2016
4

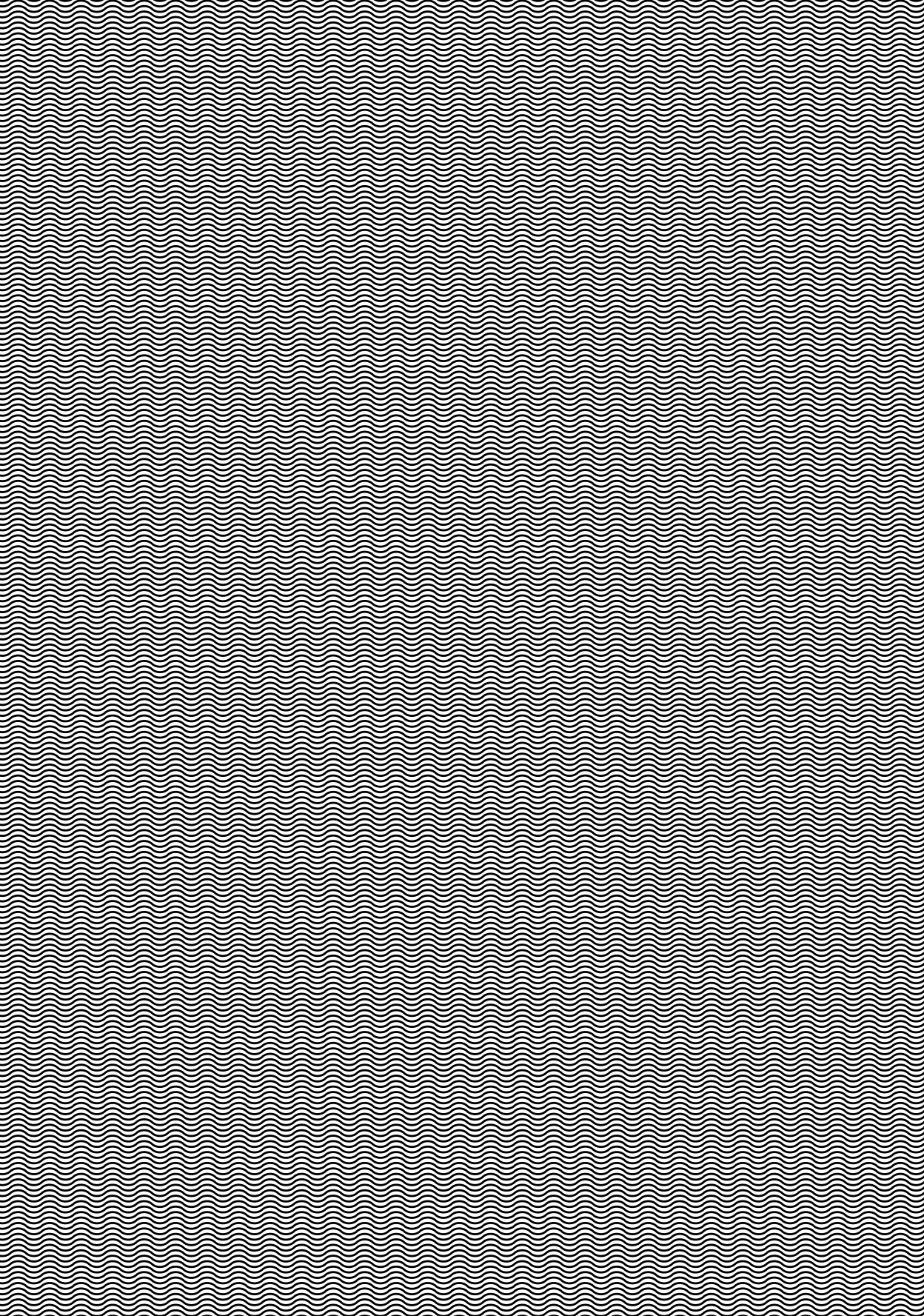
PIOSENKA

rocznik kulturalny

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka

Wracamy

W STOLICY
POLSKIEJ PIOSENKI



PIOSENKA

ROCZNIK 2016 NR 4

ISSN 2353-4761

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka

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

WSPÓŁPRACOWNICY
Marcin Binasiak
Martyna Ciecieręga
Kamil Dźwinel
Maria Folwarska
Sławomir Kuśmierz
Mirosław Michalski
Ewa Piątek
Bartolomeo Sala

KOREKTA
Renata Żemojcin

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

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: 500 egz.
© Copyright by Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, Opole

Zastrzega się prawo do adiustacji, skrótów, dawania własnych tytułów, nagłówków, przypisów itp.,
a w przypadku zdjęć i rysunków – własnego kadrowania

SPIS TREŚCI

STUDIA I SZKICE

POPRAWA – Od Redaktora ... 9
KOPANIA-PRZEBINDOWSKA – O problemach z wartościowaniem muzyki popularnej ... 10
GAWŁOWSKA – Gdy gonią nas terminy... ... 15
GAJDA – Bard. Kto to taki? ... 21
DŹWINEL – Stanisław Barańczak w kręgu piosenki. Część I: Badacz ... 31
CHRZANOWSKA – Czym jest refren? ... 40
MATCZUK – Między Zachodem a Wschodem. Brzmienia PRL-u ... 51
MAMCZUR – Polska młodzież śpiewa (nie)polskie piosenki ... 56
TAŃSKI – Czyste ognisko nieustającego... ... 62
STACHOWSKA – Zimna muzyka zimnych ludzi (tu nie będzie rewolucji) ... 75
BEKIER – Inicjatywy upamiętniające twórczość zespołu Republika ... 81
KIEC – *Orkiestry dęte*, czyli piosenka o kobiecym wiecznym czekaniu ... 91
JĘCZ – „A Zerlina w Hollywood..." ... 97
LISECKA – Z gatunku Wiśniewskiej. Kilka słów o stylizowanej balladzie dziadowskiej ... 103
KLIMSA – Piosenki o Wrocławiu ... 107
DROZDA – *Podwieczorek przy mikrofonie* w latach 1936–1939 ... 113
ZANIEWICZ – Czerwieńsze niż maki... ... 121
PIĄTEK – Słowa i melodie ze strefy wojny ... 133

KONTEKSTY KULTUROWE

SKRZYŃSKA – Do źródła. Co z tym folkiem? ... 144
FOBER – Głos w sprawie uporządkowania polskiej muzyki folkowej ... 147
SALA – Z węgierską muzyką przez Siedmiogród ... 151
KAZIMIERSKI – Współczesna piosenka chorwacka ... 157
DŹWINEL – Współczesny astrolog – szkic do portretu ... 165
WESOŁOWSKI – Rozmowa ... 169
KORCZYŃSKI – *La Cumparsita* – to już sto lat ... 173

SZKICE DO PORTRETÓW

POPRAWA – Od Redaktora ... 179
PAŁŁASZ – Tuner ... 181
POPRAWA – *C'est la vie* ... 193
Andrzej Zaucha, czyli pytanie o sztukę śpiewania (rozmowę spisał Andrzej Pacuła) ... 197
ZAŁUSKI – Śpiewała pięknie... ... 207
MACIASZCZYK – Piosenkarka Jędrusik ... 213
BANASIK – Niech opadną wszystkie liście ... 221
KUŚMIERZ – Jemioła ... 229
RAJ & PACUŁA – Od przyjemnego nastroju do... bubui ... 233

POECI PIOSENKI

POPRAWA – Od Redaktora ... 251
KONDRAK – Dylan ... 253
Bob Dylan w przekładach Filipa Łobodzińskiego ... 254
TERCZ – Mój perłowy ogród – czyli dlaczego poetycka piosenka ... 258
KOTIN – Wiersze ... 260
ANDRZEJEWSKI – Wiersze ... 266
GROCHOWICZ – Wiersze ... 272
MAJEWSKI – Wiersze ... 276
BŁYSZCZAK „MUFKA" – Teksty ... 280
WRÓBLEWSKI – Wiersze ... 284
PACUŁA – Kolędy ... 289
KONDRAK – O'Błędny Rycerz ... 295
CIECIERĘGA – Gdy wiersz staje się piosenką... ... 298
GOLACIK – Co mnie kopie w hip-hopie, co mnie drapie w rapie ... 301

TRYBUNA

POPRAWA – Od Redaktora ... 307
ANDRZEJEWSKA – Obyś cudze dzieci... podsłuchiwał... ... 308
BEDNAREK ... 311
CICHOCKA ... 313
DĄBROWSKI ... 315
DOMAGAŁA ... 320
GAST – Studio Piosenki Teatru Polskiego Radia ... 325
HANIK – Sztuka akompaniowania ... 327
HOŁOWNIA – Sztuka akompaniowania ... 329
KALIŚCIAK – Piosenka literacka w białostockim liceum ... 334
KUSEK – Sztuka akompaniowania ... 338
KUŚMIERZ ... 339
LEOSZEWSKI ... 340
LISOWIEC – Dwadzieścia trzy lata warsztatów Studia Artystycznego METRO ... 343
MAGDZIAK – Sztuka akompaniowania ... 347
MARCZYŃSKI ... 348
MASTYŁO – Sztuka akompaniowania ... 349
NILAYA ... 350
OCHWANOWSKI ... 352
PACZKOWSKI – Odkrywanie ... 355
SALABER – Sztuka akompaniowania ... 357
SKOWRONEK ... 359
SKUCHA ... 361
SOKOŁOWSKI – Sztuka akompaniowania ... 364
STĘPNIAK-WILK ... 365
SZABAT – Młyn ... 367

ŚLIZOWSKA – Plotki poważne i małe ploteczki, czyli wszystko jest piosenką 369
WAWRZYNIAK – Z Wiśniewskim w *Sweterku* 371
WIŚNIEWSKA – Czym jest „zły wiersz" i jak się z nim zmierzyć? 373
WIŚNIEWSKI – Sztuka akompaniowania 375

TEMATY ROKU

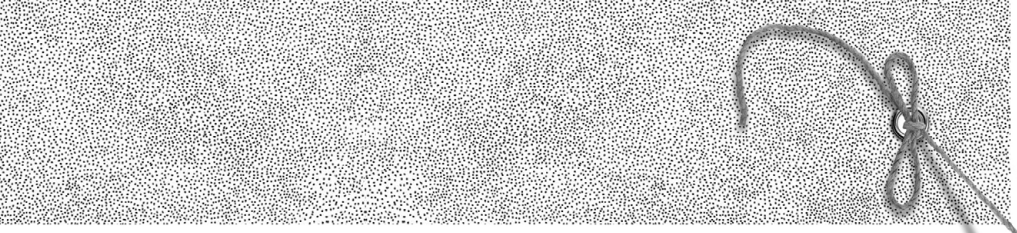
POPRAWA – Od Redaktora 381
WASIK – Od idei do otwarcia drzwi. Krótka historia Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu 382
Festiwalizacja. Jak bronić różnorodności w polityce kulturalnej? 388
KRAJEWSKA – 53. KFPP Opole 400
BAŁŁABAN – Jak redagowałem „Gazetę Festiwalową" 408
JELONEK – Giełda w Szklarskiej Porębie 416
MICHALSKI & SAKWIŃSKI & SKOWRONEK– Bazuna... 428
DROZD – Festiwal Danielka: wspomnienie i czas teraźniejszy 438
BOSAK – Dziesięć lat Rzeszów Carpathia Festiwal 444
KONDRAK – Zabawnie, mądrze i po polsku. Krótka historia festiwalu Południca 462
ROMAŃCZUK – Skąd się biorą dzieci… śpiewające? 466
TUROWSKA – Dwadzieścia lat wydawnictwa „Cytryna" 473
MICHALSKI „MICHU" – Antologia piosenki poetyckiej i turystycznej 475
KUSTO – Dwadzieścia lat Pisma Folkowego „Gadki z Chatki" 477
J.P. – „Non Stop". Bibliografia zawartości 1977 479
J.P. – „Non Stop". Bibliografia zawartości 1978 481
BINASIAK – Bibliografia piosenki literackiej, część I 484

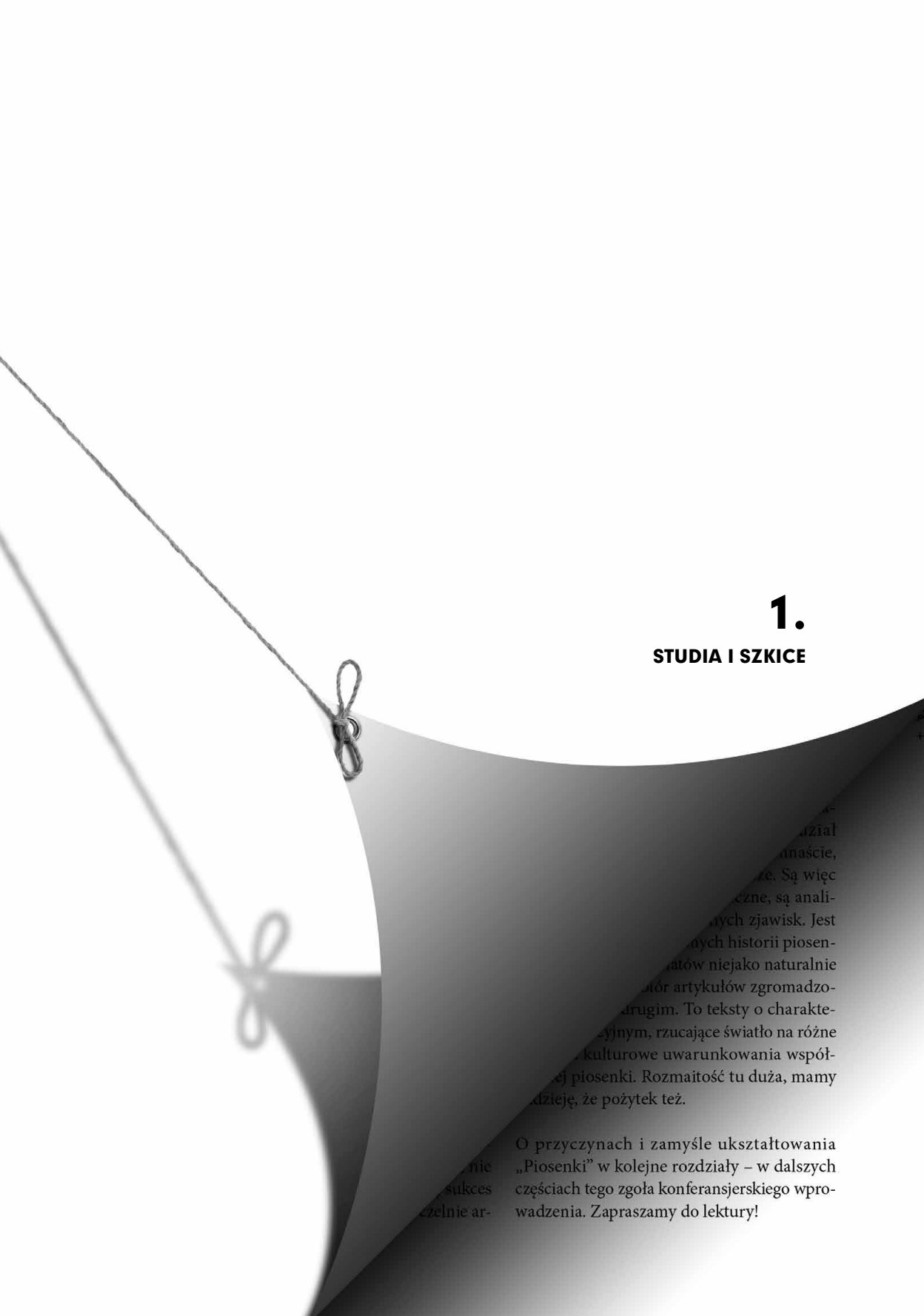
MAŁA KRONIKA A.D. 2016

POPRAWA – Od Redaktora 495
FOLWARSKA – Informacje o 37 wybranych wydarzeniach festiwalowych roku 496
T.T. – Biografie zamknięte A.D. 2016 507

*

KOSZAŁKOWSKA – Fotoreportaż z Muzeum Polskiej Piosenki 510
INDEKS 518





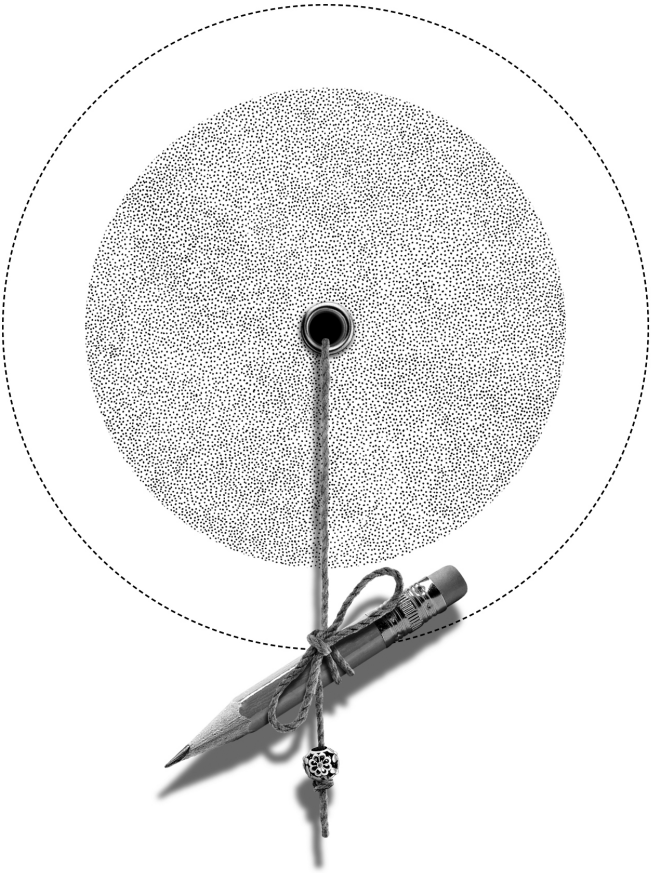
1.

