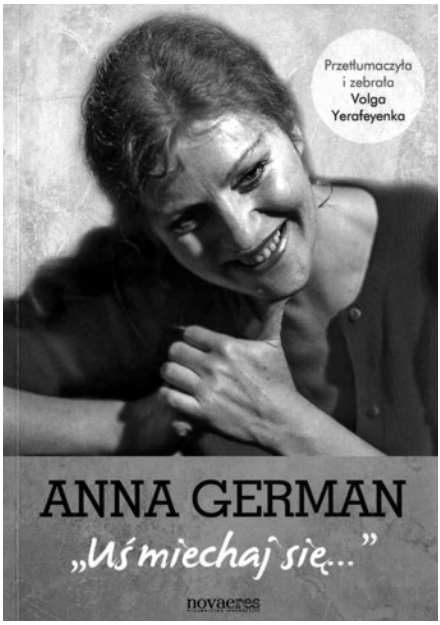
Mimochodem. Rozmowy o Jacku Kaczmarskim
Katarzyna Walentynowicz
Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2014



ANNA GERMAN. „UŚMIECHAJ SIĘ…"

W zbiorze tekstów zebranych i przetłumaczonych przez Volgę Yerafeyenkę Annę German wspominają przyjaciele, współpracownicy i ludzie w różny sposób związani z artystką. Znalazły się wśród nich takie osoby jak redaktorka muzyczna Anna Kaczalina, pianista Andrzej Płonczyński, piosenkarz, kompozytor i autor tekstów Krzysztof Cwynar, parodysta Bolesław Gromnicki oraz aktor estradowy Andrzej Bychowski. W tych opowieściach autorka *Wróć do Sorrento* jawi się jako bezinteresowna, serdeczna, a przede wszystkim pełna entuzjazmu i dystansu do świata osoba o ogromnym poczuciu humoru. Opisy zabawnych zdarzeń oraz fragmenty poważnych wywiadów, które ukazały się w prasie radzieckiej, a także wypowiedzi Anny German uzupełnione zostały interesującymi fotografiami z różnych momentów estradowego i prywatnego życia artystki.

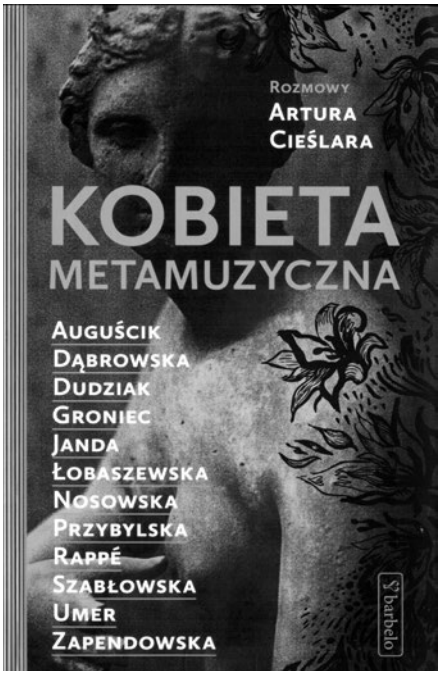
Anna German. „Uśmiechaj się…"
Przetłumaczyła i zebrała Volga Yerafeyenka
Wydawnictwo Novae Res, Gdynia 2014



KOBIETA METAMUZYCZNA

Kobieta metamuzyczna to zbiór dwunastu inspirujących rozmów z niezwykłymi kobietami związanymi z polską sceną muzyczną. Rozmówczyniami pisarza i podróżnika Artura Cieślara są m.in.: Grażyna Auguścik, Ania Dąbrowska, Urszula Dudziak, Katarzyna Groniec, Krystyna Janda, Grażyna Łobaszewska, Kasia Nosowska, Sława Przybylska, Jadwiga Rappé i Magda Umer.

Termin „metamuzyczna", zawierający się w tytule książki, dotyczy przekraczania umownych ram materii dźwiękowej. Kobieta metamuzyczna to taka, która „podąża za muzyką, uprawia ją, śpiewa, muzykuje, opisuje ją, analizuje, dostrzega dźwięk i jego moc, ale jednak



rzadko przedkłada muzykę nad samo życie – jego smak, niepowtarzalność, wyjątkowość". Autor ukazuje wieloaspektowe spojrzenie na związki swoich rozmówczyń z muzyką, nierozerwalnie połączoną z różnymi sferami ich życia. Bohaterki rozmów Artura Cieślara mówią o tym, jak dojrzewanie, duchowość i wrażliwość kształtowały i kształtują ich potrzeby odbioru i tworzenia szeroko pojętej sztuki dźwięku i słowa.

Kobieta metamuzyczna
Artur Cieślar
Wydawnictwo Barbelo, Warszawa 2014

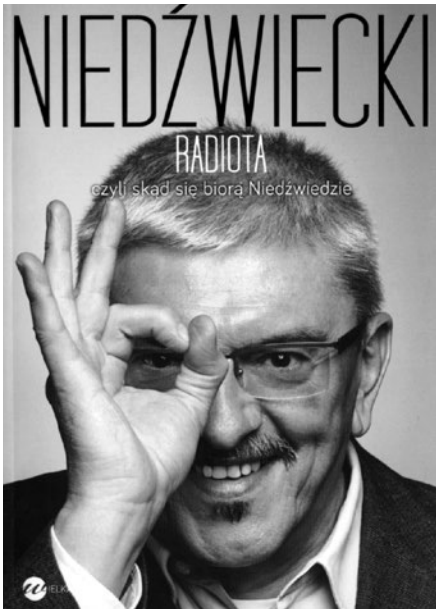
RADIOTA, CZYLI SKĄD SIĘ BIORĄ NIEDŹWIEDZIE

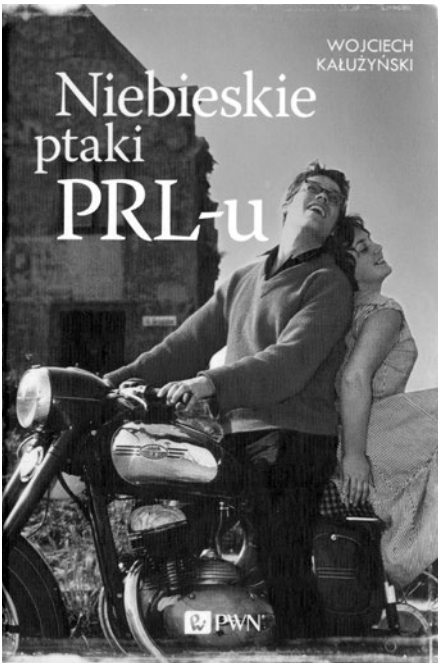
Zawsze wiedział, że będzie pracował w radiu, bo od zawsze słuchanie radia było dla niego

jak smakowanie czegoś niesamowitego i nieosiągalnego. Ten chłopak z Szadku, w sweterkach dzierganych przez mamę, mając 14 lat chodził do lasu i sam sobie robił audycje – opowiadając o piosenkach, a potem je nucąc. Myślał, że będzie cichym, spokojnym i schowanym w radiu redaktorem, ale chcąc nie chcąc, *Lista przebojów* w Trójce chwyciła tak, że cały naród siadał przy radioodbiornikach. Później była *Trójka w Dwójce*, prowadzenie Sopotu, no i ten Niedźwiecki od *Listy przebojów* pokazał twarz Polsce.

Marek Niedźwiecki w 26 rozdziałach humorystycznie i z dystansem oprowadza nas po swoich najwspanialszych chwilach, przygodach. Opowiada o swojej wielkiej fascynacji pracą, która stała się jego uzależnieniem, o słuchaczach, o samotności z wyboru i o muzyce.

Radiota, czyli skąd się biorą Niedźwiedzie
Marek Niedźwiecki
Wielka Litera, Warszawa 2014.





NIEBIESKIE PTAKI PRL-U

Książka Kałużyńskiego przenosi czytelnika do Polski okresu PRL-u, od lat 50. do 80. XX w. Świat szary i ponury, jakim często jawi nam się ten czas w Polsce, za sprawą prezentowanych w książce sylwetek nabiera koloru. Marek Hłasko, Leopold Tyrmand, Jan Himilsbach, Zdzisław Maklakiewicz, Agnieszka Osiecka, Marek Nowakowski, Piotr Skrzynecki, Michał Tarkowski czy Jacek Kleyff – to postaci nietuzinkowe, które w znacznym stopniu zmieniły oblicze polskiej sceny artystyczno-kulturalnej.