STUDIA I SZKICE

...dział
...naście,
...ze. Są więc
...czne, są anali-
...nych zjawisk. Jest
...nych historii piosen-
...atów niejako naturalnie
...ór artykułów zgromadzo-
...drugim. To teksty o charakte-
...yjnym, rzucające światło na różne
... kulturowe uwarunkowania współ-
...ej piosenki. Rozmaitość tu duża, mamy
...dzieję, że pożytek też.

...nie
...sukces
...zelnie ar-

O przyczynach i zamyśle ukształtowania „Piosenki" w kolejne rozdziały – w dalszych częściach tego zgoła konferansjerskiego wprowadzenia. Zapraszamy do lektury!



Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Czwarty rocznik „Piosenki" nie wnosi sobą nastrojów jubileuszowych, ale przedstawiamy go z satysfakcją. Gdy przed kilku laty Muzeum Polskiej Piosenki postanowiło kontynuować w nowej, zmienionej formie zawieszony od pewnego czasu krakowski „nieregularnik" o tej samej nazwie – stawaliśmy przecież przed zadaniem trudnym, przez wielu uważanym za niewykonalne. W powszechnej bowiem opinii piosenka stawała się coraz bardziej konfekcją. A ta jakoś nie pobudza potrzeby rozważań. Konfekcja każdego typu potrzebuje raczej reklamy, nie refleksji. Instrukcji technologicznej, nie namysłu. Rachunku ekonomicznego bardziej niż naznaczania cienkiej granicy niematerialnej wartości.

A jednak okazało się wkrótce – zaledwie po czterech latach! – że owa „konfekcja" wzbudza żywe zainteresowanie nie tylko szeregowych jej konsumentów. Z roku na rok nasza skromna inicjatywa edytorska zajmowała inne miejsce. W pierwszym wydaniu rocznika niemal wszystko, co w nim było – wynikało z prostej rejestracji faktów. Kronika zdarzeń i wydarzeń była podstawą rozważań. Z czasem wszakże pojawiły się nazwiska nowych autorów, coraz wyraźniej artykułował się głos środowisk akademickich. Dla twórców piosenki, jako szeroko rozumianego gatunku artystycznego, nie tylko rozgłos (i idący za nim zazwyczaj sukces ekonomiczny) stał się motywacją. Uczelnie artystyczne zaczęły poświęcać coraz więcej uwagi historii i estetyce zjawiska, nie ograniczając się do jakże kiedyś częstych analiz zawodowej technologii.

Czwarty rocznik „Piosenki" jest tego dowodem. Po raz pierwszy liczba tekstów, jakie wpłynęły do redaktora z inicjatywy samych autorów, była większa od liczby prac wspólnie z autorami wymyślonych, wydyskutowanych. Pojawiły się wątki tematyczne (czy choćby ujęcia) zgoła niespodziewane. O tym – mamy nadzieję – przekonać się można w lekturze.

Tradycyjnie już trzonem tej edycji są prace o charakterze akademickim. Rozdział pierwszy „Piosenki" mieści ich siedemnaście, o dużej rozmaitości i różnej wadze. Są więc w nim rozważania metodologiczne, są analizy różnorodnych artystycznych zjawisk. Jest dawka tekstów poświęconych historii piosenki. Z tego gąszczu tematów niejako naturalnie wyłonił nam się zbiór artykułów zgromadzony z rozdziale drugim. To teksty o charakterze informacyjnym, rzucające światło na różne lokalne i kulturowe uwarunkowania współczesnej piosenki. Rozmaitość tu duża, mamy nadzieję, że pożytek też.

O przyczynach i zamyśle ukształtowania „Piosenki" w kolejne rozdziały – w dalszych częściach tego zgoła konferansjerskiego wprowadzenia. Zapraszamy do lektury!

Lidia Kopania-Przebindowska
Uniwersytet SWPS w Warszawie

O PROBLEMACH Z WARTOŚCIOWANIEM MUZYKI POPULARNEJ



Muzyka to chińska łamigłówka, którą każdy rozwiązuje po swojemu i zawsze dobrze, bo jest bez rozwiązania.
Władysław Stanisław Reymont

Analizowanie muzyki popularnej przysparza teoretykom kultury wielu problemów. Już przy konstruowaniu samej definicji pojawiają się komplikacje. Często określana jest jako „pop", który to termin, podobnie jak sama muzyka, jest pojęciem bardzo elastycznym i nieustannie się zmieniającym. Jedni nazywają w ten sposób muzykę rozrywkową w czystej postaci, dla innych jest to lżejsza wersja rocka – bardziej melodyjna, lecz mniej skomplikowana aranżacyjnie.

Przez wielu badaczy, szczególnie w Polsce, nadal postrzegana jest jako element kultury masowej, która w klasycznym ujęciu nie jest łaskawa ani dla jej twórców, ani dla odbiorców. Tym pierwszym zarzuca się wywoływanie fikcyjnych potrzeb, by manipulować masami, oraz zacieranie różnic między kulturą wyższą i niższą, a tym drugim bierne poddawanie się podnietom, które zwalniają ich z jakiegokolwiek wysiłku intelektualnego[1]. Kulturę popularną uważa się także – co krytykuje Witold Jakubowski[2] – za przestrzeń pełną antywzorów estetycznych, której należy się przeciwstawiać, ponieważ odciąga uwagę od kultury wysokiej. Traktuje się ją jako pole ludycznych rozrywek, które przez człowieka kulturalnego powinno być szerokim łukiem omijane. Elitaryści i wszyscy inni broniący kulturę wysoką przed zalewem obciachu, tandety, roszczący sobie prawo do bycia znawcami dobrego smaku, krytykują kulturę masową przede wszystkim w trzech aspektach: *Kultura masowa absorbuje czas i energię, którą warto poświęcić innym, bardziej konstruktywnym i użytecznym zajęciom – sztuce lub polityce, albo wskrzeszaniu kultur ludowych. Drugi powiada, że kultura masowa wywiera szkodliwy wpływ na jej odbiorców, czyniąc ich pasywnymi, bezsilnymi, słabymi, podatnymi na manipulację i eksploatację. Trzeci aspekt stanowi argument, że zła kultura masowa wypiera kulturę dobrą – zarówno kulturę ludową, jak i sztukę*[3]. Ernest van den Haag wyraził nawet przed laty opinię, że kulturę należy klasyfikować na trzech pozio-

[1] A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 2005, s. 111.
[2] W. Jakubowski, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków 2006, s. 46.
[3] D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1988, s. 44.

mach: jako elitarną (wysoką), ludową (tradycyjną) i popularną, i że powinna ona objąć „wszystko”[4].

Mam jednak olbrzymie wątpliwości, czy klasyfikacja ta dotyczy naszych czasów, czasów szybkiej komunikacji, w których mamy bardzo szeroki dostęp do nowych technologii, opisywanych jako epoka schyłku, „płynnej nowoczesności”, gdy zderzamy się z globalizacją, wielokulturowością, a na Zachodzie mówi się wprost o kulturze wiejskiej jako zjawisku historycznym, martwym. Niektórzy krytycy jakby bali się dostrzec, że fenomeny związane z nowoczesnością zwiększają obszar wyboru. W toku modernizacji współczesne społeczeństwa dokonują bardzo świadomych selekcji elementów przynależnych do porządków określanych jako „wysokie” i „niskie”.

Moim zdaniem chyba zbyt często powtarza się za Theodorem Adorno twierdzenie, że lepsze może być tylko to, co jest „wysokie”. Jeszcze niedawno taki podział może i miałby sens, ale obecnie wszystko się przenika i miesza – i ta właśnie niska kultura zaczyna nasiąkać wysoką. Coraz trudniej jest określić, co jest przeznaczone dla masowego odbiorcy, a co stanowi wyrafinowaną formę sztuki dla wymagających gustów. Luciano Pavarotti, koncertując na stadionach sportowych i wydając płyty, na których śpiewał z gwiazdami muzyki pop (takimi jak Bono, Jon Bon Jovi czy Ricky Martin), zainicjował w latach 90. minionego wieku nową erę komercjalizacji opery. Pokazał, że łączenie kultury niskiej i wysokiej jest możliwe. Sprawił, że repertuar operowy stał się bardziej przystępny dla bardzo szerokiego grona odbiorców. Warto też podkreślić, że w produkcję piosenek pop zaangażowani są często wybitni twórcy: tekściarze, kompozytorzy, choreografowie i instrumentaliści studyjni. Są wśród nich absolwenci bardzo prestiżowych wyższych uczelni, których profesjonalizmu nikt świadomy muzycznie nie śmiałby podważyć.

W badaniach dotyczących muzyki popularnej dostrzec można również inną strategię. Cechuje ją rodzaj dylematu pomiędzy chęcią podkreślenia wyjątkowości muzyki popularnej a skłonnością do unikania oceny jej wartości i wydawania sądów. Spotykamy zatem badania niepodejmujące się wartościowania oraz takie, które w jakiś sposób starają się jakoś z tym problemem uporać. Generalnie przeważa postawa, w ramach której analizuje się kody, znaki i związki znaczeniowe bez potrzeby mierzenia „wielkości” tekstu muzycznego. Doprowadziło to do sytuacji, że największą uwagę zwraca się na instytucjonalne aspekty muzyki, sposoby jej tworzenia, dystrybucji i konsumpcji.

Postawy te w zasadzie nie dziwią. Muzyka popularna w dużym stopniu była odpowiedzią na krytykę tradycyjnej muzykologii z całym jej pojęciowym zapleczem. Simon Frith w swojej książce *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej* jest wprost rozżalony faktem, że badacze kultury ignorują znaczenie sądów wartościujących. Jego zdaniem jest to spowodowane poczuciem zagrożenia autorytetu specjalistów[5]. Muzykologom zarzuca się, że pod pozornie naukowymi hasłami obiektywnej analizy utworów muzycznych w rzeczywistości stosują jedynie wyszukane instrumenty do oceniania i wartościowania o charakterze negatywnym. Frith jest zdania, że pora kwestię wartościowania w kulturze popularnej potraktować poważnie[6]. Odbiorcy muzyki zdają się stosować właściwie te same zasady wartościowania wobec wytworów sztuki wysokiej i niskiej.

[4] E. Van den Haag, *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*, w: *Kultura masowa*, wybór C. Miłosz, Kraków 2002, s. 70.
[5] S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, Kraków 2011, s. 20.
[6] Tamże, s. 21

W swojej książce prezentuje też bardzo ciekawy pogląd na temat klasyfikacji kultury oraz muzyki. Według niego nie ma trzech różnych światów muzycznych: muzyki klasycznej, ludowej i komercyjnej. Rozróżnienie to wiąże się, jak to określił, z *grą trzech historycznie ewoluujących dyskursów w jednej dziedzinie*[7]. Korzenie owych dyskursów sięgają XVIII wieku. Zwraca też uwagę, że teoretycy kultury wysokiej wypowiadają się na temat niskiej, mając o niej nikłe pojęcie. Traktowanie światów muzyki klasycznej, ludowej i popularnej, jakby były zupełnie odrębnymi przedmiotami analiz naukowych, wydaje się dzisiaj chybione. Nie da się bowiem pozostawać obojętnym na fakt, że poprzez zmiany swych dyskursywnych znaczeń różne odmiany muzyki często przekraczają tylko pozornie sztywne granice kulturowe. Nie należy się w tym dopatrywać deprecjonowania wielkich dzieł, lecz raczej ich dość ograniczony udział w kreowaniu tożsamości kulturowej ostatnich pokoleń.

Więcej korzyści wydaje się dzisiaj przynosić wyszukiwanie i porównywanie różnych rozwiązań wspólnych problemów. Chodzi na przykład o to, w jaki sposób definiuje się talent. Co sprawia, że ktoś uznawany jest za „amatora" lub „profesjonalistę"? W jaki sposób nauczać różnych rodzajów muzyki? W muzyce popularnej dostrzec można wiele nawiązań do muzyki klasycznej. Uważniej ją śledząc, odbiorca tzw. komercyjnego tworu będzie w stanie odkryć dzieła i osiągnięcia kultury wysokiej. Jako przykład może posłużyć *Wrecking Ball* Miley Cyrus, w którym wykorzystywano klasyczny utwór jako tworzywo popularnej piosenki, nadając jej formę fugi. Innym artystą, który w swojej twórczości często odnosi się do muzyki klasycznej, jest Amerykanin kanadyjskiego pochodzenia – Rufus Wainwright. W aranżacji utworu *Oh What a World*, który był drugim singlem promującym jego trzecią płytę *Want One* (2003), bardzo wyraźnie słychać zapożyczenia z *Bolero* Ravela. Napisał też muzykę do spektaklu Roberta Wilsona, opartego na sonetach Szekspira. Jest ponadto autorem opery zatytułowanej *Prima Donna* inspirowanej biografią Marii Callas. To, co robi, określane jest jako pop opera lub pop barokowy.

Obserwując działania osób działających w przestrzeni muzyki popularnej, w pełni zgadzam się z Wiesławem Godzicem, który mówi, że *w kulturze popularnej wektor „dobrego smaku" stracił kompletnie swoją orientację i już dłużej nie wznosi się od tego, co prymitywne i „niskie", w stronę tego, co subtelne i „wysokie"*[8]. To, że pisząc piosenki popowe, korzysta się z muzyki poważnej, potwierdza pewną tendencję kierowania się kultury, a szczególnie muzyki popularnej, w stronę tzw. wysokiego smaku. Jednakże uwzględnia się przy okazji wymagania odbiorców, które są bardzo zróżnicowane. Ostateczny „smak" będzie uwzględniał społeczne potrzeby, a przy okazji charakteryzował współczesne społeczeństwo.

Adornowska teza o *upadku smaku muzycznego*[9] przez wielu innych badaczy nieustannie przypominana, jest po prostu jednostronnym, mało obiektywnym spojrzeniem na muzykę popularną, a także kulturę. Ponadto powyższe przykłady korzystania z dorobku muzyki klasycznej potwierdzają tezę, iż „zła" muzyka nie istnieje, istnieją tylko jej złe wykonania, aranżacje, bo istnieli i istnieć będą mało uzdolnieni twórcy.

Być może nie wszyscy chętnie przyjmą to do wiadomości, ale w świecie muzyki popularnej funkcjonuje coś takiego jak artystyczna hierarchia. Istnieją dzieła uznawane za wybitne i klasyczne. Są tam również wybitni muzycy.

---

[7] Tamże, s. 56.
[8] W. Godzic, *Kicz w Internecie, czyli stara estetyka i nowe medium*, w: *Niedyskretny urok kiczu*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 209.
[9] T. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Warszawa 1990, s. 101.

Niektóre płyty, nagrane np. w latach 60., 70., uchodzą za arcydzieła muzyki rockowej. Wystarczy tu wspomnieć dokonania Beatlesów, Rolling Stonesów, Boba Dylana, Jimmy'ego Hendrixa, Pink Floydów, The Who.

Można się oczywiście zastanawiać, jak to się stało, że akurat muzyka rockowa została podniesiona do rangi sztuki, ale jest to temat zbyt obszerny, by teraz się nim zająć. Chciałabym jedynie zasygnalizować, że o tym, czy dane dzieło ma jakąś wartość, decydują raczej jego wyznawcy, którzy użytkują je na swoje potrzeby. Nadawanie kulturowym tekstom miana arcydzieł i mianowanie ich autorów na wielkich artystów jest praktyką wyrażającą pewien estetyczny punkt widzenia świata, a także interpretacją owych tekstów przez konkretne grupy. Owe działania są też odzwierciedleniem sukcesu tych grup w kreowaniu rzeczywistości zgodnej z ich postrzeganiem świata. Pewnie też z tych właśnie powodów estetyka rockowa okazała się w muzyce popularnej dominująca. Muzykę popularną postrzegano na początku jako zupełnie pozbawioną atrybutów artyzmu. Muzyka rockowa stała się pewnego rodzaju manifestacją dążeń muzyki popularnej do uznania jej za formę sztuki. Podjęto się analiz, których zadaniem było wykazanie, że muzyka pop posiada jednak wartości artystyczne. Podkreślano przede wszystkim trzy kwestie:

1) Muzycy rockowi są twórczy – zarówno artysta, który pisze, komponuje i produkuje, jak i autonomiczny producent muzyczny;
2) Uznano znaczenia identyfikowane z rockiem jako autentyczną ekspresję, wyodrębniono niepowtarzalne dźwiękowe właściwości tej muzyki – kreując jednocześnie ideologię estetyczną oraz sposoby jej oceniania i wartościowania;
3) Starano się przemycić informację, że niezależnie od olbrzymiej struktury zorientowanych na zysk organizacji, których istnienie w świecie muzyki rockowej było niepodważalne, wybitni przedstawiciele tego gatunku nie są w swojej pracy nią krępowani, podobnie jak w przemyśle filmowym reżyserzy.

Mianowanie pewnych dzieł na arcydzieła, a pewnych twórców na wielkich muzyków było niezbędnym elementem walki o uznanie rocka jako formy sztuki. Z drugiej strony, konieczne stało się także wskazywanie takich dzieł muzyki popularnej, które wartości artystycznej nie mają.