Przytaczane przez Kałużyńskiego anegdoty i opowieści – te najbardziej barwne i spektakularne – nie zaskakują świeżością. Pokazują jednak, że na narzucaną przez ówczesne władze rzeczywistość nie wszyscy się godzili, tworząc równoległe światy alternatywne. A wspomnienia z jednej strony bawią, z dru-

giej pozwalają na zadumę nad ówczesną rzeczywistością i życiem tytułowych „niebieskich ptaków".

Niebieskie ptaki PRL-u
Wojciech Kałużyński
PWN, Warszawa 2014

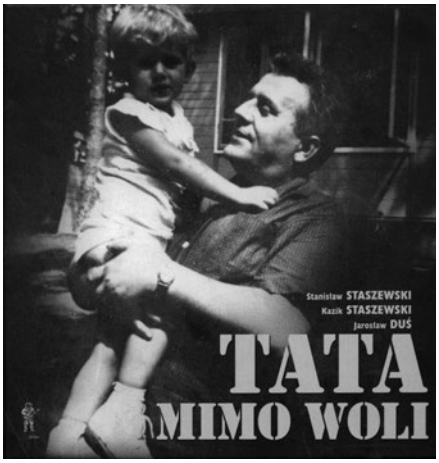


BIG BEAT

Opowieść Marka Karewicza wysłuchana i spisana przez Marcina Jacobsona to mocne uderzenie. Karewicz, jeden z najlepszych na świecie fotografików i pasjonat muzyki (zwłaszcza jazzowej), miał mówić o sobie. W konsekwencji książka okazała się publikacją pełną wspomnień (zwłaszcza tych kuluarowych) nie tyle o samym Karewiczu, co o ludziach ówczesnej sceny muzycznej – Czesławie Niemenie, Marku Grechucie, Karin Stanek, Józefie Skrzeku, Tadeuszu Nalepie czy Mirze Kubasińskiej. To także historia powstania wielu ówczesnych zespołów – SBB, Czerwonych Gitar, Breakoutów, Skaldów, No To Co, Polan, Testu czy Dżambli.

Książka Karewicza i Jacobsona pozwala przenieść się w przeszłość nie tylko za sprawą gawędziarskiego daru Karewicza, dzięki któremu czyta się ją jednym tchem, ale też za sprawą doskonałych zdjęć. To wszystko daje czytelnikowi kompletny obraz ówczesnej rzeczywistości. Nie tylko w jej wymiarze artystycznym, ale także społeczno-kulturowym i obyczajowym.

Big Beat
Marek Karewicz, Marcin Jacobson
SQN, Karków 2014



TATA MIMO WOLI

Stanisław Staszewski – bard, architekt, poeta, więzień obozu koncentracyjnego, publicysta, emigrant, rodzic. Takie role przyjmuje na łamach książki *Tata mimo woli* ojciec Kazika Staszewskiego. Gęstą biografię autora takich piosenek jak *Celina*, *Baranek* czy *Inżynierowie z Petrobudowy* budują relacje osób, z którymi się stykał, ale została uzupełniona jego własnymi przemyśleniami (od ówczesnej architektury po strajki studentów w Paryżu w 1968 r.), co czyni go, obok Kazika Staszewskiego oraz Jarosława Dusia, współautorem książki. Publikacja została wzbogacona o dużą liczbę reprodukcji listów, zdjęć, ilustracji, tekstów

piosenek, które pokazują artystyczną drogę ojca lidera zespołów Kult, KNŻ i stanowią niezwykle cenne materiały archiwalne.

Do książki dołączony został film Jerzego Zalewskiego *Stasiek*.

Tata mimo woli
Jarosław Duś, Kazik Staszewski, Stanisław Staszewski
Wydawnictwo Kosmos Kosmos, Warszawa 2014



VADER. WOJNA TOTALNA

Vader. Wojna totalna to ponad 400-stronicowa historia najpopularniejszego polskiego zespołu deathmetalowego, któremu udało się zaistnieć na światowych rynkach muzycznych. Zanim Vader zaczął święcić międzynarodowe triumfy, musiał wywalczyć swoją pozycję na arenie ciężkiego grania w Polsce.

Jarek Szubrycht, opisując z niezwykłą dokładnością historię olsztyńskiego zespołu, pokazuje, jak wyglądało kształtowanie się polskiej sceny metalowej w czasach schyłkowego PRL-u. Głównym bohaterem tej zespołowej biografii jest Piotr „Peter" Wiwczarek, jeden z założycieli i ostatni członek pierwotnego składu, chociaż nie brakuje wypowiedzi innych byłych i obecnych członków Vadera.

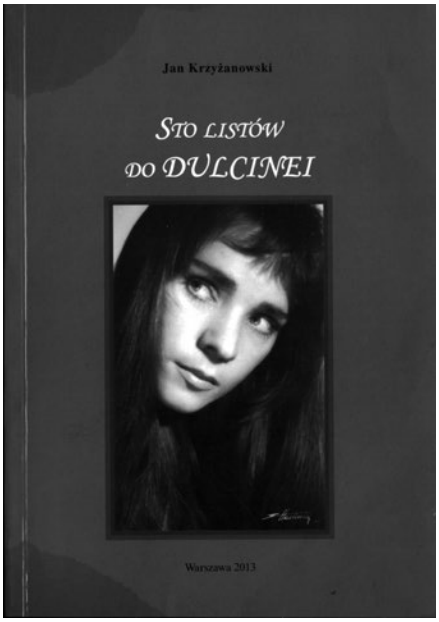
Publikacja zawiera dodatkowe materiały (wywiady, zapis trasy koncertowej, relacje z powstania pierwszego teledysku zespołu) stanowiące ciekawe uzupełnienie głównej treści książki.

Vader. Wojna totalna
Jarek Szubrycht
Wydawnictwo SQN, Kraków 2014

STO LISTÓW DO DULCINEI

Sto listów do Dulcinei to zbiór korespondencji Jana Krzyżanowskiego do Sławy Przybylskiej z lat 2011–2012. Listy skierowane do ukochanej żony, skrzące się wyimkami z bieżących lektur, udekorowane literackimi cytatami, stanowią świadectwo intelektualnej wędrówki Krzyżanowskiego. Autor starał się opatrzyć każdy z listów poetyckim mottem – pojawiają się w nich fragmenty z Byrona, Norwida, Słowackiego. Zebrana w książce korespondencja, obok rozważań związanych z życiem i sztuką, jest wyrazem głębokiej miłości i fascynacji utalentowaną małżonką. Widać to po użytych sformułowaniach, przesiąkniętych uczuciami słowach, tworzących piękny i nieskazitelny obraz piosenkarki. Krzyżanowski określa siebie mianem Donkiszota, który pisze listy do ukochanej Dulcynei.

Treść listów tworzy portret osoby poszukującej odpowiedzi na zasadnicze, nierzadko mające podłoże filozoficzne, pytania. Z kore-



spondencji wynika, że Sława Przybylska jest powiernikiem myśli męża, on zaś szuka u niej akceptacji, potwierdzenia dokonanych wyborów i wyrażonych sądów.

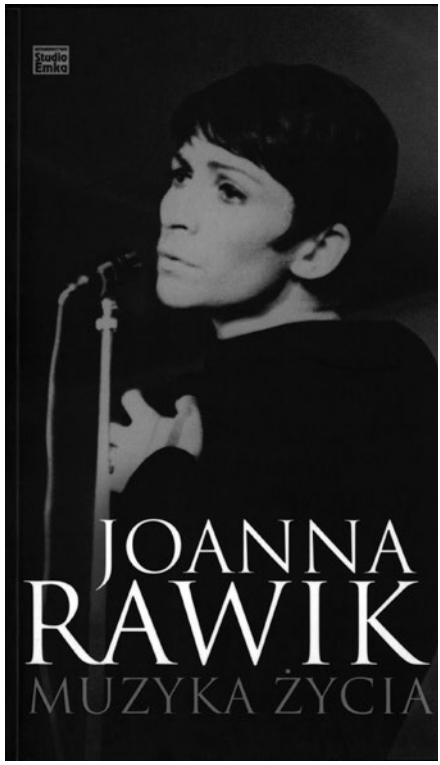
Sto listów do Dulcinei
Jan Krzyżanowski
Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2013

MUZYKA ŻYCIA

W książce *Muzyka życia* znakomita polska pieśniarka Joanna Rawik opowiada o sobie oraz o realiach, w jakich przyszło jej żyć i rozwijać karierę. Autorka wspomina czasy dzieciństwa w Rumunii, przyjazd do kraju przodków oraz edukację aktorską i muzyczną, odnajdywanie się w polskim świecie artystycznym, liczne koncerty, romanse i przyjaźnie, a także swój bogaty dorobek publicystyczny. Tytuł *Muzyka życia* rozumieć można dwojako: jako dosłowne odwołanie do muzyki, którą artystka tworzy i której słucha, a także jako rodzaj metafory odnoszącej się do szerokiej gamy dźwięków życia świadomej swojej wartości erudytki.