O hierarchizacji muzyki popularnej poprzez wprowadzanie nowych nazw gatunków muzycznych wypowiedział się w ciekawy sposób Simon Frith. Opatrywanie etykietkami tego, co robią artyści, zawsze sprawiało decydentom trudności. Jako przykład podaje autor sytuację, która miała miejsce w Anglii w latach 80. Rząd brytyjski, gdy wydawał licencje stacjom radiowym, był zdezorientowany przy rozróżnianiu muzyki pop i rocka. Urzędnicy nie byli przekonani, jakie kryteria oceny powinni zastosować – socjologiczne czy muzyczne. Frith jest też zdania, że za etykietowanie ponoszą odpowiedzialność w dużej mierze firmy fonograficzne. Jest im to potrzebne, by zarządzać gustem odbiorców. Jakość dźwięków nie ma tutaj większego znaczenia. Opisując gatunek zwany *indie* (skrót od *independent*, ang. 'niezależny'), zwraca uwagę, że utwory do niego zaliczane są bardzo zróżnicowane pod względem stylistycznym, a łączy je jedynie fakt, że zostały wydane przez niezależne wytwórnie płytowe. Obecnie muzyka popularna to mieszanina różnych gatunków muzycznych, to wielokulturowy tygiel, w którym można usłyszeć: r&b, country, rock, punk, hip-hop, disco, reggae, muzykę latynoską. Bardzo silnie wpływa na nią rozwój technologii, który zmienia formy rejestracji. Elektroniczne brzmienia są obecnie na porządku dziennym.

Niezależnie od tego, czy do kultury popularnej, której istotną częścią jest muzyka popularna, czuje się sympatię czy odrazę, nie można nie doceniać jej współczesnego znaczenia.

Strukturyzuje ona czas wolny całych rzesz ludzi, kreuje bohaterów, popularyzuje określone sposoby myślenia. O funkcjach społecznych treści popularnych napisano sporo, ale pozwolę sobie niektóre z nich tutaj przypomnieć. Ewa Koralewska jako wartościowe i korzystne dla jej odbiorców wymienia funkcje: terapeutyczną (zaspokojenie emocjonalne, oderwanie się od szarej rzeczywistości), regulacyjną (dystrybucja i internalizacja uznawanych w danej kulturze wartości), integracyjną (poczucie wspólnoty doznań), estetyczną[10].

Znaczenia muzyki popularnej nie można sprowadzić tylko do funkcji, jakie pełni. Kończąc ten krótki artykuł na temat problemów z jej wartościowaniem, chciałabym nie zgodzić się z podstawowym zarzutem, a mianowicie z tym, że twórcom oraz promotorom popu chodzi tylko o jak największy zysk. To nie jest tak, że działalność artystyczna twórców muzyki popularnej zdaje się nie mieć większego znaczenia, a wykonawcy koncentrują się raczej na wszelakiego rodzaju akcjach promocyjnych, dzięki którym różne strony uzyskują dodatkowe przychody. Chodzi o pisanie muzyki, piosenek do seriali i filmów, udział w reklamach telewizyjnych czy programach typu *talent show*, na przykład w roli uczestnika bądź eksperta[11]. Nie bądźmy hipokrytami i nie udawajmy, że żadnemu twórcy, bardziej czy mniej popularnemu, nie zależy na tym, aby dostrzeżono to, co robi, i aby wiązało się to z otrzymywaniem honorarium. Znając część artystów zagranicznych oraz z rodzimej sceny muzycznej, widzę, że wielu z nich wkłada cały swój talent oraz ogrom pracy w każdy, nawet najmniejszy element swojej działalności, tej scenicznej i pozascenicznej, często tylko za potencjalny, tzw. przysłowiowy prestiż. Większość z nich to osoby dobrze wykształcone, podchodzące z wielką pasją do tego, czym się zajmują. Nie patrząc na zysk, wierzą, że przede wszystkim zostanie dostrzeżony i doceniony ich talent.

Moim zdaniem chyba wszystkie sfery naszego życia podlegają komercjalizacji i prawom rynku i nie wypada się na to obrażać. Dobrze jest mieć świadomość przestrzeni, w których może dojść do nadużyć (wedle indywidualnej wrażliwości), ale zupełnie uciec się od nich nie da. Podobnie jak Frith uważam, że nadszedł czas, aby kwestię wartościowania w kulturze popularnej potraktować bardziej serio. Zasady wartościowania wobec sztuki wysokiej i niskiej odbiorcy muzyki stosują w zasadzie te same. Nikt nie chce deprecjonować wielkich dzieł. Warto zadbać więc o to, by stały się źródłem inspiracji dla kolejnych pokoleń. Liczę, że wyszukiwanie i porównywanie różnych rozwiązań tych samych problemów, na które można natknąć się w obu „światach" – a chodzi na przykład o to, w jaki sposób określić talent lub kogo uznać za „amatora" lub „profesjonalistę" – będzie czymś, na co większą uwagę zwrócą badacze współczesnej kultury.

BIBLIOGRAFIA
Adorno T., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Warszawa 1990.
Bernasiewicz M., *Młodzież i popkultura. Dyskursy światopoglądowe, recepcja i opór*, Katowice 2009.
Dziemidok B., *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wartościami i wartościowaniem*, Gdańsk 2013.
Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 1989.
Frith S., *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, Kraków 2011.
Godzic W., *Kicz w Internecie, czyli stara estetyka i nowe medium*, w: *Niedyskretny urok kiczu*, red. G. Stachówna, Kraków 1997.
Jakubowski W., *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków 2006.
Jeziński M., *Mitologie muzyki popularnej*, Toruń 2014.
Kłoskowska A., *Kultura masowa*, Warszawa 2005.
Piotrowski G., *Zrozumieć krzyk. W stronę muzykologii rocka*, w: *A po co nam Rock? Między duszą a ciałem*, red. W. Burszta, M. Rychlewski, Warszawa 2003.
Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1988.
Van den Haag E., *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*, w: *Kultura masowa*, wybór C. Miłosz, Kraków 2002.

[10] Za: W. Jakubowski, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków 2006, s. 56–57.
[11] M. Jeziński, *Mitologie muzyki popularnej*, Toruń 2014, s. 168–168.

Sylwia Gawłowska

GDY GONIĄ NAS TERMINY…

TERMINOLOGICZNY CHAOS POLSKIEJ PIOSENKI



Kultura się zmienia, tak jak zmienia się rzeczywistość, w której żyjemy i tworzymy. Nic więc dziwnego, że terminologia, która jeszcze dwadzieścia lat temu zdawała się idealna, dziś odchodzi do lamusa, staje się anachroniczna. Twórczość zawsze wyprzedza badanie, to badacz goni artystę. Artysta zaś – jeśli jest nim rzeczywiście – ma obowiązek kreowania tego, co nowe i niepowtarzalne – a tym samym – z punku widzenia nauki – nieopisane i godne analizy. Być może ta właśnie właściwość twórczości powoduje, że narzędzia, terminy i leksyka badacza piosenki, którymi się dziś posługujemy, zdezaktualizowały się wobec funkcjonujących w polskiej kulturze i muzyce rozrywkowej terminów. Przyjrzyjmy się zatem temu, czym dysponujemy…

Niniejsze rozważania mają charakter nie tyle normatywny, co porządkujący, gdyż zasób terminów oraz określenie ich zakresu jest we współczesnych badaniach naukowych niestabilne. Świadczy o tym kilka zaobserwowanych przeze mnie mechanizmów. Po pierwsze, na określenie podobnych obszarów piosenki używa się tych samych nazw (tzn. terminy funkcjonują jak synonimy). Po drugie, jest to stan nieustabilizowania wszystkich terminów odnoszących się do gatunków piosenkowych. Po trzecie – podejmowanie próby stworzenia zespołu norm i nazw genologicznych miałoby charakter arbitralny. Stąd moim zamiarem jest przedstawienie terminologii funkcjonującej dziś wśród twórców, krytyków, publicystów, badaczy naukowych. Chcę przedstawić sytuację zastaną, a równocześnie ustalić zestaw narzędzi terminologicznych (pojęciowych), jakimi moglibyśmy się posługiwać, opisując piosenkę współcześnie.

Na wstępie warto nadmienić, że teoria piosenki nie wykształciła jak dotąd autonomicznego aparatu pojęć. W wyniku różnorodności odmian i funkcji oraz niejednoznacznego statusu piosenki jako dziedziny sztuki nie doczekała się ona komplementarnej i wnikliwej analizy. Z ubolewaniem muszę zaznaczyć, iż nagminnym doświadczeniem towarzyszącym obcowaniu z literaturą dotyczącą terminologii piosenki jest doświadczenie metodologicznego bałaganu.

Warto podkreślić, że napisana na początku lat 80. rozprawa doktorska Anny Barańczak pozostaje – aż po dzień dzisiejszy – najważniejszą

pracą poświęconą poetyce piosenki. Badaczka definiuje piosenkę jako przekaz dwukodowy (słowno-muzyczny)[1]. Jako fakultatywne kody traktuje elementy takie jak: gesty, mimika, środek przekazu czy miejsce wykonania – wszystkie związane ze scenicznością. Dodajmy, że wspomniana autorka sytuuje piosenkę estradową w obszarze kultury masowej. Poza tekstami piosenek, których autor nastawiony jest na dotarcie do odbiorcy o niskich kompetencjach muzycznych i językowych, Anna Barańczak wyszczególnia piosenki, których autorzy przełamują taką tendencję i próbują podnieść poziom artystyczny tekstu słownego oraz muzyki. Jako przykłady takiej twórczości zostają w jej pracy wyszczególnieni następujący autorzy tekstów piosenek: Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski, Leszek A. Moczulski. Zauważmy jednak, że Barańczakowa nie daje nam ostatecznej odpowiedzi na pytanie dotyczące funkcjonowania i przenikania się gatunku piosenki z obrębu kultury wysokiej i niskiej (popularnej). Nie znajdziemy tu odpowiedzi na pytanie, jakie czynniki o tym decydowały i decydują.

Obok teorii dwukodowości piosenki stworzonej przez poznańską badaczkę wśród badaczy oraz publicystów pojawiają się również tezy o trójkodowości tego środka wyrazu. Jak pisze Dominik Rogalski, piosenka najpełniej istnieje wtedy, kiedy uruchomione są i współdziałają trzy jej elementy: tekst, muzyka i wykonanie[2]. W innym miejscu zauważa: *Wiemy, że każda* [piosenka] *jest dziełem muzycznym, literackim, scenicznym. Jednocześnie.* […] *Kod piosenki* […] *jest potrójny. Słowo, melodia i interpretacja*[3].

Uznanie elementu interpretacyjnego jako obligatoryjnego dla pełnego opisu piosenki jako gatunku nie jest konieczne, dlatego punktem wyjścia dla definiowania i analizy piosenki będzie definicja Anny Barańczak, którą uzupełnić należy o prymarną funkcję piosenki, jaką jest funkcja impresywna, polegająca na oddziaływaniu na odbiorcę. Gatunek piosenki – jak stwierdza Tomasz Wroczyński – *przełamuje* […] *literacką kurtynę poezji: jest środkiem bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę – widza, jest intymną nieraz rozmową – dialogiem śpiewającego ze słuchającym*[4].

Ważność funkcji impresywnej piosenki podkreśla również Izolda Kiec: *W tekst każdej* [piosenki] *wpisana jest zgoda na osobisty odbiór, projekcję prywatnych przeżyć i doświadczeń.* […] *Przestają się liczyć intencje twórcy, najważniejszy zaś staje się moment odbioru, można nawet zaryzykować twierdzenie, że intencją twórcy jest trafić w nastrój, w emocje, w doświadczenie słuchacza*[5].

W terminologicznym chaosie piosenki daje się zauważyć wspólne stanowisko naukowców i publicystów muzycznych – wyraźne oddzielanie piosenki od poezji. Jak pisze Jan Poprawa: *Piosenka jest dziś jedną z najważniejszych i najbardziej charakterystycznych dyscyplin sztuki popularnej. Generalnie wiadomo, że jest to dzieło synkretyczne, w którym niezbędne są przynajmniej trzy elementy: muzyka, tekst i interpretacja. W zależności od tego, co wysuwa się na plan pierwszy – wkładamy piosenkę do odpowiednio etykietowanej szufladki*[6].

Zauważmy, że Poprawa dzieli piosenkę na trzy zasadnicze odmiany: „rozrywkową", której podstawę stanowi nieskomplikowany pomysł muzyczny, „aktorską", która eksponuje sposób

[1] A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, „Pamiętnik Literacki" 1985, nr 76/3, s. 337–340.
[2] D. Rogalski, *Lekka, łatwa i niech przyjemna. O problemach analizy piosenki uwagi porządkowe*, „Piosenka" 2008, nr 1–4, s. 90.
[3] D. Rogalski, *Piosenka jako akt komunikacji*, „Piosenka" 2007, nr 7, s. 4.
[4] T. Wroczyński, *Wędrowiec*, w: E. Stachura, W. Wysocki, L. Cohen, *Piosenki*, Warszawa 1989, s. 7–8.
[5] I. Kielc, *Nie wierzę piosence?*, „Trubadur Polski" 2004, nr specjalny, s. 52.
[6] J. Poprawa, *To jest w powietrzu*, „Piosenka" 2001, nr 1, s. 4.

interpretacji, oraz „literacką", która wyróżnia się – jak pisze badacz – „artystycznym tekstem". Te trzy gatunki piosenki przynależą do sztuki popularnej. Równie restrykcyjnie oddziela piosenkę od poezji Edward Balcerzan. Badacz stwierdza, że są one: *odgrodzone od siebie wszystkim, cokolwiek w sztuce może w ogóle odgradzać, więc i systemami znakowymi, i prawami przemijania w czasie, i rodzajem społecznej aprobaty itp.*[7] Podobne stanowisko reprezentuje Paweł Tański, sytuując utwory słowno-muzyczne w obrębie kultury popularnej, przy czym zauważa, że wśród nich *można znaleźć całkiem interesujące teksty, nie ustępujące w najlepszych przypadkach wierszom pisanym przez tych, którzy dążą do stworzenia liryków*[8].

Podsumowując, należy stwierdzić, że podstawową różnicą pomiędzy piosenką a poezją jest dwukodowość przekazu piosenkowego. Co się jednak dzieje w sytuacji, gdy organizacja tekstu piosenki ma walory poetyckie?

POEZJA ŚPIEWANA

Jak zauważa Michał Traczyk, jest to termin „zadomowiony w języku potocznym" i doprowadzony współcześnie do „rozmycia semantycznego". Świadectwem semantycznego chaosu, który towarzyszy poezji śpiewanej, jest niejednoznaczne i nieprecyzyjne jego definiowanie przez słowniki, badaczy, dziennikarzy, a w rezultacie przez środowiska artystyczne operujące terminem „poezja śpiewana" w życiu zawodowym.

Słownik terminów literackich pod redakcją Teresy Kostkiewiczowej objaśnia poezję śpiewaną jako jeden z gatunków piosenki, której treść stanowią klasyczne teksty poetyckie (między innymi Tuwima, Leśmiana czy Mickiewicza). Autorka definicji wyraźnie zawęża objaśniany termin. Jak w świetle tej tezy możemy rozumieć „klasyczność" wierszy?

Interesująca wydaje się propozycja Pawła Tańskiego, który wyróżnia trzy podstawowe odmiany poezji śpiewanej, w tym dwie piosenkowe. Są to kolejno: pieśni – reprezentujące kulturę wysoką; piosenki – reprezentujące kulturę popularną oraz *teksty nie przeznaczone do druku a funkcjonujące z muzyką, na prawach piosenki, ale będące wierszami z powodu ich wysokich wartości artystycznych, estetycznych, nadestetycznych*. Tę trzecią odmianę poezji śpiewanej określa Tański jako *wiersze ukryte w piosenkach*[9]. Zaznacza przy tym, że w obrębie poezji śpiewanej *powinny funkcjonować arcydzieła sztuki lirycznej, wiersze bardzo dobre i dobre*[10]. Mamy tu zatem do czynienia z odwrotną wobec słownikowej propozycją genologiczną. Według Tańskiego bowiem to piosenka – obok pieśni – jest odmianą poezji śpiewanej. Dodać należy, że badacz wyraźnie oddziela piosenkę od piosenki literackiej.

Zauważmy, że w propozycjach definicji poezji śpiewanej pojawiają się niejasne określenia. Nagminnie używane są przez badaczy i publicystów próby opisu: „szczególna hybryda przynależna do świata piosenki", „jest to zjawisko", „jest w Polsce szczególnym zjawiskiem", mogą one prowadzić do refleksji, iż nie jest poezja śpiewana gatunkiem piosenki, ale sposobem na popularyzację poezji. Jest nurtem muzycznym, nie zaś gatunkiem piosenki, ściśle wiążąc się ze specyficznym sposobem prezentacji scenicznej. Oznaczałoby to, że każdy utwór należący do poezji śpiewanej jest w sensie formy – piosenką, jednak nie jest piosenką w znaczeniu gatunkowym.

[7] E. Balcerzan, *Poeci i piosenkarze*, „Nurt" 1968, nr 6, s. 39.
[8] P. Tański, *Piękno – racja istnienia wiersza*, „Piosenka" 2008, nr 1–4, s. 92.
[9] Tamże, s. 93.
[10] Tamże.