Joanna Rawik przywołuje wspomnienia z życia prywatnego i zawodowego, uwzględniając jednocześnie tło społeczno-kulturowe okresu PRL. Stara się przy tym w możliwie obiektywny sposób ukazać realia tamtych czasów, zachowując jednak osobisty stosunek do wielu kwestii. Tę wyjątkową autobiografię cechuje duża doza dystansu i humoru autorki w stosunku do opisywanych wydarzeń.

Muzyka życia
Joanna Rawik
Wydawnictwo Studio EMKA, Warszawa 2013





„… NA ŚCIEŻKACH ŻYCIA"

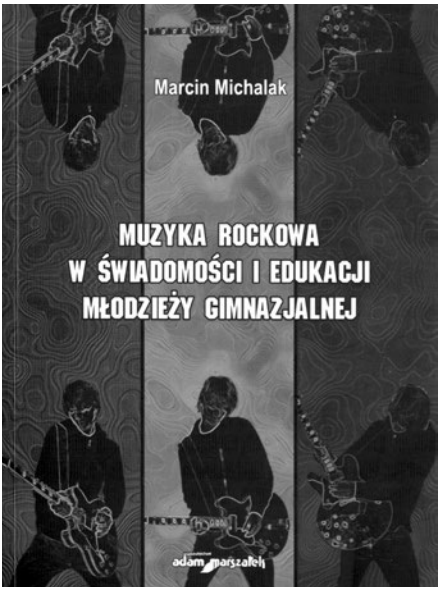
Sława Przybylska to niekwestionowana dama polskiej estrady, dla której sukcesy zawodowe oraz sympatia publiczności stanowią wartości niezwykle cenne, zwłaszcza w kontekście dramatycznych wydarzeń czasu drugiej wojny światowej, których jako dziecko była naocznym świadkiem. Album „*… na ścieżkach życia*" autorstwa artystki jest wyrazem osobistego szacunku oraz „spłatą wielkiego długu wobec wszystkich dobrych ludzi" spotkanych przez nią w życiu zawodowym i osobistym.

Zawartość wydawnictwa stanowią liczne fotografie, m.in. z podróży, uroczystości oraz rozmaitych prywatnych i oficjalnych spotkań Sławy Przybylskiej. Poza tym w książce znaleźć można także plakaty, dyplomy, podziękowania, zaproszenia, wycinki prasowe oraz osobiste pamiątki w postaci dedykacji złożonych artystce przez różne osobistości świata kultury i sztuki. Z tej osobliwej wizualnej autobiografii wyłania się obraz Sławy Przybylskiej jako osoby uduchowionej, towarzyskiej, otwartej, wdzięcznej, zaangażowanej w swoje artystyczne obowiązki i niewątpliwie kochającej sztukę i życie.

Album *„… na ścieżkach życia"*
Sława Przybylska
Otwock 2014

MUZYKA ROCKOWA W ŚWIADOMOŚCI I EDUKACJI MŁODZIEŻY GIMNAZJALNEJ

Książka Marcina Michalaka *Muzyka rockowa w świadomości i edukacji młodzieży gimnazjalnej* prezentuje problematykę związaną z muzyką rockową w kontekście edukacji, ale także jej obecność w życiu dojrzewających uczniów. Autor lokuje swoją publikację w ramach pedagogiki, choć korzysta z dorobku innych dziedzin: psychologii muzyki, kulturoznawstwa oraz socjologii.



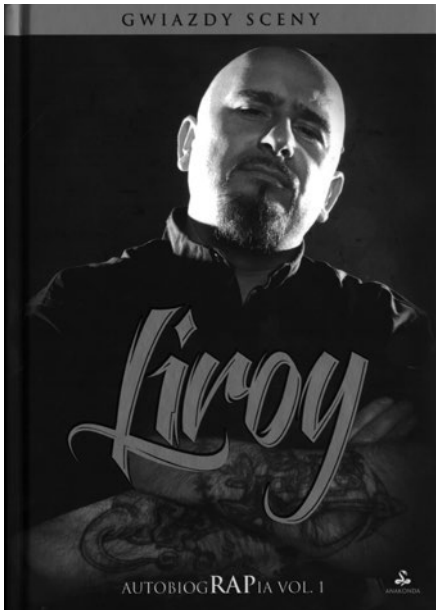
Praca została podzielona na trzy części: teoretyczną, metodologiczną i badawczą. W części pierwszej zostaje zarysowana historia muzyki rockowej (wraz z muzyką techno i hip-hopem). Michalski odnosi się do badań sondażowych pokazujących preferencje muzyczne młodzieży. We fragmentach teoretycznych autor zwraca uwagę na spory związane z wartościami edukacyjnymi muzyki popularnej na gruncie polskim (jazz, big beat). Część druga publikacji przedstawia metodologię badań własnych, gdzie w poszczególnych rozdziałach Michalak prezentuje ich przedmiot, strategię oraz schemat. Badania zostają oparte na dwóch autorskich testach: Teście Percepcji Muzyki Rockowej oraz Teście Wiedzy o Zagranicznym i Polskim Rocku. Wieńcząca pracę część trzecia podsumowuje przeprowadzone sondaże, analizuje zebrane podczas testów dane ilościowe i jakościowe

Muzyka rockowa w świadomości i edukacji młodzieży gimnazjalnej
Marcin Michalak
Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011

LIROY. AUTOBIOGRAPIA VOL. 1

AutobiogRAPia vol. 1 jest biografią Piotra Marca, bardziej kojarzonego jako Liroy. W pierwszej części raper raczy czytelników różnymi fragmentami ze swojego intensywnego życia. Dlatego w spisanej historii trudno doszukać się typowej dla biografii ciągłości. Budujące książkę rozdziały przyjmują formę miniopowieści, funkcjonujących na zasadzie zapamiętanych i najbardziej wyraźnych wspomnień. Te krótsze i nieco dłuższe historie tworzą obraz chłopaka walczącego o swoje marzenia, mocno zakorzenionego w środowisku kieleckich blokowisk.

Marzec z bolesną szczerością pokazuje swoje dzieciństwo i młodość. W książce pojawia się



wątek ojca alkoholika katującego najbliższych. Problemy, czasami wręcz osaczające rapera, nie zgasiły w nim twórczej iskry. Liroy dopuszcza czytelników do swoich muzycznych fascynacji, które początkowo chłonął podczas audycji nadawanych w Radiu Luxembourg czy też w Rozgłośni Harcerskiej, potem zaś słuchanych z płyt winylowych i kaset magnetofonowych. Przytacza historie związane z powstawaniem takich hitów jak *Scyzoryk* czy *Scoobiedoo ya*, dzieli się także wspomnieniami z pierwszych koncertów.

Liroy. AutobiogRAPia vol. 1
Piotr Marzec
Anakonda, Warszawa 2013

BOMBA CZYLI ALFABET POLSKIEGO SZOŁBIZNESU

Karolina Korwin-Piotrowska subiektywnie rozkłada polski szołbiznes na czynniki



pierwsze i nikogo nie powinno to dziwić, gdyż jak mało kto wie o nim naprawdę dużo. Od ośmiu lat jako prowadząca *Magiel towarzyski* przeczesała każdy kąt polskiego światka celebrytów, wyeksponowała każdy skandal, fałsz, zrecenzowała każdy nowy serial czy też *show*, a co najbardziej istotne – nie bała się mówić tego, co rzeczywiście myśli. Surowa, szczera, dowcipna, ironicznie zgryźliwa i przede wszystkim bezkompromisowa, wielu gwiazdkom zaszła za skórę.

Alfabet polskiego szołbiznesu to subiektywne zestawienie ludzi, zjawisk i wydarzeń charakterystycznych dla otaczającej nas tabloidowej, telewizyjnej i „pudelkowej" rzeczywistości. Dziennikarka wzięła sobie za cel konkretne znane nazwiska, które przeważnie krytykuje, ale także zdarza jej się chwalić, niestety w większości są to inwokacje dla własnych przyjaciół i idoli. Najbardziej w *Bombie* bronią się przytaczane przez autorkę zjawiska, opatrzone ciętym językiem i bystrym okiem. Jej spojrzenie na fenomen botoksu, blogerek modowych czy też agentów gwiazd powoduje niepohamowane salwy śmiechu i jest niezwykle trafne w ocenie.