Istotny pozostaje przy tym fakt, że wśród utworów przynależnych do poezji śpiewanej można wymienić szereg takich, które stały się przebojami. Weszły do obiegu popularnego i zakorzeniły się w kulturze masowej. Należą do takich między innymi: śpiewane przez Przemysława Gintrowskiego utwory Zbigniewa Herberta, śpiewane przez Czesława Niemena wiersze Cypriana Kamila Norwida, Adama Asnyka, Bolesława Leśmiana czy chociażby cieszące się ogromną popularnością wiersze Edwarda Stachury śpiewane przez zespół Stare Dobre Małżeństwo. Bezsprzecznie jest poezja śpiewana ukształtowanym w ostatnim ćwierćwieczu XX wieku zjawiskiem wchodzącym w obręb kultury masowej.

PIOSENKA LITERACKA A PIOSENKA POETYCKA

Anna Barańczak stwierdza, że piosenka literacka obejmuje: *zasadniczo piosenki, w których tekst słowny jest utworem poetyckim nie przeznaczonym pierwotnie do wykonywania wokalnego i znanym z innych niż w wypadku piosenki form przekazu*[11]. Przeznaczeniem tekstów słownych pisanych przez Grzegorza Ciechowskiego było ich funkcjonowanie z muzyką, zatem bez najmniejszych wątpliwości możemy stwierdzić, że twórczość autora do kręgu piosenki literackiej nie przynależy. Warto rozszerzyć definicję Barańczak o spojrzenie Krzysztofa Gajdy, według którego wyrazisty przykład piosenki literackiej stanowi twórczość Jacka Kaczmarskiego. W swojej analizie Gajda wprowadza kolejny termin genologiczny związany z piosenką, a mianowicie „piosenkę poetycką": *Często spotykanym określeniem dla piosenki, której autor szczególną wagę przykłada do poetyckiej organizacji tekstu, jest termin „piosenka poetycka". Twórczość Jacka Kaczmarskiego stanowi przykład zjawiska, dla którego właściwie szerszym terminem wydaje się określenie „piosenka literacka". Z „piosenką poetycką" jako określeniem gatunkowym wiążą się bowiem w społecznym odbiorze często konotacje z potocznie pojmowaną „literackością"* […]. *Literackość, która nie przekreśla „poetyckości" (wszak głównym wyróżnikiem jest tutaj nadorganizacja* języka – obok obrazowości i fikcji), nade wszystko akcentuje literackie tworzywo piosenki, „mówienie literaturą". Nawiązania do tradycji literackiej i kulturowej obejmują w twórczości Kaczmarskiego tematy, wątki oraz konkretne dzieła sztuki przynależne kulturze wysokiej[12].

PIOSENKA POPULARNA

Podejmując próbę definiowania piosenki popularnej – czyli piosenki pop – należy ponownie odwołać się do rozprawy Anny Barańczak: *utwory takie przede wszystkim w postaci konkretnych wykonań wchodzą w społeczny obieg komunikacyjny*[13]. Ta myśl badaczki to dobry punkt wyjścia do rozpoznania charakterystycznych dla gatunku piosenki popularnej cech oraz funkcji. Przede wszystkim piosenka pop jest piosenką o szerokim, masowym oddziaływaniu. To komunikat, który dociera do słuchacza za pośrednictwem mass mediów. Na znaczenie piosenki pop wpływa nie tylko kod słowno-muzyczny, ale elementy wchodzące w skład machiny systemu komercyjnego rynku sztuki: teledysk, środki masowego przekazu, popularność wykonawcy. Wszystkie wyszczególnione tu elementy tworzą pole semantyczne piosenki pop. Kontekst pozamuzyczny staje się istotniejszy od treści słowno-muzycznej.

PIOSENKA AUTORSKA

Słownik literatury polskiej XX wieku podaje definicję, wedle której piosenkę autorską należałoby pojmować jako gatunek przynależny

[11] A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, „ Pamiętnik Literacki" 1985, nr 76/3, s. 338.
[12] K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003, s. 171.
[13] A. Barańczak, dz. cyt., s. 338.

do piosenki poetyckiej. Taką definicję piosenki autorskiej należałoby uzupełnić rozważaniem A. Barańczak, która badając gatunek piosenki, stwierdziła: […] *rozwija się od pewnego czasu inny model piosenkowego tekstu słownego, stawiającego na wzmożenie funkcji poetyckiej. Jest on inny pod względem genetycznym, albowiem chodzi o teksty pisane od razu z przeznaczeniem „piosenkowym". Jest różny pod względem strukturalnym, albowiem wzmożenie poetyckości musi tutaj brać pod uwagę problem związku tekstem muzycznym i z tego powodu koncentrować się na niektórych tylko możliwych środkach poetyckiej nadorganizacji – tych, które „nie przeszkadzają" nadrzędnemu zadaniu korelacji obu tekstów*[14].

Z pewnością wyróżnikiem piosenki autorskiej jest konieczność korelacji tekstu słownego i muzycznego przez autora. Poetycka nadorganizacja tekstu, której dokonuje twórca, musi uwzględniać kod muzyczny. Ten rodzaj korelacji nie towarzyszy utworom, które możemy zaliczyć do kręgu poezji śpiewanej, piosenki literackiej oraz piosenki poetyckiej. W przypadku piosenki autorskiej korelacja tekstu słownego i muzycznego stanowi warunek konieczny.

Zastanówmy się jednak – czy autor tekstu i muzyki musi być jednocześnie wykonawcą pierwotnej wersji utworu? Co z utworami, których muzyka i tekst zostały stworzone przez jednego autora, ale wykonuje je inny artysta? Definicję piosenki autorskiej należałoby zatem uzupełnić o kategorię autorskości – czyli wyróżnika, który oddziela piosenkę autorską od innych gatunków piosenki. „Autorskość" to występujący w piosence autorskiej element, który sprawia, że piosenka – pomimo nowych interpretacji, wykonań oraz wcieleń – nie traci kontaktu ze swoim autorem. Na gruncie polskim kwestia ta nie została jak dotąd zauważona…

Wśród zagranicznych twórców piosenki autorskiej wymienić możemy między innymi: Boba Dylana, Leonarda Cohena, Johnny'ego Casha, Tracy Chapman, Kate Bush, Jacques'a Brela, Georges'a Brassensa, Bułata Okudżawę, Jaromíra Nohavicę. Na gruncie polskim jednak sytuacja nieco się komplikuje. Terminologiczny chaos, nieprecyzyjne, często potocznie funkcjonujące pojęcia związane z piosenką autorską sprawiają, iż niejednokrotnie twórców piosenki autorskiej myli się z wykonawcami piosenki literackiej, poezji śpiewanej, piosenki artystycznej oraz piosenki poetyckiej. Przedstawmy kilka konsekwencji zauważonego przeze mnie terminologicznego nieporządku. Piotr Bukartyk – jako autor tekstów, muzyki i wykonawca utworów – zaliczany jest do wykonawców nurtu poezji śpiewanej, podobnie jak Mirosław Czyżykiewicz śpiewający teksty Josifa Brodskiego czy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Robert Kasprzycki – jako autor i wykonawca skomponowanych przez siebie utworów słowno-muzycznych – kojarzony jest z nurtem poezji śpiewanej, podobnie jak Marek Grechuta wykonujący piosenki z muzyką Jana Kantego Pawluśkiewicza, tekstami Leszka Aleksandra Moczulskiego czy Juliana Przybosia.

Oczywiście kłopot nie dotyczy kwestii przynależności do gatunku muzycznego. Chodzi tu o ujęcie literaturoznawcze, o przynależność do funkcjonujących w obrębie piosenki gatunków, które z uwagi na nieprecyzyjność ich dotychczasowego opisu uniemożliwiają rzetelne i właściwe (nieobarczone potoczną terminologią) usystematyzowanie i rozpoznanie.

Być może polska nauka i badacze tekstu, nim pochylą się nad analizą tekstu piosenkowego, winni ustalić nowoczesną koncepcję terminologiczną, ujednolicić i uwspółcześnić terminologię piosenki, gdyż pokutująca po dzień dzi-

[14] Tamże.

siejszy i zaczerpnięta z przytoczonych w tym szkicu rozpraw propozycja terminologiczna staje się dziś – w dobie produkcji muzycznej – anachroniczna. Niesie to ze sobą lawinę konsekwencji. Młodzi badacze, studenci piszący prace magisterskie czy rozprawy doktorskie z obszaru polskiej piosenki, posługują się tymi właśnie terminami, czerpią z tej właśnie literatury, dublując pojęcia, wykorzystując je do argumentacji przedstawionych przez siebie tez. Podporządkowują je. Niestety (albo na szczęście) kultura jest organizmem żywym. Ewoluuje, dając nam – badaczom piosenki – szansę na to, by dogonić przedmiot naszego badania i opisać go właściwym, uwspółcześnionym językiem. Czego i sobie samej życzę.

BIBLIOGRAFIA
Balcerzan E., *Poeci i piosenkarze*, „Nurt" 1968, nr 6.
Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, „Pamiętnik Literacki" 1985, nr 76/3.
Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003.
Kielc I., *Nie wierzę piosence?*, „Trubadur Polski" 2004, nr specjalny.
Poprawa J., *To jest w powietrzu*, „Piosenka" 2001, nr 1.
Rogalski D., *Lekka, łatwa i niech przyjemna. O problemach analizy piosenki uwagi porządkowe*, „Piosenka" 2008, nr 1–4.
Rogalski D., *Piosenka jako akt komunikacji*, „Piosenka" 2007, nr 7.
Tański P., *Piękno – racja istnienia wiersza*, „Piosenka" 2008, nr 1–4.
Wroczyński T., *Wędrowiec*, w: E. Stachura, W. Wysocki, L. Cohen, *Piosenki*, Warszawa 1989.

Krzysztof Gajda

BARD. KTO TO TAKI?



Kiedy w 2010 roku ukazał się album *Dodekafonia* zespołu Strachy na Lachy, w mediach oraz Internecie ukazały się recenzje, w których zwracano uwagę przede wszystkim na społeczno-polityczną wymowę piosenek. *To nic innego, jak współczesny traktat o Polsce*, […] *powinno się ją oceniać nie w kategoriach muzycznych, a literacko-społecznych*, […] *ten kawałek jest świetny muzycznie i ma refren, który jest hymnem mojego pokolenia*, […] *rośnie nam wielki wieszczu* – to jedynie kilka wyimków z opinii na temat płyty, utworu Żyję w kraju czy wreszcie autora tych piosenek – Krzysztofa „Grabaża" Grabowskiego. W takiej tonacji utrzymany jest też komentarz: *Grabaż wyrasta na barda młodego pokolenia XXI wieku. Dawno już zostawił w tle konkurencję i stał się liderem domorosłych poetów, kiełkujących na brudnej peerelowskiej glebie*[1].

Nazwanie Grabowskiego bardem musi wywołać refleksję na temat znaczenia tego terminu, przywykliśmy bowiem, że określa się owym mianem artystów poruszających się w zupełnie innej stylistyce muzycznej, w innych realiach społecznych (politycznych), uprawiających nieestradowy model piosenki.

KIM BYŁ BARD?

Pytanie o to, kogo powinniśmy nazywać bardem, nurtuje badaczy różnych pokoleń i choć w wielu przypadkach ustalenia zdążają w jednym kierunku, pojęcie to ciągle wymyka się jednoznacznym definicjom, a jak pokażą przykłady przywołane w niniejszej pracy – społeczne rozumienie terminu wybiega znacznie dalej, niż chcieliby tego specjaliści.

W 2001 roku ukazała się książka *Bardowie* pod redakcją Ewy Paczoskiej oraz Jadwigi Sawickiej, jako pokłosie konferencji naukowej pod takim właśnie tytułem. We *Wstępie* do tej ważnej publikacji dwie znakomite badaczki zadają kluczowe pytanie terminologiczne, udzielając jednocześnie rozbudowanej odpowiedzi, która ma za zadanie uporządkowanie problematyki: *Kim był – kim jest „bard" jako zjawisko kultury XX wieku? Konstruując listę wstępnych pytań zauważyłyśmy, że dużo łatwiej mówić o bardach z lat 70. czy 80. niż tych współczesnych. Całe zjawisko traci dziś bowiem coraz bardziej na jednoznaczności i wyrazistości. Zakres nazwy, który nigdy właściwie nie był precyzyjny, ulega transformacji. Spróbowałyśmy wstępnie sformu-*

[1] http://stacjakultura.pl/7,38,7042,Strachy_Na_Lachy_Dodekafonia_recenzja,artykul.html

łować definicję wyjściową. Za najważniejsze jej elementy uznałyśmy następujące problemy:

1. Bard – to najogólniej rzecz biorąc, śpiewający poeta. Kategoria osobowości jest tu szczególnie ważna. Twórca bierze odpowiedzialność za całość swojej wypowiedzi: tekst, muzykę, wykonanie. Dzieło jego często określamy jako „pieśń (piosenkę) autorską". Autorom tego kręgu najbardziej zależy na słowie, które ma dotrzeć do odbiorcy – stąd częste upodrzędnienie warstwy muzycznej, która jest przede wszystkim nośnikiem tekstu (niezbyt bogaty akompaniament, niewyszukane aranżacje).

2. Bard określa się przeciw sferze oficjalności, przeciw instytucji, deklaruje się jako zwolennik alternatywy (politycznej i artystycznej). To staje się podstawą porozumienia ze słuchaczem i swoistą legitymacją wiarygodności śpiewającego autora. Forma bezpośredniego kontaktu jest sprawą fundamentalną – ona bowiem zdecydowanie odróżnia teksty bardów od poezji drukowanej.

3. Strategie rynkowe barda różnią się (nawet dzisiaj) od tych, które obowiązują w świecie showbiznesu. Śpiewający autor szuka swojego słuchacza niejako ponad czy poza rynkiem. Występuje przeciw kulturze masowej (przyjmowanej bezrefleksyjnie), choć działa środkami kultury popularnej.

4. Bard przyjmuje postawę „życiotworzenia", traktując swoje śpiewanie jako sposób życia. Ma świadomość odrębności swojego miejsca, z którego patrzy na współczesność i silne poczucie wspólnoty z innymi bardami (niezależnie od różnic językowych czy pokoleniowych[2].

Autorki nie poprzestają jednak na historycznych ustaleniach, wprowadzając pytania na teren współczesności:

Fenomen bardów pozostaje zawsze, jak przekonują zebrane w tym tomie artykuły, fenomenem wspólnoty. Jej budowanie łatwiej opisać w przypadku bardów systemów totalitarnych. Trudniej szukać jej źródeł w kulturze współczesnej. Ważne dla ich określenia wydają się koneksje śpiewających autorów z poetami rocka, artystycznymi kontestatorami współczesności. Nie całe dziedzictwo bardów mogą oni jednak przejąć. Dla klasycznego barda pozostaje wciąż odrębne miejsce – zwłaszcza wtedy, gdy wyrafinowane fikcje produkowane przez najnowszą literaturę pozostawiają niedosyt[3].

W książce o takiej tematyce nie mogło zabraknąć i artykułu o ambicjach językoznawczych, o znamiennym tytule *Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu*[4]. Tekst Karoliny Sykulskiej ufundowany został na badaniach ankietowych, których celem było ustalenie „rozumienia słowa bard przez współczesnych Polaków". Mankamentem badań jest jednak niereprezentatywność grupy (w ankiecie wzięły udział zaledwie 344 osoby, z czego 209 to studenci i uczniowie, a pozostali to osoby powyżej 25. roku życia o różnym poziomie wykształcenia). Tak skonstruowana ankieta nie mogła dać wiążących odpowiedzi, ukazała jednak rozpiętość znaczeniową pojęcia, zarówno w rozumieniu definicji, jak i artystów, których Polacy początku XXI wieku byli skłonni nazywać bardami. Sykulska porządkuje w kilku kategoriach dziesiątki określeń, które respondenci skłonni byli odnosić do barda, przy czym w ujęciu synchronicznym wskazuje trzy zasadnicze ujęcia:

a) personalne – między innymi: śpiewak, śpiewak-poeta, pieśniarz, wędrowny, dworski, ludowy, śpiewający najczęściej z towarzyszeniem gitary, śpiewa teksty poetyckie, liryczne, autorskie (własną poezję), twórca i wykonaw-

[2] J. Sawicka, E. Paczoska, *Wstęp, w: Bardowie, red. J. Sawicka, E. Paczoska,* Łódź 2001, s. 5–6.
[3] Tamże, s. 6.
[4] K. Sykulska, *Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu, w: Bardowie…,* s. 189–197.

ca pieśni, wykonawca zaangażowanych pieśni (piosenek) dotyczących problemów jemu współczesnych) i inne;

b) tematyczne – między innymi: pieśniarz i poeta opiewający czyny bohaterskie, tworzący pieśni dotyczące wydarzeń historycznych, komentujący aktualne wydarzenia historyczne, śpiewający o aktualnych problemach społecznych, politycznych i moralnych, ważnych dla kraju, ale i ogólnoludzkich;

c) społeczno-ideowe –między innymi: piewca wolności, pieśniarz chwalący władzę, osoba wyznająca jakąś ideę i jej obrońca, głosiciel prawdy ujętej w formę poetycką, pieśniarz – trybun ludu, zachęcający ludzi do walki, synonim poety patrioty, poeta – symbol pokolenia, będący głosem generacji, idol pokoleń, poruszający sumienie, autorytet moralny, przewodnik duchowy, idol mas, wieszcz, śpiewający zbuntowany, krytycznie nastawiony wobec rzeczywistości, komentujący sprawy ważne dotyczące narodu, i inne.