Bomba czyli alfabet polskiego szołbiznesu
Karolina Korwin-Piotrowska
Warszawa 2013

NA POCZĄTKU BYŁ NEGATYW

Ten zbiór fotograficzno-słownych anegdot, żartów, refleksji, impresji i opisów rozmaitych życiowych sytuacji stanowi treść ostatniej osobiście przygotowanej przez Agnieszkę Osiecką książki. Celem autorki nie było zapewne zaprezentowanie swojego talentu fotograficznego, gdyż zdjęcia są w większości przeciętne, podobne do tych umieszczonych

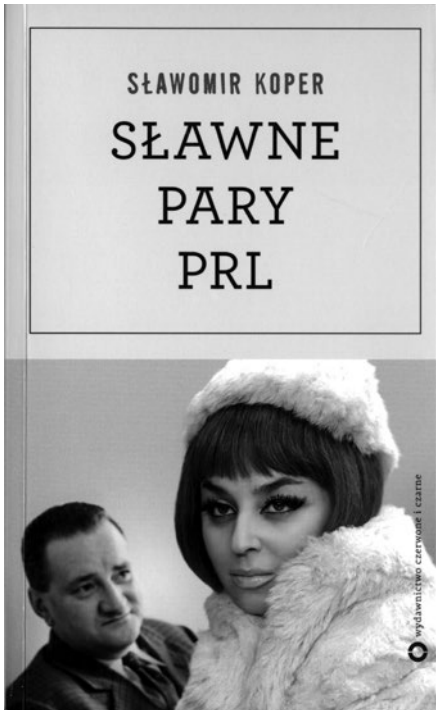


w naszych domowych albumach. Autorka wykazuje jednakże niezwykłą umiejętność interpretowania obrazów poprzez humorystyczne opisy będące błyskotliwym komentarzem do każdego z nich. Z nawet najbardziej banalnego kadru potrafi stworzyć osobliwą historię, potwierdzając tym samym swój kunszt literacki, niebywały dystans do świata oraz ogromne poczucie humoru. Zdaniem Agnieszki Osieckiej fotografia „może być czymś takim jak piosenka: pamięcią, którą zna się na pamięć. Notatką. Westchnieniem. Klepsydrą. Bajką. A trochę też – bujdą". Dlatego też ludzie, zwierzęta i miejsca utrwalone przez fotografkę i opatrzone przez nią dowcipnymi komentarzami stają się po trosze różnymi wrażeniami zapisanymi zgodnie z jej intencją. Bohaterami tej słowno-wizualnej opowieści są znani przedstawiciele polskiej kultury, a wśród nich: Marek Hłasko, Magda Umer, Elżbieta Czyżewska, Anna Szałapak, a także przyjaciele, znajomi i nieznajomi Agnieszki Osieckiej oraz wielokrotnie córka artystki Agata Passent i, oczywiście, sama autorka.

Na początku był negatyw
Agnieszka Osiecka
Prószyński i S-ka, Warszawa 2014

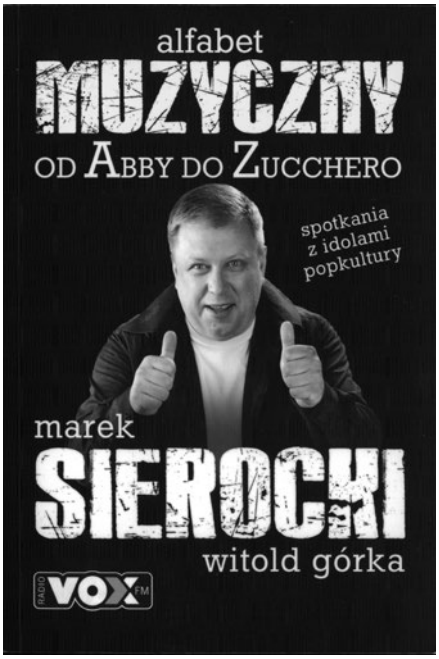
SŁAWNE PARY PRL

Sławne pary PRL to kolejna książka Sławomira Kopra, skupiająca się na życiu ludzi z artystycznego panteonu PRL-owskich czasów. Kalina Jędrusik i Stanisław Dygat, Zofia i Krzysztof Komedowie, Maryla Rodowicz i Daniel Olbrychski, Halina Mikołajska i Marian Brandys, Alicja i Piotr Jaroszewiczowie czy Magdalena Zawadzka i Gustaw Holoubek – to postaci nietuzinkowe, budzące w ówczesnej PRL-owskiej rzeczywistości duże emocje. Szczególnie ich życie prywatne było przedmiotem niemałego zainteresowania ze strony przeciętnego, szarego obywatela. Anegdotyczno-wspomnieniowy charakter książki sprawia, że czyta się ją lekko i przyjemnie, niczym passusy wyjęte z towarzyskich rubryk, w tym wypadku poparte jednak (jak zaznacza autor) materiałami o charakterze źródłowym. Koper kreśli jednak nie tylko obraz życia prywatnego ówczesnych celebrytów, ale rysuje ich też jako zwykłych ludzi, podlegających takim samym jak wszyscy inni prawom.



Sławne pary PRL to lektura zarówno dla tych wszystkich, którzy ówczesne wydarzenia pamiętają, jak i tych, którym PRL kojarzy się wyłącznie z szarą, nijaką i monotonną codziennością, która, jak wynika z książki Kopra, wcale taka być nie musiała.

Sławne pary PRL
Sławomir Koper
czarne i czerwone, Warszawa 2014



ALFABET MUZYCZNY OD ABBY DO ZUCCHERO

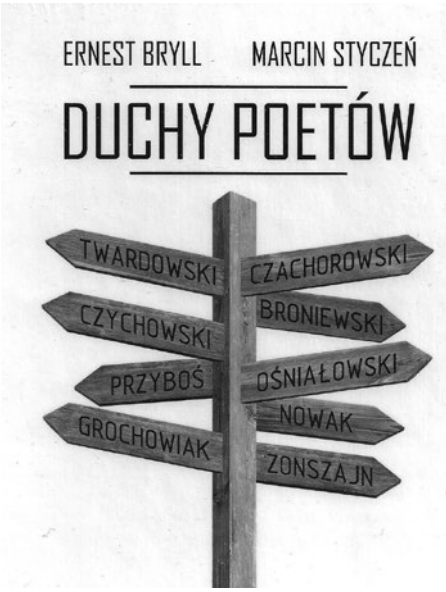
W książce *Alfabet muzyczny...* udała się Markowi Sierockiemu rzecz niełatwa. Ponad pięćdziesięciu piosenkarzy goszczących na kartkach książki ukazanych zostało przez autora bez zadęcia i przesadnej cukierkowatości. Sierocki kreśli życiorysy poszczególnych gwiazd, nie przysłaniając ich jednak zbędnymi anegdotami i wymuszonymi wspomnieniami. ABBA, Bajm, Bee Gees, Adriano Celentano, De Mono, Julio Iglesias, Whitney Houston, Michael Jackson, Krzysztof Krawczyk, Pet Shop Boys, Jerzy Połomski, Roxette, SBB, Andrzej Zaucha – to tylko niektóre z panteonu wielkich gwiazd goszczących na kartach *Alfabetu*.

Książka ma charakter swoistego leksykonu, w którym znaleźli się artyści o znaczącym, zdaniem Sierockiego, wpływie na polską i europejską scenę muzyczną. Książka zawiera jednak nie tylko konkretne fakty, takie jak rok debiutu, koncerty, wydane płyty, najpopularniejsze utwory itp., ale i element bardziej osobisty, oparty na spotkaniach Sierockiego z niektórymi twórcami. Podkreślić jednak należy, że Sierocki uniknął w *Alfabecie*, pisząc kolokwialnie, prywaty. Jego wspomnienia są pełne ciepła i uznania, zarówno dla twórczości, jak i osobowości poszczególnych artystów, którzy dzięki autorowi jawią się czytelnikowi w nieco bardziej prywatnej perspektywie.

Alfabet muzyczny od Abby do Zucchero. Spotkania z idolami popkultury
Marek Sierocki, Witold Górka
Grupa Wydawnicza FOKSAL, Warszawa

Kaja Marchel, Aleksandra Cichy, Karolina Roszkowiak, Łukasz Słoński
Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

NOWE KSIĄŻKI W BIBLIOTECE JANA POPRAWY



Ernest Bryll & Marcin Styczeń, *Duchy poetów*, SM-ART. Agencja Artystyczna Marcin Styczeń, Warszawa 2013.