Ciekawe wydają się wyobrażenia badanych na temat tego, którego współczesnego Polaka można uznać za barda. Najwięcej głosów zdobył Jacek Kaczmarski. Jednak już dalsze propozycje powodują spore komplikacje w rozumieniu terminu: Grzegorz Turnau, Przemysław Gintrowski, Marek Grechuta, Krzysztof Daukszewicz, Roman Kołakowski, Jan Pietrzak – to postaci, których wybór trąca przypadkowością i choć w niektórych elementach ich dorobek pozwala na takie określenie (przede wszystkim stylistyka muzyczna), w innych wzbudzałby wątpliwości, gdyby chcieć wyznaczyć precyzyjną i wąską definicję. O uwarunkowaniach muzycznych i zróżnicowaniu artystów pod tym względem będzie jeszcze mowa w dalszych partiach niniejszego tekstu.

Jeszcze inną próbę dotarcia do istoty definicji barda podjęła Monika Parczyńska w artykule pt. *Kim jest bard? (Na przykładzie postaci Jana Kondraka)* zamieszczonym w książce będącej pokłosiem innej konferencji poświęconej podobnej tematyce[5]. Autorka, budując swą charakterystykę na podstawie rozmowy z uznanym pieśniarzem, liderem grupy – *nomen omen* – Lubelska Federacja Bardów, przytacza liczne fragmenty wypowiedzi prowadzące ostatecznie ku rozbudowanej definicji barda, której istota zawiera się we fragmencie:

W toku rozważań wyróżnione zostały przeze mnie jego niezbędne cechy. Są nimi przede wszystkim: całkowita autorskość wykonywanych piosenek, społeczna i polityczna wrażliwość, zauważalny kunszt literacki, świadomość kreowanego przekazu, spójność poszczególnych warstw piosenki (literackiej, muzycznej i wykonawczej), specjalna funkcja społeczna (porównywalna w niektórych wymiarach do szamańskiej lub kapłańskiej), a także szczególne cechy charakteru (charyzmatyczność, pewność siebie, odwaga, wiarygodność) oraz prawdziwość prezentowanych tekstów poświadczona świadectwem życia. […] *Nie potrzeba lepszego podsumowania niż stwierdzenie, że bard jest przewodnikiem dla drugiego człowieka, potrafi nazwać, oswoić i przybliżyć rzeczywistość. To człowiek, który cały jest swoimi piosenkami, a legitymizacją ich prawdziwości jest autentyczne, jednostkowe przeżycie*[6].

Powyższy wybór nie zamyka problemu współczesnych prób formułowania definicji zjawiska, które – jak się zdaje – umyka jednoznacznej kategoryzacji ze względu na wiele kodów, które wpływają na jego charakterystykę. Mamy tu bowiem do czynienia zarówno z wartościowaniem literackim, jak i muzycznym, ponad-

[5] M. Parczyńska, *Kim jest bard? (Na przykładzie postaci Jana Kondraka), w: „Piosenki prawdziwe" w kulturze PRL, studia pod red. E. Paczoskiej i D. Osińskiego,* Warszawa 2013, s. 87–97.
[6] Tamże, s. 97

to dochodzą problemy natury socjologicznej, a nawet psychologicznej (charakterologicznej), gdy mowa o autoidentyfikacji i przynależności do wspólnoty. Dość powiedzieć, że sami bardowie – ci, których bezapelacyjnie bylibyśmy skłonni za bardów uznawać – zazwyczaj odżegnują się od realizowania zbiorowego posłannictwa na rzecz podkreślania własnej indywidualności i artystycznej samorealizacji.

NIEPODOBIEŃSTWO

To, co standardowe, schematyczne, stanowi może znakomity materiał krytycznych klasyfikacji, ale w społecznej pamięci pozostają zjawiska oryginalne, podkreślające własną indywidualność. Także bardowie z ostatnich dekad XX wieku mimo uczestnictwa w środowiskowej wspólnocie wędrowali własnymi ścieżkami, niosąc swe pieśni do ludzi. Spróbujmy tylko pokrótce scharakteryzować niektóre postaci pojawiające się w powyższych zestawieniach, by zobaczyć, jak wiele różnic jest między nimi:

Jacek Kaczmarski – autor kilkuset (przeszło 650) utworów. Do większości sam napisał słowa i muzykę, choć w wyniku współpracy z Przemysławem Gintrowskim i Zbigniewem Łapińskim do niektórych piosenek to oni komponowali muzykę. Kilka ważnych programów (niektórzy odbiorcy twierdzą, że właśnie najważniejszych!) powstało wspólnie, w związku z czym i towarzysze Kaczmarskiego nazywani bywają bardami. Zaangażowanie społeczno-polityczne autora słynnych *Murów* (uznanych za hymn „Solidarności") omawiane jest w innych miejscach wielokrotnie i jego obecność w tym zestawieniu nie wymaga dalszych uzasadnień, choć akurat on sam odcinał się często od upraszczających etykiet.

Przemysław Gintrowski – nigdy nie pisał tekstów, był jedynie kompozytorem i wykonawcą utworów do słów innych autorów (Herberta, Kaczmarskiego, Sieniawskiego, Czecha i innych). W potocznym odbiorze to wykonawca uchodzi za główny podmiot twórczy i stąd pewnie przekonanie (także samego Gintrowskiego), że to on jest autorem piosenek. Pod nieobecność Kaczmarskiego w kraju po 1981 roku Gintrowski stał się bodaj najpopularniejszym „bardem" w Polsce. Na scenie koncertował z samą gitarą, jednakże preferując bogatsze brzmienia, występował z towarzyszeniem fortepianu, a kiedy tylko było to możliwe, rozbudowywał swe instrumentarium o syntezatory (między innymi na płytach *Raport z oblężonego miasta*, *Kamienie*, *Odpowiedź*), w ostatnich latach życia dochodząc wręcz do składu symfonicznego (*Tren*, *Kanapka z człowiekiem*). Na miano barda zapracował, śpiewając utwory o poetyckich tekstach, z silną wymową społeczno-polityczną, prezentując także niezłomną postawę w życiu, był jednak również cenionym kompozytorem muzyki filmowej oraz wielu piosenek, które odbiegały od jakichkolwiek związków z modelem bardowskim.

Grzegorz Turnau – zasłynął jako znakomity interpretator, kompozytor, wykonawca piosenki poetyckiej, zupełnie jednak oderwanej od tematyki społeczno-politycznej. Jego żywiołem był i jest liryzm zbudowany na odrzuceniu zaangażowania politycznego. Choć bywa autorem tekstów piosenek, *gros* jego dorobku oparte jest na tekstach innych autorów, w tym wierszach poetów współczesnych i dawniejszych. Turnau nie przypadkiem porównywany jest do Marka Grechuty, bo zarówno poetyka ich twórczości, jak i sytuacja autorstwa piosenek jest tu podobna, także jeśli chodzi o brak zaangażowania politycznego. Na sytuację obu artystów wpływ miały jednak różnice pokoleniowe. Grechuta, rocznik 1946, odczuwał silne związki z nurtem nowej fali, który nadawał ton kulturze alternatywnej w latach 70. XX wieku, stąd niektóre jego wybory mogły być odczytywane jako deklaracje niezależności od władz – śpiewał wiersze Ryszarda Krynickiego, Stanisława Barańczaka (wówczas poetów spychanych na margines kultury z przyczyn politycznych), wystąpił też między innymi na

Pierwszym Przeglądzie Piosenki Prawdziwej w 1981 roku, w rocznicę wydarzeń Sierpnia. Prawdą jest jednak, że nie takie incydentalne zdarzenia zbudowały jego pozycję na estradzie; wielką popularność (masową) zdobył jako wykonawca pięknych piosenek, opartych na atrakcyjnych melodiach i słowach, które nie miały nic wspólnego z zaangażowaniem politycznym. Turnau zaczynał swą karierę jako wybitnie uzdolniony nastolatek w połowie lat 80. i właściwie nigdy nie był kojarzony z żadnymi tendencjami o charakterze politycznym. Co decyduje o nazywaniu ich bardami przez niektórych? Zapewne poetyckość tekstów, liryzm, także silnie obecna miłosna tematyka w tekstach śpiewanych przez nich pieśni.

Krzysztof Daukszewicz i Jan Pietrzak to przede wszystkim satyrycy. Są autorami słów i muzyki własnych piosenek, w których na różne sposoby komentują otaczającą rzeczywistość. Ich podstawowym instrumentem akompaniującym jest gitara klasyczna i patrząc powierzchownie, rzeczywiście można by uznać ich za bardów, jednak wydaje się, że to nie komizm, nie satyra, nie kabaret jest naturalnym środowiskiem barda. W przypadku Pietrzaka znaczenie dla respondentów mogła mieć także ogromna kariera patetycznej (i mocno skonwencjonalizowanej) pieśni Żeby Polska była Polską.

Zastanawiająca w powyższym zestawieniu może być obecność Romana Kołakowskiego, nie tyle z przyczyn strukturalnych, co rzeczywistej popularności i wpływu jego twórczości na społeczeństwo. Wiele wskazuje na to, że wpływ na taki wynik ankiety miał fakt przeprowadzania badań we Wrocławiu (tego autorka pochodząca z tego miasta nie precyzuje), gdzie Kołakowski przez lata pełnił rolę dyrektora ważnego Przeglądu Piosenki Aktorskiej. Sam zaś rzeczywiście od lat 70. uczestniczył w nurcie piosenki studenckiej, śpiewał teksty (wiersze) własne i innych autorów, tłumaczył także piosenki, które można zaliczyć do nurtu poezji śpiewanej, piosenki literackiej.

Jan Kondrak z kolei to faktycznie lider Lubelskiej Federacji Bardów, aktywny na scenie piosenki poetyckiej od lat 70., zaangażowany środowiskowo, choć także i jego dorobek nie opiera się na oryginalnych tekstach własnych. Twórczość LFB, wykorzystująca bogate (choć akceptowane w nurcie bardowskim) instrumentarium, nigdy nie stawiała za pierwszorzędny cel zaangażowania politycznego, przede wszystkim premiując uniwersalną poetyckość tekstów i wysoką kulturę muzyczną.

KIM JEST BARD?

Próbując dociec, jak współcześnie Polacy rozumieją słowo „bard", kogo są skłonni uznawać za barda, postanowiłem przyjrzeć się różnym zastosowaniom tego pojęcia w Internecie, przestrzeni demokratycznej językowo – tyleż niedoskonałej, co reprezentatywnej dla intuicyjnego myślenia, oderwanego od precyzyjnych prób definiowania.

Jak się zdaje, współcześnie obowiązują dwa – czasem dość odległe od siebie – wyznaczniki tego pojęcia. W pierwszym przypadku określa się kogoś bardem ze względu na uwarunkowania muzyczne. Akompaniament charakterystyczny dla barda wiąże się z kameralnością formy muzycznej, jest to zazwyczaj gitara (najczęściej akustyczna), ewentualnie fortepian. W tym przypadku decyduje tradycja poezji śpiewanej, piosenki literackiej, poetyckiej itp. W takim znaczeniu odczytywać należy określenia:

Krzysztof Ruciński – włocławski bard wraca na scenę[7]

Evgen Malinovskiy – Syberyjski Bard. (Evgen Malinovskiy – aktor filmowy i teatralny, muzyk,

[7] http://www.youtube.com/watch?v=ou_A5C2v654

charyzmatyczny pieśniarz. Pieśni, które Evgen wybiera do swojego repertuaru, słowami znamienitych rosyjskich bardów oddają jego własny światopogląd, mówią o najważniejszych, według niego, wartościach w życiu. Są to utwory m.in. Włodzimierza Wysockiego, Bułata Okudżawy, Aleksandra Rozenbauma. Evgen śpiewa po rosyjsku i po polsku, akompaniując sobie na gitarze akustycznej).[8]

Zaginiony Bard z Mielca: gdzie był, jak go nie było? Cudowne odnalezienie Krzysztofa Krzaka. (Krzak, poeta śpiewający, ale pijący, pojechał z Mielca do Madrytu na trzy miesiące zarobić na gitarę i nauczyć się grać flamenco, a 20 lat nie było od niego wiadomości; wszyscy myśleli, że już umarł).[9]

Bard dla pań (Każda kobieta lubi być adorowana, doceniana i obdarowywana. Wspaniałym prezentem będzie więc zaproszenie jej na koncert Mieczysława Święcickiego – barda Krakowa, Księcia Nastroju i współtwórcy Piwnicy pod Baranami – reklamują organizatorzy recitalu. Artyście towarzyszyć będą pianista Paweł Bieńkowski oraz poeta krakowski Jan Stalony-Dobrzański. Szczegóły na stronie CTiK).[10]

Mariusz Lubomski (Mieszkającego w Toruniu barda od dość dawna nie mieliśmy okazji słyszeć na koncercie w rodzinnym mieście. Jak jednak zapewnia, nie zaprzestał koncertowania).[11]

Jacek Kulesza – znany trójmiejski bard (który oprócz akustycznej gitary wykorzystuje swoiste brzmienie walizki podróżnej i tamburyna, jak również przetworzonych efektów wokalnych. Nazwa „trio" jest dosyć myląca: Kulesza jest autorem całości muzyki i tekstów, a także gra na wszystkich instrumentach).[12]

Piotr Bukartyk – współczesny bard (wybitny artysta posiadający niezwykłą osobowość sceniczną).[13]

Martin Lechowicz – na swojej stronie określa się jako bard lub, jak kto woli, grajek. (Bard. Inspiracje: Jacek Kaczmarski, Krzysztof Daukszewicz, Tomasz Żółtko i in. Rzeczywiście wszystko się miesza i łączy niczym w najsmaczniejszym polskim bigosie: bo w Martinie i bard, i satyryk (jak Daukszewicz), i jeszcze kto inny… o! – poeta i kompozytor. Bo – co ciekawe – ten informatyk-programista z wykształcenia sam pisze teksty (jak Kaczmarski) i komponuje muzykę do swych utworów. Teraz już bliżej do odpowiedzi – z powyższych danych można spróbować wzór na fenomen Martina Lechowicza: grajek + poeta (lub, jak kto woli, tekściarz ;]) + kompozytor + satyryk. Przy czym ostatnie składniki dają w sumie barda, zatem wszystko wydaje się zgadzać… Zaś bard z Lechowicza wielce współczesny – komentujący rzeczywistość najbardziej aktualną).[14]

The Włodek Stepuro, czyli trójmiejski bard rockowy. (Śpiewa, gra na gitarze elektroakustycznej, gra na harmonijce i sam jest dla siebie managerem. Jego znajomi mówią, że jest bardem rockowym, ponieważ sam pisze swoje teksty i tworzy muzykę).[15]

Swoistą definicję barda podaje również Piotr Bakal, współtwórca i wieloletni dyrektor Ogólnopolskiego Przeglądu Piosenki Autorskiej,

[8] http://www.ticketpro.pl/jnp/muzyka/799616-evgen-malinovskiy-syberyjski-bard.html
[9] http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1522553,1,zaginiony-bard-z-mielca-gdzie-byl-jak-go-nie-bylo.read
[10] http://www.lubin.pl/aktualnosci,18538,bard_dla_pan.html
[11] http://nowosci.com.pl/354248,Scena-muzyka-i-absorbujaca-codziennosc.html
[12] http://www.gdansk.pl/wydarzenia/Streetwaves-akcja-organizowana-w-ramach-Swieta-Miasta-Gdanska-przez-Nadbaltyckie-Centrum-Kultury-i-Centrum-Sztuki-Wspolczesnej-Laznia,w,8204
[13] http://www.mlwz.ceti.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=5969&Itemid=60
[14] http://dziubekwroclaw.salon24.pl/102350,martin-lechowicz
[15] http://muzyka.dlastudenta.pl/artykul/The_Wlodek_Stepuro_czyli_trojmiejski_bard_rockowy,50754.html

dziś funkcjonującego pod nazwą Festiwal Bardów OPPA. W wywiadzie pod znamiennym tytułem *Ciągle rodzą się nowi bardowie* mówi Bakal tak: *Na początku lat siedemdziesiątych XX w. wielką popularność zdobywały w Polsce piosenki Bułata Okudżawy. Ich akompaniament gitarowy był stosunkowo prosty, a poza tym niosły w sobie głębokie treści. To mi się bardzo podobało. Postanowiłem zacząć podobnie pisać. Miałem wtedy 16 lat i wydaje mi się, że już wówczas myślałem o tym, aby pójść tą właśnie drogą, czyli pisać, komponować i śpiewać. I to nie o byle czym, tylko o tym, co mnie dotyczyło – mnie i moich rówieśników. Wybór piosenki autorskiej, jako formy przekazu własnych przemyśleń, własnych emocji, był więc zupełnie naturalny*[16].

Oceniając zaś przyszłość Festiwalu Bardów, jego szef mówi: *Ciągle rodzą się nowi bardowie próbujący mierzyć się swymi pieśniami ze światem i z własnym życiem, wciąż przybywa nowych śpiewających poetów*[17].