Coraz popularniejsza forma wydawnicza: tekst razem z zapisem fonograficznym. Jeśli mają ze sobą związek – wspaniale poszerza to oddziaływanie Słowa…

Marcin Styczeń, sprawny wykonawca i fachowy kompozytor piosenek, nie „przebija się" zbytnio przez popkulturową barierę oddzielającą artystów od masowej akceptacji. Więc choć uprawia piosenkę, jest też dziennikarzem radiowym. Umie rozmawiać. W rozmowie (rozmowach) z Ernestem Bryllem znalazł wątek wyjątkowy: osiemdziesięcioletni (dziś) poeta opowiedział mu sny. Rozmowy Stycznia i Brylla, toczone kiedyś dla Radia Warszawa, spisane zostały w tej właśnie książce, zatytułowanej *Duchy poetów*. Poetów – znajomych, kolegów, niekiedy przyjaciół Brylla. Pojawili się w rozmowach: Stanisław Grochowiak, Władysław Broniewski, Tadeusz Nowak, Marian Ośniałowski, Mieczysław Czychowski, Stanisław Swen Czachorowski, Jakub Zonsztajn, ks. Jan Twardowski, Julian Przyboś… Do spisanych wspomnień i opinii Brylla Marcin Styczeń dołączył CD z dziewięcioma swymi kompozycjami do wybranych wierszy poetów, co jak duchy odwiedzili Brylla. Bardzo ciekawe.

Roman Czejarek, *Kochane Lato z Radiem*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2014.

Popularny dziennikarz radiowy opisał w książce popularną (bodaj najpopularniejszą) audycję Polskiego Radia, czyli *Lato z Radiem*. Audycja co prawda powstała jeszcze w roku



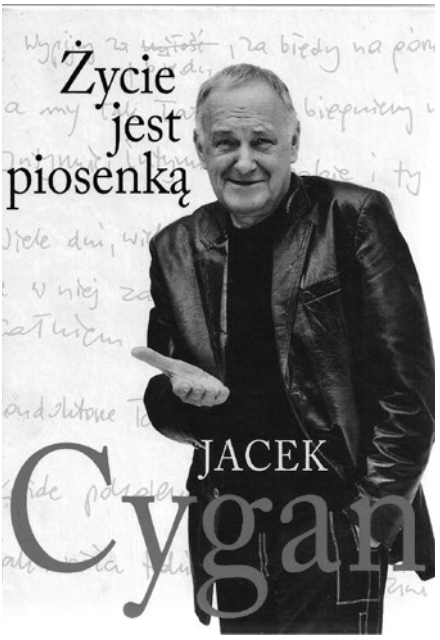
1971, a autor jest z nią związany od 1991 (kiedy został kierownikiem projektu) – ale sama książka nie jest jej monografią, dokumentacją czy czymś podobnym, tylko rodzajem gawędy o imprezie, jej cechach, jej wyjątkowości. I jej artystach – udziałowcach. Czejarek bardzo sprawnie wplótł w swą gawędę portrety koło dwudziestu idoli polskiej estrady. Dzięki temu rzecz nie tylko „się czyta", ale też przynosi sporą dawkę wiedzy o naszej piosence.

Za to Wydawnictwo Marginesy to osobliwy dziwoląg: w parę tygodni po premierze, jeszcze latem tego roku *Kochane Lato z Radiem* można było kupić w „taniej książce" za ćwierć pierwotnej ceny. Dlaczego, o co chodzi? To przecież najwyraźniej była szansa na sukces, także komercyjny!

Jacek Cygan, Życie jest piosenką, Znak, Kraków 2014.

Bardzo ładna i wartościowa książka. Ładna za sprawą autora, jednego z najwybitniejszych polskich poetów piosenki. A wartościowa – za sprawą bohatera. Jacek Cygan wspomina siebie samego, ograniczając się jednak przede wszystkim do życia artystycznego. Opowieść snuje wokół czterdziestu wybranych tekstów piosenek swego autorstwa. Pisze o doświadczeniu, nastrojach, okolicznościach, zamówieniach, presji – o tym więc, czego nie dostrzegamy, gdy pojawia się talent, który wszystkie te okoliczności zasłania, unieważnia…

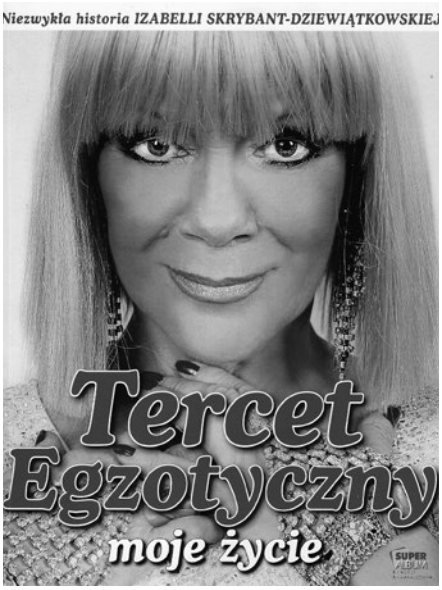
Cygan uplótł w ten sposób nieszablonowy tom wspomnień, swoisty życiorys artysty. Ale zostawił jeszcze wiele życiowych przygód do opowiedzenia, wiele przeżyć do wspominania, gdy przyjdzie na życiowe podsumowania pora. Oby pora ta przyszła jak najpóźniej. Dziś potrzebny jest Cygan – majster porządnej, mądrej i zręcznie splecionej z muzyką piosenki.



Małgorzata Guss-Gasińska (redakcja), *Tercet Egzotyczny. Moje życie*, Murator SA, Warszawa 2013.

W firmowanej przez „Super Express" serii wydawniczej „Super Album" ukazała się obficie ilustrowana, stustronicowa broszura-album, poświęcona Izabelli Skrybant-Dziewiątkowskiej. I oczywiście dziełu jej życia – Tercetowi Egzotycznemu. Autorką tekstu wypełniającego niewielkie miejsca między fotografiami jest Maria Szawłowska. To gwarancja kultury i wiarygodności, choć wyraźnie język broszury dostosowany został do przyzwyczajeń czytelników „Expressu".

To pożyteczne wydawnictwo uzmysławia nam, że niezależnie od wszelkiego wartościowania, niezależnie od dyktatów tak zwanej opinii – nie można pominąć faktów. A faktem jest, że pozornie staroświecka i często uważana za kiczowatą stylistyka Tercetu Egzotycz-



nego przetrwała pół wieku, że akceptowało ją kilka pokoleń słuchaczy. Z faktami się nie dyskutuje. Dobrze tylko byłoby je zrozumieć w jakiejś szerszej, społecznej i historycznej perspektywie…

Krzysztof Karpiński, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

Wielka książka! Nie tylko objętościowo (prawie 800 stron). I choć w pewnej tylko mierze dotyczy interesującego nas zjawiska – piosenki, to przecież bez pracy tej nie wiedzielibyśmy ani części prawdy o korzeniach tego, co dziś admirujemy. Bo właśnie jazz był wstrząsem i początkiem tego, co konstytuowało polską piosenkę jako zjawisko uniwersalne, światowe.

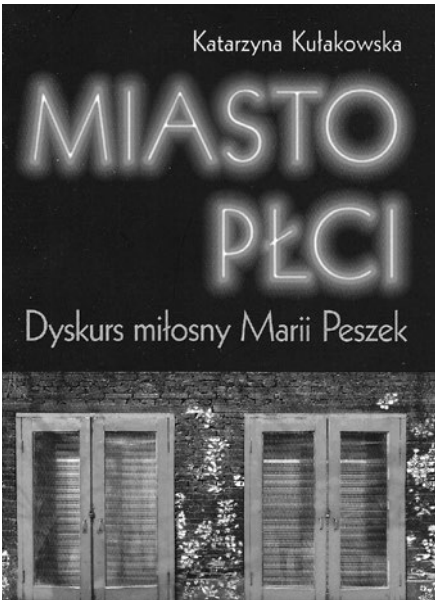
Krzysztof Karpiński, wybitny prawnik i sędzia, wiele lat pracował nad tą swoją historią międzywojennej Polski. *Krzyk jazz-bandu* to kontynuacja jego hobby, niegdyś przejawiającego się w artykułach zamieszczanych na łamach „Notesu Jazzowego" czy w monografii wybitnego i nieszczęśliwego pianisty Mieczysława Kosza. Fantastyczną pracę Karpińskiego wspomogło wydatnie Wydawnictwo Literackie (!), publikując niezliczone fotografie, wycinki, dokumenty *etc.* Uczcie się, wszyscy się uczmy, jak powinna wyglądać praca dokumentalisty.



Izolda Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2014.

Profesor Izolda Kiec od dłuższego czasu uważana jest za najwybitniejszą znawczynię kabaretu w Polsce. Jej prace poświęcone sztuce, historii i instytucjom kabaretu stanowią naukowy fundament wiedzy o tym popularnym zjawisku. Fundament twardy, oparty na faktach, dokumentach, na wielkiej erudycji

i pracowitości. Najnowsze dzieło prof. Kiec *Historia polskiego kabaretu* jest wydarzeniem wieńczącym dotychczasowe prace uczonej. Książka to świetna. Udało się w niej wymienić i omówić właściwie wszystkie formy kabaretu polskiego, łącznie z kabaretowymi programami telewizyjnymi, z twórczością amatorską itd. Napisane to prosto i przejrzyście, bez popadania w naturalną przecież chęć rozwinięcia tego czy owego wątku. W przygotowywaniu całościowej monografii jakiegoś potężnego zjawiska – umiejętność ograniczania się w szczegółach jest niemal tak samo ważna jak znajomość owych (wszystkich) szczegółów. Książka prof. Kiec zasługuje na szczególną nominację do – nieistniejącej, niestety – nagrody „Piosenki" za wydawnictwo roku 2014.



Katarzyna Kułakowska, *Miasto płci. Dyskurs miłosny Marii Peszek*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

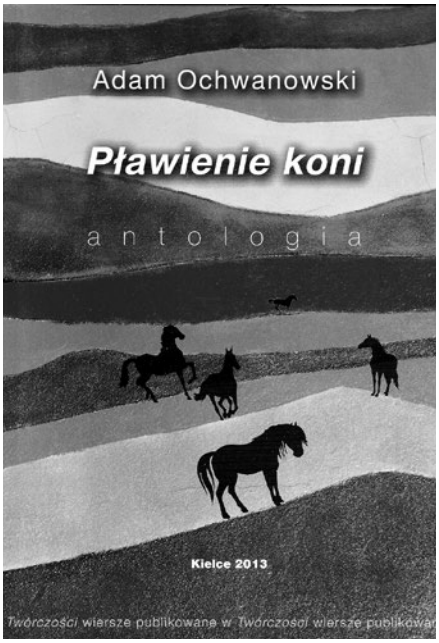
Do coraz częściej pojawiających się ostatnio prac dyplomowych, którymi studenci muszą udowodnić umiejętność posługiwania się językiem i metodą badawczą, włączyć można i tę. Jak napisała autorka: „książka jest pewnego rodzaju eksperymentem, tak ze względu na jej przedmiot – to pierwsza analiza twórczości piosenkarskiej Marii Peszek […], jak zastosowaną metodologię, nieczęsto bowiem analizuje się twórczość poetycką za pomocą narzędzi kulturoznawczych".

Maria Peszek poddana analizie młodej badaczki wydaje się artystycznym fenomenem, zjawiskiem wyrastającym nad poziomy współczesnej sztuki estradowej. To oczywiste prawo autorki zachwycać się nad ulubionym obiektem. Ale też prawem czytelnika jest wątpliwość: czy aby nie ma w tym entuzjazmie młodej uczonej przesady, nadmiaru jej własnej wyobraźni, chęci popisania się świeżo opanowanym językiem „narzędzi kulturoznawczych"? Wszak na podobny hymn pochwalny nie zasłużyli do tej pory ani Demarczyk, ani Wołek, ani Garczarek… Poczekamy z polecaniem tej książki (sprawnie napisanej apoteozy) do czasu, gdy Maria Peszek utwierdzi nas w swej artystycznej wielkości, a Katarzyna Kułakowska uwiarygodni swój krytyczny kunszt większą liczbą sprawdzalnych spostrzeżeń…

Adam Ochwanowski, *Pławienie koni. Antologia wierszy publikowanych w miesięczniku „Twórczość" w latach 1978–2013*, Adam Ochwanowski, Kielce 2013.

Do biblioteczki związanej z piosenką książka ta pasuje średnio. Niemniej wpisujemy ją, bo zawiera zbiór wierszy świetnego pińczowskiego poety Adama Ochwanowskiego, którego teksty (także okazjonalne) śpiewane bywają często, chętnie i z sukcesem. Co prawda Ochwanowski nie doczekał się jeszcze kompozytora na miarę swego talentu, niemniej polecamy ten zbiorek, zwłaszcza młodym

muzykom i młodym piosenkarzom, którzy tak często się żalą, że „nie mają tekstów do śpiewania". Ochwanowski cały jest piosenką!



Andrzej Pawłowski, *Klub Buda i Kabaret Pod Budą. Tropami legendy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rolniczego w Krakowie, Kraków 2014.

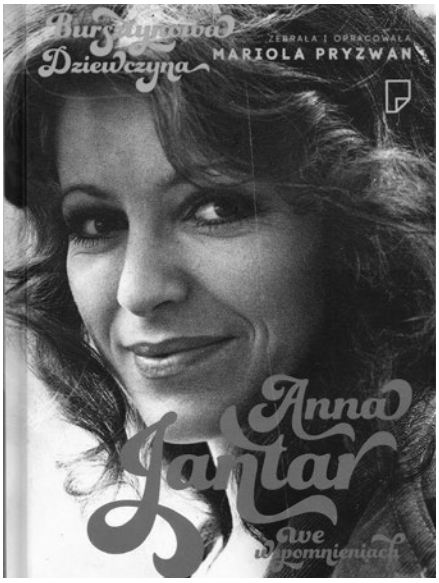
Dokumentowanie tzw. kultury studenckiej jest stanowczo zaniedbane. Co prawda Komisja Historyczna Ruchu Studenckiego stara się jak może, co prawda wielu tzw. wujów we własnym zakresie utrwala obrazki własnej młodości – wciąż jednak ów kulturowy fenomen, jakim był w Polsce artystyczny (choć nie tylko) ruch studencki w latach 1954–1991, nie został opisany. Tym bardziej cieszy, gdy powstają prace wypełniające choćby maleńkie fragmenty zapomnianej historii, zamazujące „białe plamy". Za przykład podać tu można pracę Andrzeja Pawłowskiego poświęconą krakowskiemu klubowi Pod Budą i jego współtwórcom – artystom (tego samego znaku). Pawłowski sam był filarem kabaretu Pod Budą, a po latach okazał się nieocenionym kronikarzem. Książka starannie wydana, nawet troszkę za bogato w porównaniu z innymi próbami kronikarskimi. Wielkie podziękowanie dla Uniwersytetu Rolniczego w Krakowie za wsparcie.

Mariola Pryzwan (zebrała i opracowała), *Bursztynowa dziewczyna. Anna Jantar we wspomnieniach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2014.

Pani Mariola Pryzwan zajmuje specjalne miejsce wśród komentatorów polskiego życia artystycznego. Od wielu lat zajmuje się osobą uwielbionej przez siebie piosenkarki Anny Jantar. I choć minęły już 34 lata od śmierci artystki – jej pamięć pozostaje żywa głównie dzięki staraniom p. Pryzwan. Piosenek wielkiej gwiazdy lat 70. „się nie gra", wyszły z mody. Odnotowany przez nas tom – to atrakcyjnie wydana, poszerzona wersja wcześniejszej pracy p. Pryzwan (*Słońca jakby*



mniej. Wspomnienia o Annie Jantar). To zbiór wspomnień rodziny, przyjaciół i znajomych piosenkarki, także fragmenty jej korespondencji i dużo fotografii. Dla historii polskiej piosenki jest to bardzo pożyteczny materiał pomocniczy. Może dzięki niemu kiedyś ktoś dokona także merytorycznej oceny twórczości Anny Jantar?



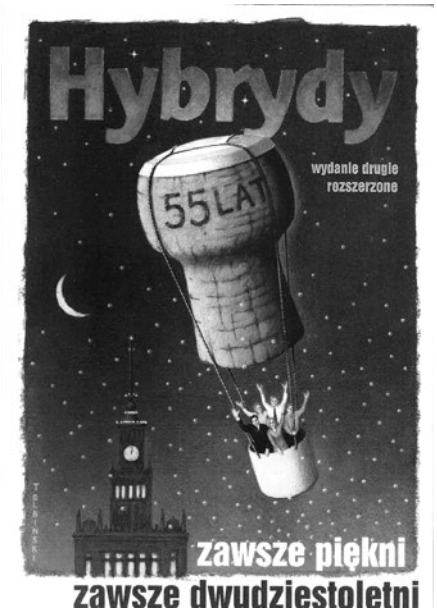
Stanisław Raczyński, *Kraków, Moskwa i Meksyk*, Wydawnictwo My Book, Szczecin 2013.