Prosty gitarowy akompaniament, głębokie treści, piosenka autorska jako forma przekazu własnych przemyśleń, emocji, „mierzenie się pieśnią ze światem, z życiem" – to wyrazista, uświęcona tradycją (z lat 70. i 80.) formuła gatunkowa piosenki „bardów". Jak jednak pokazuje praktyka, bardami bywają nazywani artyści piosenki właśnie ze względu na ów akompaniament, towarzyszenie gitary, kameralny charakter uprawianej piosenki, choć trudno stwierdzić, by swymi pieśniami „mierzyli się ze światem i życiem". Jest również i inny wymiar definicji barda, opierający się na społeczno-ideowych funkcjach pełnionych przez dawnych bardów, przejętych w rozumieniu odbiorców przez bardów współczesnych. Oto przykłady:

Bard pokolenia „dzieci kwiatów" wyśpiewał najwyższe odznaczenie USA. [Bob Dylan to jedna z najważniejszych postaci muzyki popularnej ostatnich pięciu dekad. Jego utwory takie jak Blowin' in the Wind, Like a Rolling Stone *uznawane były za hymny pokolenia lat „dzieci kwiatów" (choć w swojej* Autobiografii *się od tego odżegnuje)]*[18]

Jim Morrison. Poeta, pisarz, bard i oczywiście buntownik![19]

Kazik – bard mojego pokolenia[20]

Jeśli coś zostało w Polsce z poważnie zdewaluowanego terminu „bard", to Kazik był tego kwintesencją.[21]

Jan Kiepura – sosnowiecki bard[22]

Janusz Laskowski – bard Podlasia (Janusz Laskowski to najbardziej znany piosenkarz z Podlasia. Choć bardziej właściwe byłoby nazwanie go bardem kresowym, bo urodził się na Wileńszczyźnie (1946) i tam spędził wczesne lata dziecięce, na sowieckiej Litwie).[23]

Kard. Józef Ratzinger – bard Soboru[24]

Znany bard choruje na raka. (W latach 70. Johnson współtworzył rhythm-and-bluesową grupę Dr. Feelgood, której działalność przyczyniła się do rozwoju w Wielkiej Brytanii pub-rocka, nawiązującego do estetyki wczesnych

[16] http://salonliteracki.pl/new/literatura/wywiady/185-ciagle-rodza-sie-nowi-bardowie
[17] Tamże.
[18] http://www.wprost.pl/ar/319659/Bard-pokolenia-dzieci-kwiatow-wyspiewal-najwyzsze-odznaczenie-USA
[19] http://rockradio.tuba.pl/RockRadio/1,136314,14080801,Leksykon_Buntownikow___Jim_Morrison.html
[20] http://annad9.blox.pl/2007/06/Kultowy-Kult.html
[21] http://www.przekroj.pl/artykul/815913,935608-Farsa-bylych-kontestatorow.html
[22] http://www.sosnowiec.pl/aktualnosci/id,4358,jan_kiepura__sosnowiecki_bard.html
[23] http://lubczasopismo.salon24.pl/kresy/post/394321,janusz-laskowski-bard-podlasia
[24] http://www.piusx.org.pl/zawsze_wierni/artykul/515 [Gra słów w języku niemieckim: *der Rat oznacza 'radę', 'zgromadzenie', 'sobór', zaś der Singer to 'śpiewak' (przyp. red.* „Zawsze Wierni")].

lat 60., twórczości The Rolling Stones i The Yardbirds).[25]

Mordechaj Gebirtig. Bard z Kazimierza (Pieśni Gebirtiga, ludowego barda z krakowskiego Kazimierza, najpopularniejsze chyba z żydowskich pieśni ludowych, przyćmiły swą sławą jego nazwisko, Huliet, huliet, kinderlech, Awrejml der marwicher *(*Abram złodziejaszek*),* Draj Techterlech *(*Trzy córeczki*) czy* S'brent! *(*Gore!*) po prostu podbiły świat).*[26]

Serbski bard Djordje Balaszević, wielki pacyfista. (Pisał piosenki nie tylko przeciw wojnie w Bośni i Chorwacji, ale nawet koncertował w Sarajewie w lutym 1998 r. Był pierwszym wykonawcą z Serbii, który odwiedził Sarajewo po oblężeniu).[27]

Lech Janerka – rockowy bard Wrocławia stanu wojennego.[28]

Bard alterglobalizmu ma się dobrze. (Najnowsza płyta Manu Chao La Radiolina utwierdzi każdego słuchacza w przekonaniu, że muzyczna formuła piosenek barda alterglobalizmu ma się dobrze i daleko jej do wyczerpania. 21 średnio dwuipółminutowych kawałków zamieszczonych na płycie konsekwentnie rozwija pomysły z wcześniejszych albumów, w których śródziemnomorska żywiołowość splatała się z punkrockową dezynwolturą. Manu Chao wciąż pozostaje w twardej opozycji do całego świata oficjalnej polityki, co najwyraźniej przejawia się na nowej płycie w śpiewanej po angielsku piosence Politik Kills*, choć nie tylko. W zasadzie cały repertuar albumu to radosne w brzmieniu melodie, które można porównać do serii z karabinu maszynowego. Porywają do tańca, ale bywają też anarchistycznymi mikromanifestami. Ich podstawową siłą jest transetniczny folk, dzięki któremu Manu Chao od dłuższego już czasu funkcjonuje w osobliwej komercyjno-kontestacyjnej przestrzeni współczesnej popkultury)*[29]

Takie przykłady pokazują, że współcześnie definicja barda obejmuje często artystę, którego twórczość lub sama osobowość stała się istotna dla danej społeczności, wyrażała lub wyraża zbiorowe emocje. Przestaje w tym wypadku odgrywać rolę forma muzyczna, określenie to nie wiąże się z piosenką autorską, poezją śpiewaną, piosenką literacką itp. Jest w taką pozycję wpisana szczególna popularność czy – można by wręcz powiedzieć – ludowość. W takim znaczeniu „bard" znaczyć może tyle co „śpiewający wieszcz", niezależnie od tego, czy jego tło muzyczne stanowi gitara, czy znacznie bogatszy akompaniament.

Grabaż – bard

Jak widać, właśnie to drugie rozumienie słowa „bard" musiało zaważyć na przypisaniu Grabowskiemu tego miana. Widać to także w kontekście negatywnym, kiedy internauci chcą zdezawuować jego postać, poddając ocenę twórczości ironicznemu osądowi. W odniesieniu do Grabaża znaleźć można bowiem i takie określenia: […] *jak śpiewał swego czasu były pseudopunkowy bard niejaki Grabaż* […][30].

W innym miejscu, jako komentarz z forum do artykułu, pojawia się stwierdzenie: *Bard pokoleniowy… śmiechu warte…*[31], a gdzie indziej jeszcze: *no tak, o gustach sie nie dyskutuje.. jak dla mnie w porównaniu z budzyńskim to grafoman, no i muzycznie tez, taki bard dla*

[25] http://www.polskieradio.pl/6/8/Artykul/782443,Znany-bard-choruje-na-raka-Da-jeszcze-cztery-koncerty
[26] http://www.matras.pl/mordechaj-gebirtig-bard-z-kazimierza.html#
[27] http://archiwum.rp.pl/artykul/315262-Rachunek-sumienia.html
[28] http://www.koncert.pl/koncerty/Wroclaw/Legendy-Rocka-w-XXX-rocznice-Solidarnosci-Wroclaw
[29] http://www.polityka.pl/kultura/muzyka/227876,1,.read
[30] http://facet.wp.pl/kat,1007899,wid,12234757,wiadomosc.html?ticaid=1e81a&_ticrsn=5
[31] http://muzyka.interia.pl/alternatywa/news/grabaz-o-sobie-przeczytaj-fragmenty-goscia/komentarze,1554715,1,34072205,2,

harcerzy[32]. Świadczy to tyleż o niechęci do lidera PP i SNL, co o obecnej w świadomości, gdzieś podskórnie, nawet poza naukowymi definicjami, możliwości przypisania takiego pojęcia autorowi *Ezoterycznego Poznania*.

Sam Grabaż odnosi się do przypisywania mu takiego miana z dystansem, który właściwy jest artystom przy rozmaitych próbach etykietowania. W jednym z wywiadów miał miejsce następujący dialog:

Gdy słuchałem ostatniej płyty, przyszło mi do głowy słowo, którego kiedyś nie lubiłeś – bard.
KG: Co ja mam ci powiedzieć?

Może na przykład: „Jestem bardem". (śmiech)

KG: Sam się z tego śmiejesz.

Ale Dodekafonia *jest trochę bardowska. Zresztą piosenka* Piła tango *była odpowiedzią na* Naszą klasę *Kaczmarskiego. Boisz się tego słowa?*

*KG: Nie boję się, ale tak samo kiedyś mówiono, że jestem poetą. W pewnym momencie przestałem protestować. Teraz jak upierasz się na barda, to w porządku, niech będzie, ale jak siedzę i piszę piosenkę, to nie myślę, że teraz muszę zostać bardem. Po prostu robię to samo od 25 lat, czyli siadam, biorę gitarę, wymyślam piosenkę i nigdy nie pomyślałem o sobie jako o bardzie. A jeżeli ktoś chce mnie tak nazwać, to proszę bardzo. Jak ktoś chce mnie nawet nazwać ch**em, to mówię: „Proszę bardzo". Widocznie ma jakieś przesłanki ku temu. (śmiech)*[33]

Podsumowując, warto się pokusić o wyliczenie, jakie cechy decydują o określaniu Grabaża mianem barda. Są to zapewne, odbierane przez publiczność jako ważne:

1. zaangażowanie społeczne w twórczości – poruszanie, a wręcz wyrażanie głośno zdania w sprawie ważnych społecznie tematów, także kwestii politycznych,

2. napisanie utworu (-ów), które mogłyby pretendować do miana hymnów społeczności, wyrażających odczucia i emocje zbiorowe,

3. autorski model piosenki – w sensie autorstwa tekstu, muzyki; mimo że Grabaż śpiewa w zespołach, to jest liderem swoich formacji, jest też autorem tekstów i muzyki.

PODSUMOWANIE

Jak więc widać, termin „bard" promieniuje w języku polskim rozproszeniem znaczeń, które bierze się z niejednorodności nurtu, który na pozór, przy powierzchownym oglądzie mógłby wydawać się spójny i czytelny. To, co badacze, krytycy, a także odbiorcy chcieliby etykietować jednoznacznymi pojęciami, nie daje się zamykać w sztywne ramy definicji, także ze względu na wielokodowy charakter gatunku, o którym mówimy. Części składowe piosenki – tekst, muzyka, aranżacja, wykonanie, choreografia sceniczna (lub jej minimalizacja), ale także postawa ideowa, strategie rynkowe – tworzą zestaw wielu wypadkowych, które krzyżują się na rozmaite sposoby, umykając prostym klasyfikacjom.

Pluralizacja społecznego myślenia powoduje, że poszczególne jednostki traktują wybrane elementy jako ważniejsze od innych, im właśnie przypisując wiodącą rolę w postrzeganiu zjawiska. Ponieważ mówimy o zjawisku z terenu kultury popularnej, to właśnie ten uzus społeczny staje się dominujący, a nie kategoryzacje badaczy i specjalistów, którzy nie narzucili w porę jedynej, obowiązującej definicji.

[32] http://forum.greenday.art.pl/viewtopic.php?p=150083&sid=d4fa8c6cd7488b19bdc8d2881d2adb80 (pisownia oryginalna).
[33] http://www.t-mobile-music.pl/opinie/wywiady/wywiad-jak-mis-coralgol,5860.html

W ten sposób, na podstawie pewnych indywidualnych wyobrażeń, każdy użytkownik kultury tworzy własne rozumienie pojęcia, które nadaje prymat jednemu z istotnych składników szerokiego pola znaczeniowego.

Przemiany społeczne i technologiczne związane z transformacją ustrojową doprowadziły do kryzysu zainteresowania stylistyką charakterystyczną dla bardów, włącznie ze specyficznym połączeniem wysokoartystycznych ambicji tekstowych, które nie zawsze szły w parze z taką kulturą muzyczną (choć i to zdarzało się w omawianym wyżej nurcie). Zróżnicowanie gatunkowe, wymykanie się jednoznacznym etykietom jest cechą powszechną we współczesnej piosence. Miejsce gatunkowych determinant zajmują indywidualne przekształcenia stylistyk, które mają prowadzić ku indywidualnym rozwiązaniom. W takim pejzażu nietrudno o przemieszczenia znaczeniowe, które prowadzą do opisywanego wyżej terminologicznego zamieszania. W związku z zanikiem totalitarnych ograniczeń, a jednocześnie przy nieustannej potrzebie społecznej, by jednak istnieli artyści komentujący rzeczywistość, część zobowiązań bardów przejęli muzycy rockowi: na swój sposób zbuntowani, niepokorni i zaangażowani, a jednak uczestniczący w rynkowej grze, podlegający mechanizmom komercjalizacji.

[Tekst ukaże się w tomie *Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*]

BIBLIOGRAFIA
Parczyńska M., *Kim jest bard?* (*Na przykładzie postaci Jana Kondraka*), w: *„Piosenki prawdziwe" w kulturze PRL*, studia pod red. E. Paczoskiej i D. Osińskiego, Warszawa 2013.
Sawicka J., Paczoska E., *Wstęp*, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001.
Sykulska K., *Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu*, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001.
http://annad9.blox.pl/2007/06/Kultowy-Kult.html
http://archiwum.rp.pl/artykul/315262-Rachunek-sumienia.html
http://dziubekwroclaw.salon24.pl/102350,martin-lechowicz
http://facet.wp.pl/kat,1007899,wid,12234757,wiadomosc.html?ticaid=1e81a&_ticrsn=5
http://forum.greenday.art.pl/viewtopic.php?p=150083&sid=d4fa8c6cd7488b19bdc8d2881d2adb80 http://www.t-mobile-music.pl/opinie/wywiady/wywiad-jak-mis-coralgol,5860.html
http://lubczasopismo.salon24.pl/kresy/post/394321,janusz-laskowski-bard-podlasia
http://muzyka.dlastudenta.pl/artykul/The_Wlodek_Stepuro_czyli_trojmiejski_bard_rockowy,50754.html
http://muzyka.interia.pl/alternatywa/news/grabaz-o-sobie-przeczytaj-fragmenty-goscia/komentarze,1554715,1,34072205,2,
http://nowosci.com.pl/354248,Scena-muzyka-i-absorbujaca-codziennosc.html
http://rockradio.tuba.pl/RockRadio/1,136314,14080801,Leksykon_Buntownikow___Jim_Morrison.html
http://salonliteracki.pl/new/literatura/wywiady/185-ciagle-rodza-sie-nowi-bardowie-rozmowa-z-piotrem-bakalem
http://stacjakultura.pl/7,38,7042,Strachy_Na_Lachy_Dodekafonia_recenzja,artykul.html
http://www.gdansk.pl/wydarzenia/Streetwaves-akcja-organizowana-w-ramach-Swieta-Miasta-Gdanska-przez-Nadbaltyckie-Centrum-Kultury-i-Centrum-Sztuki-Wspolczesnej-Laznia,w,8204
http://www.koncert.pl/koncerty/Wroclaw/Legendy-Rocka-w-XXX-rocznice-Solidarnosci-Wroclaw
http://www.lubin.pl/aktualnosci,18538,bard_dla_pan.html
http://www.matras.pl/mordechaj-gebirtig-bard-z-kazimierza.html#
http://www.mlwz.ceti.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=5969&Itemid=60
http://www.piusx.org.pl/zawsze_wierni/artykul/515
http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1522553,1,zaginiony-bard-z-mielca-gdzie-byl-jak-go-nie-bylo.read
http://www.polityka.pl/kultura/muzyka/227876,1,.read
http://www.polskieradio.pl/6/8/Artykul/782443,Znany-bard-choruje-na-raka-Da-jeszcze-cztery-koncerty
http://www.przekroj.pl/artykul/815913,935608-Farsa-bylych-kontestatorow.html
http://www.sosnowiec.pl/aktualnosci/id,4358,jan_kiepura__sosnowiecki_bard.html
http://www.ticketpro.pl/jnp/muzyka/799616-evgen-malinovskiy-syberyjski-bard.html
http://www.wprost.pl/ar/319659/Bard-pokolenia-dzieci-kwiatow-wyspiewal-najwyzsze-odznaczenie-USA
http://www.youtube.com/watch?v=ou_A5C2v654 [dostęp 24.05.2012].

Kamil Dźwinel

STANISŁAW BARAŃCZAK W KRĘGU PIOSENKI

CZĘŚĆ I: BADACZ*



Powiązanie naukowego i artystycznego dorobku Stanisława Barańczaka z szeroko pojętym uniwersum piosenki może być tyleż oczywiste, co zaskakujące. Oczywiste dlatego, że autor *Uciekiniera z Utopii* poświęcił niewielką część swojej naukowej aktywności właśnie zgłębianiu problematyki piosenki, ponadto niejednokrotnie pisał własne utwory, które czy to na poziomie tytułu, czy na poziomie samej formy genologicznej odwoływały się do tego gatunku. Zaskakiwać może natomiast – i to szczególnie w aspekcie studiów nad tą formą literacko-muzyczną – precyzja Barańczaka, który w niewielu w gruncie rzeczy słowach zdążył wypracować bardzo konkretną wizję piosenki jako przedmiotu badań.