Raczyński to jeden z wielkich Polaków, którzy zasługują na szacunek i rozgłos bardziej niż dziewięćdziesiąt procent polskich celebrytów. Krakowianin z pokolenia tego co Karolak i Stańko, w latach 60. ubiegłego wieku świetny muzyk jazzowy, klarnecista. Piękny mężczyzna, w owym czasie obiekt westchnień damskich. I uczony, stopniowo podbijający świat. W karierze fizyka rozpoczętej w Krakowie – m.in. pracownik elitarnych instytutów w Moskwie. A od kilkudziesięciu lat – profesor uniwersytetów w Meksyku. W książeczce swej, najwyraźniej pisanej bez ambicji podobania się czytelnikom, zawarł mnóstwo celnych i zgoła nieznanych informacji o życiu artystycznym Krakowa w latach 60. XX w. Dziś profesor Raczyński grywa dla własnej przyjemności, całkiem jak Woody Allen.

Sławomir Rogowski (redakcja), *Hybrydy 55 lat! Zawsze piękni, zawsze dwudziestoletni*, wyd. 2 rozszerzone, Fundacja na rzecz Studentów i Absolwentów Uniwersytetu Warszawskiego „Universitatis Varsoviensis", Warszawa 2013.

Hybrydy to legenda. Studencki klub Uniwersytetu Warszawskiego przez pół wieku był jedną z ważnych stołecznych placówek kulturalnych. Miał fenomenalną, właściwą zjawisku polskiej „kultury studenckiej" zdolność kreowania opinii, mód, karier pewnej elitarnej



grupy, która za jakiś czas roznosiła swe młodzieńcze ideały (no, niechby tylko przyzwyczajenia) po kraju. Hybrydy dla wielu dziedzin polskiej kultury zrobiły więcej niż tej kultury ministerstwo.

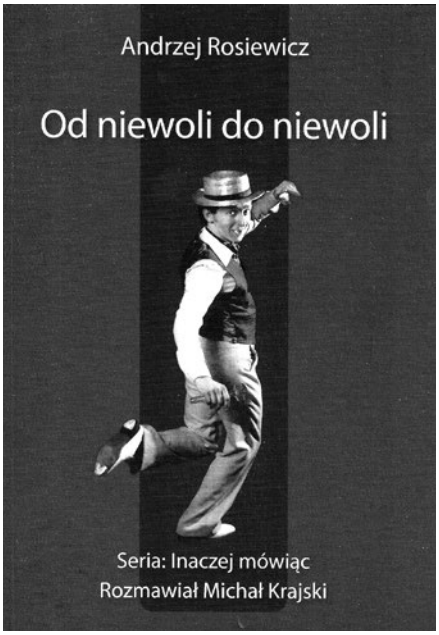
Po raz trzeci ukazała się książka poświęcona temu warszawskiemu klubowi. Najpierw był mały, prawie akcydensowy drobiażdżek. Po jego łakomym przyjęciu – większa książka, aż wreszcie owo „wydanie drugie rozszerzone", na pięćdziesięciolecie. To świetna praca! Ułożona prosto, ze wspomnień dawnych hybrydowiczów – ale dobranych jakże trafnie. Takich nazwisk długo nie znajdziemy na wspólnych łamach. Od Pietrzaka do Młynarskiego droga dziś daleka. Wielka w tym wszystkim zasługa Sławomira Rogowskiego, niegdyś dyrektora Hybryd, zdolnego pisarza, dziś prostego dygnitarza. A nade wszystko świetnego animatora, który potrafi wzniecić ogień nie tylko w tych, którzy kiedyś świat umieli zmieniać. Brawo!

Marcin Romanowski, *Między bardem „Solidarności" a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013.

Jedna z kilku książek poświęconych w ostatnich latach Jackowi Kaczmarskiemu. Modyfikacja (zapewne rozszerzenie) pracy magisterskiej, powstałej pod opieką prof. Zbigniewa Markowskiego na Uniwersytecie Gdańskim. Wśród innych prac o Kaczmarskim – wyróżnia się pewnym ładem wewnętrznym i chęcią rozstrzygnięcia tytułowego dylematu: czy rzeczywiście Jacek Kaczmarski był bardem „Solidarności"? A może – co pewnie trudniejsze do odgadnięcia – czy się za kogoś takiego uważał? Wszak jawnie artykułowany przez Kaczmarskiego sprzeciw wobec ochoczego wpisywania go w chóralny refren *Murów*, z całkowitym pomijaniem sensu i pointy tego tekstu – uprawomocnia pytanie… Kaczmarski doczekał się kilku opracowań bardziej kompleksowych (zwłaszcza w pracach dr. Krzysztofa Gajdy). Doczekał się też kilku szkiców szczegółowych, analiz, wyborów tematycznych *etc.* Praca młodego gdańskiego autora raczej nie wnosi w ten świat wiele nowego, poza nadzieją, że oto pojawił się nowy badacz głębi kryjącej się pod pozornie niepoważnym słowem „piosenka".

Andrzej Rosiewicz (rozmawiał Michał Krajski), *Od niewoli do niewoli*, Agencja SGK, Warszawa 2014.

Andrzej Rosiewicz, ważna postać piosenki i estrady polskiej w ostatnim półwieczu, wydał książkę. Jak sam w niej mówi: „Jestem takim facetem, którego łatwo można lubić, bo jestem dowcipny i przyjemny". Rzeczywiście. Tyle że w rozmowie z p. Michałem Krajskim Rosiewicz bywa, owszem, dowcipny i przyjemny, ale niestety trudny do polubienia. Do rozmowy wciąż bowiem przesącza się żal, pretensja,



nawet jad charakterystyczny dla niechcianej mniejszości. Być może w mętne wody polityki prowadzi naszego ulubieńca jego rozmówca (dość jednoznacznie rozpoznawany jako prawicowy publicysta polityczny), niemniej ów agitacyjno-partyjniacki ton nie przystoi artyście i człowiekowi sukcesu. Szkoda, bo poza owym jękiem rzekomej krzywdy wspomnienia Rosiewicza przynoszą wiele istotnych wiadomości, dzięki którym można lepiej odtworzyć obraz polskiej sztuki estradowej minionych lat. Łącznie z dobitnie eksponowanym zdaniem autora, że działaniem antypolskim i zdradą narodu jest niepokazywanie kogoś tak wartościowego jak… Andrzej Rosiewicz. Czyż to nie dowcipne?

Bartłomiej Grzegorz Sala, *Między Beskidem Śląskim a Bieszczadami. Śladami dawnych tradycji przez polskie Karpaty*, NOVAE RES – Wydawnictwo Innowacyjne, Gdynia 2012.

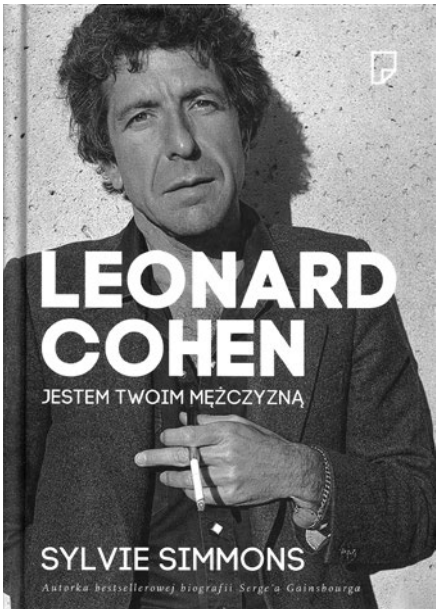
Bartłomiej Sala, znany czytelnikom starej i nowej „Piosenki" jako Bartolomeo – jest postacią wyjątkową, nawet w pełnym wyjątkowości pejzażu krakowskim. Bo gdzie znaleźć można by drugiego historyka, który jednocześnie jest kompetentnym etnografem, muzykologiem i pisarzem? I jeszcze miewa rozmaite inne profesje, zgoła niewiarygodne (na przykład



nocny portier w jednym z zabytkowych hoteli)… Sala jest autorem kilku książek, z których ta jest najciekawsza. Idąc tropem karpackich legend, opowiedział w niej więcej o ludowych muzycznych tradycjach polskich górali niż większość napuszonych etnomuzykologów. Szukanie źródeł dzisiejszej piosenki wymaga takich właśnie odniesień: do historii złożonej i z faktów i z legend…

Sylvie Simmons, *Leonard Cohen. Jestem twoim mężczyzną*, tł. Magdalena Bugajska, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2013.