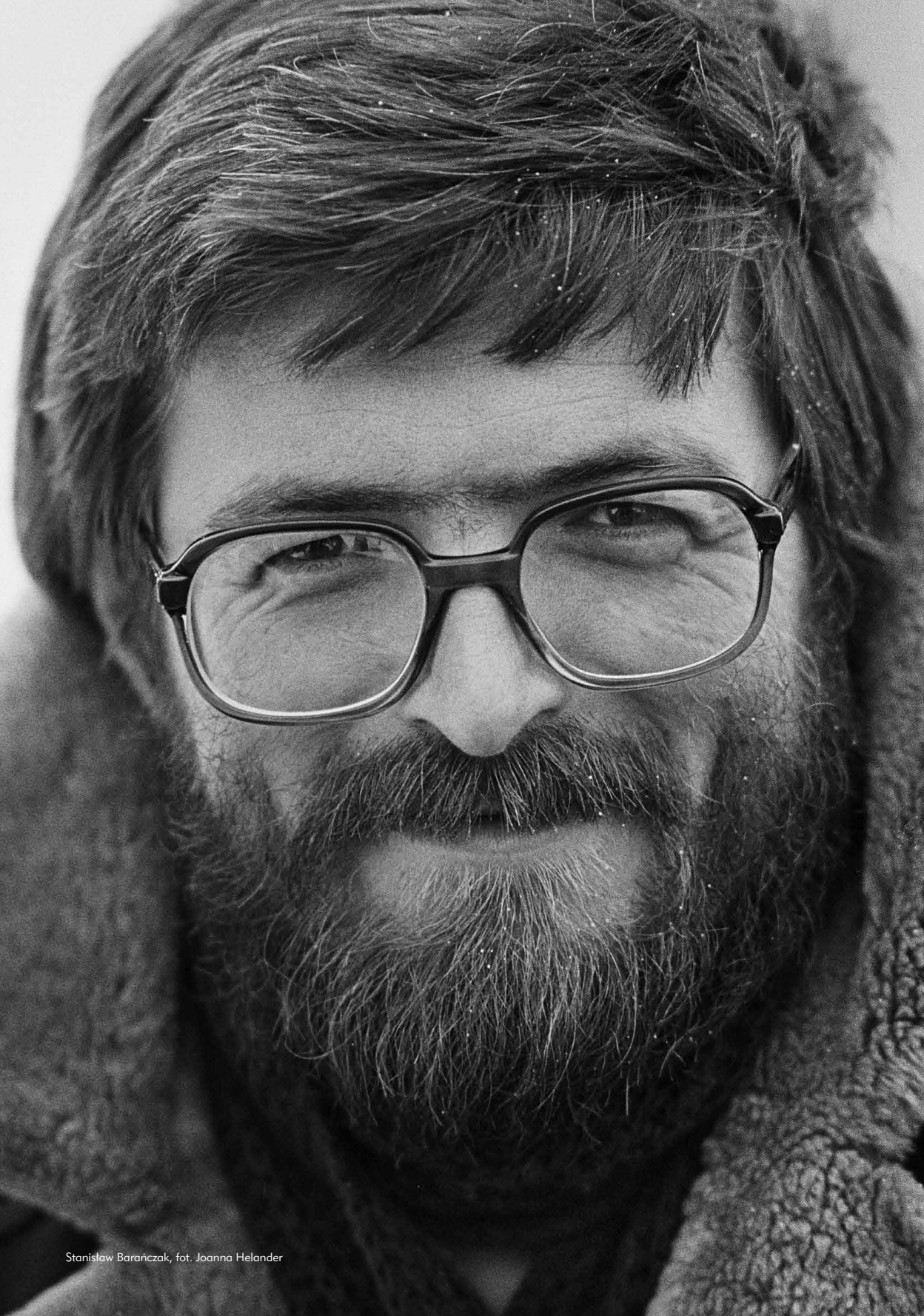
Zostawił więc kilka twórczych uwag o charakterze teoretycznym, jednocześnie zwracając uwagę na piosenkowe *clou*, to znaczy formalną nieoczywistość tego gatunku pogranicznego. Czy jednak w przypadku Barańczaka może zaskakiwać precyzja? Wszak już Jerzy Kwiatkowski nazwał go *wirtuozem, sztukmistrzem i żonglerem, poetą, którego wiersze mogłyby posłużyć jako materiał do kolokwium z poetyki*[1]; a tę laudację należy zdecydowanie rozszerzyć także w odniesieniu do jego osiągnięć naukowych, które mogłyby się stać przedmiotem osobnych studiów z zakresu historii humanistyki czy w ogóle wiedzy o nauce. Chciałbym tu skupić się jednak na „piosenkologicznych" refleksjach poznańskiego badacza, na inną okazję zostawiając zagadnienie obecności i funkcjonowania tego gatunku w autorskiej twórczości poety-naukowca, które należałoby zresztą omówić w kontekście ścisłych i licznych związków wierszy autora *Kontrapunktu* z muzyką i „muzycznością"[2].

Zagadnieniem komplementarnym, które można uznać za domknięcie tematu obecności Ba-

* Prezentowany artykuł został pierwotnie opublikowany pt. *Gesty piosenkarzy i topika wolności. Stanisław Barańczak jako badacz w uniwersum piosenki* w tomie pokonferencyjnym *Stanisław Barańczak – in memoriam*, red. J. Osiński, M. Pranke, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 102–121 (przedruk za łaskawą zgodą Redakcji). W niniejszym przedruku ograniczyłem nieco aparat przypisowy oraz przeredagowałem tekst. Obecna wersja artykułu to pierwsza z trzech części cyklu *Stanisław Barańczak w kręgu piosenki*. Pozostałe dwie – *Część II: Poeta* (poświęcona gatunkowym wymiarom piosenki w twórczości poetyckiej Barańczaka) oraz *Część III: Wzorzec* (o zaśpiewanych przez rozmaitych artystów wierszach Barańczaka, zob. przyp. 3) – ukażą się w kolejnych numerach „Piosenki".

[1] J. Kwiatkowski, *Wirtuoz i moralista*, w: tegoż, *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, posłowie M. Stala, Kraków 1997, s. 342.

[2] W tym miejscu należy odesłać przynajmniej do trzech studiów rzeczowo podejmujących zagadnienie związków poezji Barańczaka z muzy-



Stanisław Barańczak, fot. Joanna Helander

rańczaka w (czy przynależenia do) uniwersum piosenki, jest problematyka piosenkowych realizacji jego poetyckich tekstów[3]. Takie oto roboczo trójdzielne zagadnienie piosenki, opisane tutaj w jednym wyjściowym aspekcie, związane jest z szeroko pojętym dziełem Barańczaka i jego wypływem na humanistykę z jednej strony, a na świat artystyczny – z drugiej[4].

Refleksja Barańczaka nad piosenką rozpoczyna się od krótkiego tekstu *Gesty piosenkarzy*[5], stanowiącego trzecią część obszernego cyklu o tytule *Odbiorca ubezwłasnowolniony* drukowanego w poznańskim „Nurcie"[6]. W kontekście całego cyklu, porównując go z *Mitologiami* Rolanda Barthes'a, zauważa Adam Poprawa: *Wydaje się, że autor poświęcił ten zbiór, aby później posłużył mu za coś w rodzaju brulionu, przydatnego w różnych gatunkach pisarstwa*[7]. Oczywiste rozszerzenie *Odbiorcy…* stanowi książka *Czytelnik ubezwłasnowolniony*[8]. Należy zauważyć na marginesie, że jednym z jej rozdziałów jest rozszerzona wersja tekstu *Piosenka i topika wolności*, który wypada uznać za kluczowy w Barańczakowych badaniach piosenki. Hipoteza Poprawy wydaje się słuszna także w kontekście *Gestów piosenkarzy*, ponieważ ten krótki, pisany w lżejszym tonie, lecz na poważny temat perswazji artykuł (zdradzający zacięcie felietonistyczne autora) dał początek myśleniu Barańczaka o szeroko pojętej piosence. Widać tu przede wszystkim dużą wiedzę o proweniencji całego gatunku. Wnikliwie rozpatrzono piosenkę jako zjawisko, które u swego początku ściśle wiązało się z pracą, a więc rytmizowało, porządkowało wysiłek fizyczny. Jednakże *Wieki mijały i śpiew coraz bardziej izolował się od ruchu i gestu* (GP), by kulminację bezruchu i całkowitej konwencjonalizacji zyskać w operze. Niejako na antypodach operowego minimalizmu gestowego znaleźli się twórcy jazzowi i swingowi, wprowadzając na scenę *rozluźnienie fizyczne, które wyraża się w pozornie dzikich i nieskoordynowanych ruchach* (GP). Co innego gest współczesnych piosenkarzy estradowych – konstatuje Barańczak – którzy uczynili go „wartością samą w sobie", ponieważ mają taki, a nie inny status artystyczny, są bowiem *składnikiem jakiegoś showu* (GP). Zostaje tu wydobyta bardzo istotna cecha piosenki, mianowicie jej kodowa zło-

ką: A. Hejmej, *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa" Stanisława Barańczaka)*, w: tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 159–171; K. Cicha, *„Użycza mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała". Muzyka w twórczości Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki" 2006, z. 1, s. 65–77; I. Puchalska, *„Deus ex machina", czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka*, „Ruch Literacki" 2013, z. 4/5, s. 477–494. Zob. także teksty: *Głosy o „Podróży zimowej" Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie" 1995, nr 50, s. 103–112; A. Poprawa, *Wiersze na głos i fortepian: O nowym tomie Stanisława Barańczaka*, „NaGłos" 1995, nr 21, s. 161–175; A. Hejmej, *Peryferyjne znaczenia muzyki („Aria: Awaria" S. Barańczaka)*, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Kraków 2003, s. 146–160; oraz I. Misiak, *Piosenki, nie śpiewane żonie*, „Fraza" 2005, nr 3(49), s. 129–134.

[3] Ważny jest tu bez wątpienia kontekst współpracy Barańczaka z poznańskim Teatrem Ósmego Dnia, którego poeta był współzałożycielem i w którym pełnił rolę kierownika literackiego. Teatr ów wystawił sztukę pt. *Jednym tchem* (w wersji podstawowej oraz późniejszej, rozszerzonej) opierającą się głównie na Barańczakowych wierszach, z których część (np. *Ci, którzy jedzą grzanki, będą jeść suchary*) została w trakcie spektaklu zaśpiewana. Zob.: *Teatr Ósmego Dnia 1964–2009*, Warszawa 2009, s. 206 i n. (podstawowe informacje o spektaklu *Jednym tchem*); oraz J. Tyszka, *Teatr Ósmego Dnia – pierwsze dziesięciolecie (1964–1973). W głównym nurcie przemian teatru studenckiego w Polsce i teatru poszukującego na świecie*, Poznań 2003, s. 159–226 (dokładna analiza obu wersji sztuki, także z omówieniem piosenek ze spektaklu). Dość wspomnieć, że muzykę do wierszy Barańczaka układał jeszcze chociażby Jan Krzysztof Kelus (zob. K. Gajda, *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus*, Poznań 1998, s. 105, XXXVII i LIX), a i obecnie sięgają do tych wierszy rozmaici artyści (współczesny przedstawiciel nurtu piosenki poetyckiej Jakub Blokesz czy rockowy zespół Buldog z Tomaszem Kłaptoczem na czele). Temat ten zostanie jeszcze przeze mnie podjęty na łamach „Piosenki".

[4] Przenikanie się świata naukowego, translatologicznego i poetyckiego świetnie ukazuje w nieco węższym kontekście A. Poprawa, *Beatlesi Barańczaka*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 259–269.

[5] S. Barańczak, *Gesty piosenkarzy*, „Nurt" 1971, nr 11, s. 64. Dalej używam skrótu: GP. Gdzieniegdzie dopasowałem przypadek gramatyczny do swojego tekstu (podobnie w cytatach z artykułu *Piosenka i topika wolności*).

[6] W czasopiśmie tym prowadził Barańczak także rubrykę *Kierunkowskazy*, gdzie – kreując postać podstarzałego pisarza – doradzał i odradzał początkującym adeptom poetyckiego i epickiego słowa. Zob. S. Barańczak, *Mroki mojej literackiej młodości, albo: Byłem redaktorem „Kierunkowskazu"*, w: tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 345–357.

[7] A. Poprawa, *Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze*, w: *„Obchodzę urodziny z daleka...". Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 35.

[8] Zob. S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paris 1983. Z tych samych źródeł zdaje się również czerpać wcześniejsza broszura opublikowana przez Niezależną Oficynę Wydawniczą NOWA pt. *Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*, Warszawa 1980.

żoność przedstawiana odbiorcy dynamicznie, jako kondensat, forma złożona z (części) innych form. Autor pisze zresztą wprost o tym, iż piosenka jest *niebywale synkretyczna* oraz czerpie *pełnymi garściami z wielu różnych wzorców naraz* (GP). Ma on więc głęboką świadomość zarówno jej gatunkowej złożoności, jak i nieoczywistości ontologicznej (co znajdzie swoje ujście także w uwagach z późniejszego tekstu o randze sposobu rozprzestrzeniania i nośnikowego istnienia piosenek). Co zaś najważniejsze, Barańczak pokazuje w swym pierwszym tekście o zagadnieniach związanych z piosenką, że składają się na nią nie tylko muzyka i tekst, ale także techniki wykonawcze, gesty (nawet najbardziej zbanalizowane) czy realizowana w występach na żywo funkcja kontaktu z publicznością. Już w tym wczesnym szkicu uwyraźnia się przekonanie autora o hybrydyczności piosenki i zanurzeniu, uwikłaniu tego gatunku w tylko pozornie prosty układ komunikacyjny kultury masowej. Hołdowanie temu przekonaniu ma odnajdować oczywiście swe odzwierciedlenie w badaniach nad piosenką jako zjawiskiem artystycznym i społecznym (i za to niebagatelne sformułowanie współcześni znawcy tematu mogą być wdzięczni między innymi właśnie Barańczakowi).

Na kolejną ważną sprawę zwraca uwagę wtedy jeszcze wstępujący badacz literatury – nie tylko przecież popularnej – w swoim artykule: piosenkę charakteryzuje konieczna i znaczna ograniczoność formy. Jak czytamy: *Gesty piosenkarza są skonwencjonalizowanym językiem* […]; *językiem świadomie przekazującym odbiorcy pewne znaczenia. Znaczenia zresztą dość ubogie i ograniczone: język zbyt bogaty w znaki nie mógłby być łatwo deszyfrowany przez każdego odbiorcę, uniemożliwiałby więc masowość odbioru piosenki* (GP).

Stąd tak istotna okaże się w drugim tekście Barańczaka o piosence kategoria odbiorcy wirtualnego. Te uwagi pokazują, jak potężną siłą sugestii dysponuje forma piosenki popularnej, masowej: szereg uproszczeń pozwala na łatwe rozumienie, a co za tym idzie przyswajanie rozmaitych treści, podanych odbiorcy w postaci całkowicie gotowej, niewymagającej większej uwagi odbiorczej i interpretacyjnej (o co dba z kolei kliszowość piosenki) oraz uprzystępniającej i tak już przystępny tekst, mogący pełnić rolę – jak pokazuje Barańczak – perswazyjną. W gestach piosenkarskich, jako składnikach *showu* – bo odmienia badacz ten internacjonalizm – zauważa on jednak sztuczność, *swoistą fałszywość*, tak charakterystyczną właśnie dla *typowych, przeciętnych piosenek komercjalnych* (GP). Ograniczoność ich repertuaru – konieczna dla zachowania możliwie intensywnie masowego charakteru tego typu twórczości – stanowi wyraźne pole nieadekwatności piosenki masowej względem nie tylko realiów czy warunków politycznych, które czasem bezpośrednio, a czasem nie wprost opisywał Barańczak, ale także względem na przykład wymagań estetycznych stawianych literaturze. Bo należy z całą mocą podkreślić, że autor *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* traktuje piosenkę jako element kultury literackiej (oczywiście w tym wypadku literackiej kultury masowej), stąd w jego kolejnej publikacji to właśnie perspektywa badań tekstowych będzie wiodła prym.

Swój interesujący szkic zamyka autor uwagą na temat przełamania konwencjonalnego i banalnego kodu gestów piosenkarzy estradowych, przytaczając poniższą anegdotę: *Czymś głęboko znamiennym jest w tej sytuacji plotka, jaka niedawno obiegła cały kraj. Mówiło się mianowicie, że pewien nadzwyczaj popularny piosenkarz, koncertując w prowincjonalnym mieście, zdjął na estradzie spodnie i wypiął się na publiczność.* […] *byłaby to reakcja przeciw temu samemu: przeciw fałszywemu, konwencjonalnemu do szpiku kości, zbanalizowanemu i pozbawionemu naturalnych podstaw językowi, którego nadużywanie budzi naturalną potrzebę języka „szczerego" i „autentycznego"* […]. *Wypięte pośladki na estradzie w Radomsku* […]

były pierwszym (choć zapewne ostatnim na dłuższy czas) słowem takiego języka (GP)[9]

Znamienne jest tu napomknienie o braku naturalnych podstaw (przynajmniej niektórych elementów) języka piosenki estradowej. Barańczak wcześnie odkrywa zatem potężny paradoks kultury masowej, wyraźnie widoczny w jej odmianie propagandowej – że musi ona mówić językiem prostym i ludycznym, by spełnić kryterium masowości, a jednocześnie język ten jest pozbawiony komponentów dla każdego kodu podstawowych: zdrowego rozsądku i sensu, ponadto zaś używa się go w celach perswazyjnych, a więc znowu oddalając się od prawdy jako podstawy logicznej. W *Czytelniku ubezwłasnowolnionym* konstatuje autor: *Jeśli nawet między jej* [kultury masowej] *funkcjami ludycznymi a perswazyjnymi istnieje sprzeczność, dysponenci środków przekazu oraz sami twórcy liczą na to, że sprzeczność tę da się ukryć, że odbiorca jej nie zauważy*[10]. Już sam przykład zdeszyfrowanych, zinterpretowanych przez Barańczaka gestów piosenkarzy dowodzi, że wyczulonego na fałsz odbiorcę doprawdy trudno zwieść na poznawcze manowce.