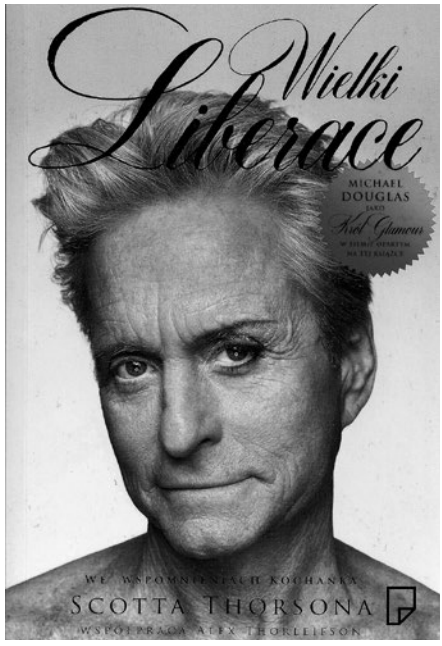
Pani Sylwia Simmons, brytyjska dziennikarka i pisarka, umie ciekawie i kompetentnie pisać biografie idoli światowej muzyki rozrywkowej. Przed rokiem mieliśmy okazję przekonać się o tym przy lekturze biografii Serge'a Gainsbourga, też jej autorstwa. Tym razem trafia do polskiego czytelnika opasła (ok. 600 stron) biografia Leonarda Cohena. Napisana w spo-



sób wzorcowy, zarówno od strony faktograficznej, jak i krytycznej. Do tego ciekawa – po prostu. Po wydanej w Polsce przed dwunastu laty monograficznej pracy Antony'ego Reynoldsa *Leonard Cohen. Życie sekretne* – wiemy już o montrealczyku z wileńskimi korzeniami wszystko, czego się można dowiedzieć. Pozostaje więc teraz słuchać Mistrza. Czyli czysta przyjemność.

Scott Thorson & Alex Thorleifson, *Wielki Liberace*, tł. Magdalena Bugajska, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2014.

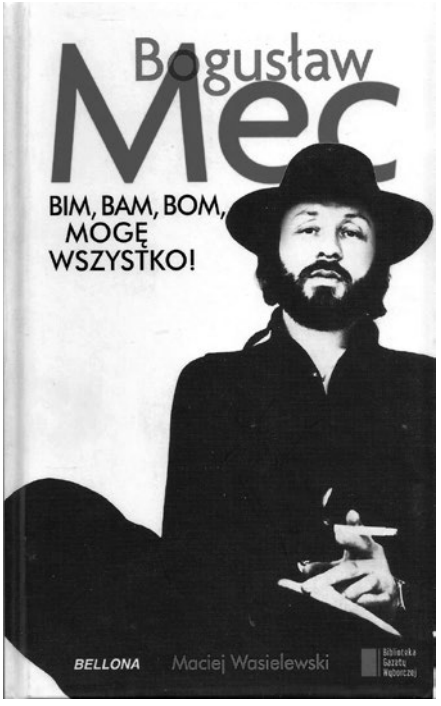
Jeden z niewielu wiarygodnych zapisów zjawiska, które w Polsce dopiero się pojawiło. Życiorys wielkiego amerykańskiego celebryty, skandalisty i pianisty – wirtuoza Władzia Liberace jest nie tylko zapisem jednostkowych losów człowieka, ale także (a może przede wszystkim) katalogiem norm, obyczajów czy wartości świata amerykańskiej popkultury. Liberace, pół-Polak, pół-Włoch, był bowiem nade wszystko Amerykaninem. W jego życiu i sztuce wszystko mieszało się w monstrualny kicz. Prywatne słabości stawały się towarem na sprzedaż, maestria liczyła się mniej od tandetnej jarmarcznej błazenady… Autor miał nie tylko w pisaniu tej książki swój udział. To także jego wspomnienia. Ale umiał wszystko, co przeżył z Liberace, opisać. Książka odniosła sukces komercyjny, potwierdzony m.in. ekra-



nizacją (z ważną rolą Michaela Douglasa). Czyta się to dobrze, ale z pewnym obrzydzeniem, gdy nadchodzi myśl taka: czy aby nie w tę stronę idzie i nasza popkultura?

Maciej Wasielewski, *Bim, bam, bom, mogę wszystko! Historia Bogusława Meca*, Agora SA & Bellona SA, Warszawa 2013.

Bardzo dobra książka o artyście i człowieku. Bogusław Mec był postacią nietuzinkową, artystą malarzem, artystą estrady, artystą codziennego życia. Maciej Wasielewski opisał głównie tę ostatnią umiejętność Meca. Opierając się na rozmowach z bliskimi, z przyjaciółmi i kolegami – zdołał sporządzić portret wielowymiarowy. Zgoła inny niż wygłaszane często przez bohatera opinie: „jest tylko czerń i biel" albo tytułowe „bim, bam, bom, mogę wszystko". Meca się zwykle lubiło, ale nie zawsze chciało się zaglądać za jego pozę, minę, za tarczę, jaką się odgradzał od świata. Z licznych cytowanych wypowiedzi jawi się wręcz jako człowiek dość męczący, mniej wrażliwy na uczucia innych niż swoje. Jeśli autorowi udało się postać realnego przecież bohatera książki narysować tak zróżnicowanymi barwami – to warto mu pogratulować. I samemu wyobrazić sobie Meca: wesołka czy człowieka wystraszonego światem? Zucha – czy może wrażliwego chłopca, który tylko ubierał kostium pajaca?

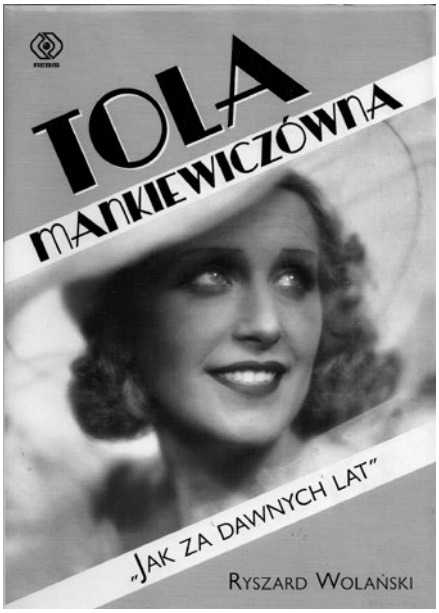


Ryszard Wolański, *Tola Mankiewiczówna „Jak za dawnych lat"*, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 2013.

Dziennikarz, historyk i encyklopedysta polskiej piosenki Ryszard Wolański wydał kolejną ważną monografię. Tym razem poświęconą jednej z największych gwiazd międzywojnia, Toli Mankiewiczównie. Znakomicie śpiewająca (wedle tradycyjnych receptur) artystka spełniała się przez kilka lat 30. XX w. na estradzie teatrzyków, w rewiach, na nagraniach – ale nade wszystko w filmie. Jej głos i uroda były zjawiskowe. Dorobek duży i piękny. A jednak artystka tej miary, przeżywszy wojnę i będąc w zawodowej gotowości – nie została właściwie wykorzystana w Peerelu. Nikt, nawet Wolański, nie wie dlaczego. Książka dobrze napisana, oparta na obfitym materiale źródłowym. Po monografiach Henryka Warsa i Eugeniusza Bodo – kolejny to powód do dumy autora Ryszarda Wolańskiego.

Zespół Reprezentacyjny, *Piosenki Lluisa Llacha* Zespół Reprezentacyjny & Impresariat Karlsbad, Warszawa 2014.

Zespół Reprezentacyjny to „firma" z trzydziestoletnią tradycją. Bardzo określo-



ną: „bierzemy na warsztat piosenki poetyckie z różnych kręgów kulturowych, sami je tłumaczymy i aranżujemy…" Początek tej praktyce grupy młodych (przed trzydziestu laty) warszawskich artystów dał właśnie kataloński bard Lluis Llach. Od interpretacji jego pieśni i sukcesu w 19. Studenckim Festiwalu Piosenki (1983 r.) rozpoczęła się twórcza droga Jarosława Gugały, Filipa Łobodzińskiego i innych – na artystycznej polskiej estradzie. Filip Łobodziński opisał to w świetnym szkicu *Moja osobista historia Murów* (opublikowanym też w zbiorze *Zostały jeszcze pieśni. Jacek Kaczmarski wobec tradycji*). Właśnie tekst Łobodzińskiego oraz teksty pieśni Llacha (w katalońskim oryginale i tłumaczeniach Zespołu) stanowią zawartość rekomendowanego wydawnictwa. Na dodatek obok ciekawej książeczki – znajduje się tu płyta z nagraniami nieśmiertelnych piosenek Lluisa Llacha.

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka

MUZEUM
POLSKIEJ
PIOSENKI
W OPOLU

ISSN 2353-4761