O ile krótki tekst zamieszczony w „Nurcie" stanowił ledwie część większej całości wiążącej się z jednym z obfitszych pól badawczych w dorobku Barańczaka – kulturą masową i perswazją – o tyle *Piosenka i topika wolności* to już pełnokrwisty artykuł naukowy, wydrukowany zresztą w „Pamiętniku Literackim"[11]. I tym razem sięga autor do bogatego zbioru piosenek estradowych – nieco złośliwie nazwanych w *Czytelniku ubezwłasnowolnionym* „liryką ze wzmacniaczem"[12] – wychodzi więc od kluczowego jego zdaniem zastrzeżenia, że aby nie popaść w *błędne koło tautologii*, należy wprowadzić do badania piosenki strukturalistyczne pojęcia wirtualnego odbiorcy i *poetyki odbioru* (PTW 115). Tylko wtedy bowiem uniknie się nieostrego kryterium ilościowego, w którym kultura masowa ma *„trafiać" do znacznie szerszych rzesz odbiorców* niż kultura „wysokoartystyczna". Nie wdając się w liczne szczegóły związane z tym zagadnieniem – a jednocześnie przyjmując kategorię odbiorcy wirtualnego jako coś oczywistego i jednoznacznie zdefiniowanego – pokazuje Barańczak główne wyróżniki dwóch „odmiennych modeli założonych wirtualnych odbiorców" (PTW 116). Kultura „wysokoartystyczna" stawia na aktywność odbiorcy, który musi samodzielnie szukać sensu i wartości w dziełach, dokonując (notabene „metodą prób i błędów") ich selekcji, natomiast kultura masowa obliczona jest na bierność i ubezwłasnowolnienie odbiorcy, który zostaje *w przeważającej mierze zwolniony z obowiązku podejmowania samodzielnych decyzji. Odbiorca ubezwłasnowolniony – oto istota kultury masowej* (PTW 116) – tak brzmi wyjściowa, odważna diagnoza badacza.

Jednocześnie zwraca Barańczak uwagę na fakt, iż po pierwsze choć *produkt kultury masowej niekoniecznie musi być* „łatwy", to najczęściej nie ma w nim miejsca na wieloznaczność czy ekspresję sprzeczności, bo to – po drugie – utrudniałoby odbiór i przesłaniało maksymalnie spotęgowaną *funkcję perswazyjną czy*

[9] Zaznacza Barańczak w swoim tekście, że drugorzędne znaczenie ma prawdziwość bądź fałszywość tego zdarzenia, co jest o tyle ważnym zastrzeżeniem, że sytuacja ta dotyczyła rzekomo Czesława Niemena, a cała sprawa miała posłużyć jako dyskredytacja tego bezkompromisowego artysty (oczerniający artykuł o zachowaniu Niemena podczas radomszczańskiego koncertu przedrukował „Express Wieczorny").
[10] S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony*, s. 13.
[11] Zob. S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 3, s. 115–139. Dalej: PTW i odpowiedni nr strony. Cytuję tutaj przede wszystkim pierwszą wersję *Piosenki i topiki wolności*, ewentualnie odsyłając do rozszerzeń pewnych kwestii zawartych w rozdziale *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* pt. W kręgu estrady: Piosenka i wolność (s. 74–95). Chcę bowiem prześledzić możliwie najbardziej pierwotną wersję poglądów Barańczaka na kwestie związane z badaniem piosenki.
[12] S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony*, s. 74. Autor przywołuje również jeszcze jedną alternatywną nazwę: *Zjawisko, które na Zachodzie nosi krótką i treściwą nazwę* pop-song, *a które dla naszych potrzeb należałoby określić w przydługi sposób jako współczesną, masową piosenkę estradową* (tamże, s. 75).

impresywną (PTW 116–117). Te dwie cechy kultury masowej czynią z niej wedle badacza doskonałą odpowiedź na narzucającą się potrzebę Frommowskiej „ucieczki od wolności”[13]. Dopełnieniem rozdźwięku między kulturą masową a „wysokoartystyczną”[14] pozostaje fakt, że wszelkie akty „emancypowania się” pierwszej w stronę drugiej są równoznaczne z *większymi ambicjami artystycznymi i większym szacunkiem dla odbiorcy* (PTW 117). Gdy takiego artystycznego wyodrębniania brak, pozostaje piosenka w nurcie *najbardziej wyjaławiającym i płytkim*[15], pretensjonalna, niewnosząca nic albo najwyżej bardzo niewiele nawet w zakresie tzw. czystej rozrywki.

Spostrzeżenie o większych ambicjach obserwowanych w obrębie omawianego gatunku rozwija Barańczak, wskazując konkretny przykład takiego artystycznego „skoku wzwyż” w postaci piosenki literackiej (wziętego ówcześnie przez badacza w cudzysłów, dziś natomiast coraz lepiej rozpoznawanego jako osobny podgatunku literacko-muzycznego), która wiąże się jednak z „wyjściem poza ramy gatunku” przy jednoczesnej „rezygnacji z masowego odbioru”[16]. Nie tylko w tych uwagach zdradza Barańczak doskonałe rozeznanie w rozkwitającym właśnie na początku lat 70. XX wieku nurcie piosenki studenckiej, który tak wydatnie zasili i zestali piosenkę literacką jako ważne zjawisko kulturowe. Prawem drobnego ekskursu zobaczmy, co autor *Sztucznego oddychania* mówił o piosenkach Jana Krzysztofa Kelusa, swego poznańskiego kolegi, barda, który między innymi napisał muzykę do niektórych tekstów z wymienionego tomu, by śpiewać te utwory wespół z własnymi: *Na pisanych ćwierć wieku temu piosenkach Janka Kelusa moje pokolenie uczyło się trudnej sztuki otwartego nazywania rzeczy, które pozwalano nam przedstawiać tylko w przebraniach i pseudonimach. Kiedy dziś słucham tych nagrań na nowo, widzę ze zdumieniem, jak bardzo potwierdza się stara prawda: historia ze swymi błędami przemija, pozostaje – piosenka*[17].

Piosenka jako dokument swoich czasów. Piosenka jako coś, co wszelkie dokumenty historyczne przewyższa. Piosenka pokoleniowa, która wykracza poza swoją generację. Piosenka zatem uniwersalna artystycznie, lecz przede wszystkim uniwersalna w swym wymiarze tekstowym, podkreślająca rangę przekazywanej prawdy. Oto cała gama dająca się wywieść ze spostrzeżeń Barańczaka o literackim nurcie piosenki. Zresztą nazwy piosenka literacka użył badacz bez wątpienia świadomie, a można powiedzieć nawet, że dość prekursorsko[18]. W jednym ze swych esejów pt. *Alba, albo…* poczynił ważne dla prezentowanej rekonstrukcji zastrzeżenie: *Nowy termin literacki jest, jak wiadomo, potrzebny i pożyteczny wtedy, gdy nawet najbardziej obcesowe potraktowanie go brzytwą Ockhama albo innym bezkompromisowym narzędziem nie daje nam dostatecznych podstaw do stwierdzenia, że w jego wypadku mamy do czynienia z mnożeniem*

---

[13] Nie po raz pierwszy wykazuje Barańczak niespożyty talent w przedstawianiu wiele wyjaśniających opozycji. Oto przykładowo w piosenkach estradowych symbolem ucieczki od wolności jest rekrut, natomiast ucieczki do wolności – Cygan (PTW 135).

[14] Należy jednak podkreślić – co zresztą słusznie czyni Ewa Rajewska – że *de facto* w całym *Czytelniku ubezwłasnowolnionym Barańczak uchyla podział na kulturę „masową” i „elitarną”, proponując zastąpić go podziałem na kulturę ubezwłasnowolniającą odbiorcę i kulturę dążącą do zwiększenia jego aktywności* (E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007, s. 31; zob. też s. 32–33). I w moim artykule operuję tą opozycją jedynie w respektowanych przez samego Barańczaka ramach retorycznych.

[15] S. Barańczak, *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich 1975–1980 i 1993*, Kraków 2009, s. 43.

[16] Barańczak stawia te dwie kwestie alternatywnie, albo – albo. Myślę jednak, że i gatunkowa perseweracja, i od-masowienie funkcjonują w kontekście piosenki literackiej jednocześnie.

[17] Tę wypowiedź Barańczaka umieszczono na tylnej okładce książki *Był raz dobry świat… Jan Krzysztof Kelus w rozmowie z Wojciechem Staszewskim (i nie tylko)*, Warszawa 1999.

[18] Co ciekawe, w komentarzu translatologicznym do piosenki *Der Lindenbaum* rozróżnia Barańczak – wprawdzie nieostro, czyniąc to niejako marginalnie, bez głębszych uzasadnień – piosenkę i pieśń; natomiast przy omawianiu utworu *Maxwell's Silver Hammer* wspomina o „poezji śpiewanej” (S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004, s. 295 i 412; por. E. Rajewska, dz. cyt., s. 32). Te rozproszone drobiazgi – jak też omówione wyżej teksty poświęcone piosence – zdradzają intuicję całości, jaką kierował się autor *Nieufnych i zadufanych*, ilekroć stykał się z tą problematyką.

bytów ponad potrzebę; mówiąc prościej, wtedy, gdy termin nazywa zjawisko realnie istniejące i domagające się dla siebie swojej własnej, osobnej nazwy[19].

Stosowane przez badacza terminy właśnie tym się cechowały – swą koniecznością, naturalnością wobec aktualizowanego wycinka kultury i kontekstu. Między innymi dlatego właśnie dwa–trzy teksty oraz raptem kilka obocznych wzmianek wystarczyły, aby dostrzec Barańczakową precyzję myślenia o piosence.

Wróćmy jednak bezpośrednio do *Piosenki i topiki wolności*. Dokonał tu Barańczak reprezentatywnego przeglądu motywu wolności w tekstach piosenek estradowych[20], wydzielając trzy nadrzędne rodzaje opozycji, jakie tego typu twórczość formuje: przestrzenne (*zamknięte–otwarte, bezruch–dążenie, zakorzenienie–swoboda* – PTW 121), czasowe (kolejna wersja *ograniczenia i jego przełamania* – PTW 130) oraz socjalne (rozegrane między postaciami Cygana i rekruta – PTW 132). Na podstawie powyższej ramy opisu otrzymujemy obfity przegląd tytułowej topiki wolności, co dowodzi jej wagi i częstotliwości w perswazyjnej kulturze masowej PRL-u. Mamy zatem przed sobą klasyczne studium tematologiczne, oczywiście o wysokim stopniu spproblematyzowania, co wydaje się z kolei jedną z ulubionych form naukowych stosowanych przez autora *Tablicy z Macondo*, który notabene ogromną wagę przykładał do precyzji w wyodrębnianiu i prezentowaniu podejmowanego w danym miejscu zagadnienia. W kontekście uwag o tym, jak Barańczak badał i jak rozumiał zjawisko piosenki, najbardziej interesuje mnie jego *stricte* literaturoznawcze nastawienie w stosunku do analizowanego materiału. Przyglądał się on bowiem najuważniej warstwie tekstowej piosenki, nie ignorując jednak jej wielokodowego charakteru, do czego jeszcze powrócę.

Pojawiło się w tym artykule jeszcze przynajmniej kilka ciekawych i ważkich z „piosenkologicznego" punktu widzenia zagadnień. Autor podkreślił na przykład wyrazistość konwencjonalizacji (określonej jako *semantyczna konieczność* – PTW 118) w piosence estradowej, która to w konwencji realizuje się, zamyka i do niej nieustannie dąży. Dlatego też piosenka estradowa, tak jak powieść milicyjna, może być doskonałym obiektem opisu problemów teoretycznoliterackich (konwencji, stylu, odbiorcy i tym podobnych), a przede wszystkim pełnić rolę głównego przedmiotu badań, gdy idzie o krytykę kultury masowej, będąc jej najbardziej typową reprezentantką[21]. Jednocześnie pojawia się wspominany już wątek środków przekazu wpływających na „mechanikę odbioru" – rzecz zupełnie kluczowa w analizowaniu zjawiska piosenki, niezależnie od jej podgatunków. Osobliwa „ulotna trwałość" niektórych nagrań (na przykład koncertowych), fakt, że piosenkę można percypować wielokrotnie, zawsze jednak w tej samej postaci (wyłączając

[19] S. Barańczak, *Alba, albo...*, w: tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia*, s. 316. Sam gatunek alby upodobali sobie trubadurzy, co podkreśla w swej pracy Barańczak, zauważając także odmienność tych ostatnich od minnesängerów, co wskazuje – zresztą jak i przytoczona tam bibliografia – na głębokie rozeznanie autora w temacie źródeł piosenki literackiej czy bardowskiej (tamże, s. 321–322).

[20] Pojawiają się tu nazwiska znane podówczas, a uznane i dziś, np. Edward Stachura, Jonasz Kofta czy Wojciech Młynarski. Wydaje się zresztą, że tekściarz jako zawód stanowi niezwykle ważne i ciekawe zagadnienie z zakresu socjologii literatury czy, szerzej, kultury, domagając się w szczególności historycznego rysu tej profesji, mającej swe początki (w sensie zawodowym) przynajmniej w przedwojennym kabarecie. Por. ciekawe uwagi Michała Traczyka, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*, w: *Zostały jeszcze pieśni… Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, [Warszawa] 2010, s. 349–363 (tam wstępna bibliografia tematu).

[21] Szerzej pisze o tym Barańczak w *Czytelniku ubezwłasnowolnionym* (s. 74–75, zob. też rozdział *W kręgu powieści: Nadludzie w niebieskich mundurach*, s. 96–132). W ramach ciekawostki można pokusić się o inspirowane dociekaniami Barańczaka osobliwe równanie: piosenka literacka ma się tak do piosenki estradowej jak powieść kryminalna do powieści milicyjnej. Oczywiście jest to zestawienie oparte na jawnej ocenie wartości tych wytworów kultury, na dłuższą metę – tylko pobieżnie do siebie przystających (zresztą pod względem „stopnia" literackości dobra powieść kryminalna, pióra na przykład Raymonda Chandlera czy Dashiella Hammetta, bliższa jest swą doniosłością artystyczną piosence literackiej niż dokonaniom chociażby Wiesława Górnickiego czy Anny Kłodzińskiej).

[22] Stąd zupełnie trafnym kontekstem jest rozważanie również miejsca wykonania przez artystę danej piosenki, szczególnie jeśli wchodzą w grę PRL-owskie festiwale (szerzej zob. PTW 132–133).

każdorazowo inne wykonania na żywo)[22] – to tylko wierzchołek komplikacji wiążących się z opisem procesu odbioru piosenki.

Rozpoznania te nie są właściwe jedynie artykułom Barańczaka[23], bo i sam powołuje się na ustalenia innych badaczy. Przede wszystkim jednak swoistą filozofię piosenki, główne sposoby jej rozumienia, a co za tym idzie – metodologicznego z nią postępowania podzielał badacz, jak się zdaje, przede wszystkim z Anną Barańczak. Wprawdzie jej doktorat został opublikowany dopiero w czasie, gdy wychodził *Czytelnik ubezwłasnowolniony*[24], niemniej autor *Piosenki i topiki wolności* wyraźnie podkreśla związek prezentowanych badań z koncepcjami autorki *Słowa w piosence*. Jego artykuł wychodzi zresztą z identycznego założenia – mianowicie badania przede wszystkim tekstu, jako prymarnego nośnika piosenkowych znaczeń, przy zachowaniu świadomości i ostrożności wobec jej wielokodowej istoty, a także przy jednoczesnym próbowaniu się z semantyką warstwy muzycznej. Anna Barańczak ujmuje to tak: *Zadaniem tej pracy jest opis cech poetyki polskiej piosenki współczesnej, widzianej w zasadzie od strony jej tekstu słownego. Oczywiście nie mamy zamiaru traktować tego tekstu słownego jako odizolowanego przedmiotu analizy* […]. *Umieszczając na pierwszym planie problemy poetyki tekstu słownego piosenki, będziemy mieć cały czas na uwadze fakt, że lokalizacja „w ramach" piosenki nadaje temu tekstowi odrębny status semiotyczny i w związku z tym zmusza do poszukiwania odrębnych niż w wypadku poezji metod badawczych*[25].

Stanisław Barańczak pisze natomiast następująco: *Zdajemy sobie sprawę, że koncentrując się na sferze literackich motywów i tematów w piosence współczesnej występujących, pozostajemy w niezgodzie z prawidłami postępowania obowiązującymi badacza tego gatunku, gdyż bierzemy pod uwagę wyłącznie jedną stronę owego „dwukodowego" przekazu – tekst słowny* (PTW 119). Swej pozycji skutecznie jednak broni, podkreślając, że zakres pojawiających się w piosence tematów jest właśnie pochodną *naturalnej „dwukodowości" piosenki*, co odsyła z powrotem do przedstawionych już zagadnień intensywnej konwencjonalizacji i estradowości jako zamknięcia na aporie i wieloznaczności. A postawa Barańczaka wynika z postawionego przezeń pytania badawczego: *czy tendencja do „ubezwłasnowolnienia odbiorcy", widoczna w strukturze piosenki, jest w niej również obecna jako temat?* (PTW 119)[26]. Jak widać, Barańczak był wnikliwym czytelnikiem prac swojej żony, uważnie wsłuchując się w jej metodologiczne przestrogi przed popadaniem w unifikującą piosenkę tekstualizację. Przy tym wszystkim dbał on o konieczną stratyfikację rangi semantycznej środków piosenkowego przekazu, gdzie tekst – nawet w najprostszych wytworach kultury masowej, w których spełnia złowieszczą rolę perswazyjną – okazuje się kluczem do właściwego znaczenia piosenki. Nie jest jednak, co udowodnili w swoich pracach Barańczakowie, kluczem jedynym, zawsze zostają bowiem aspekty: muzyczny, wykonawczy, gestyczny, socjologiczny i wiele innych.

---

[23] Zob. np. pisany w analogicznym nurcie myślowym artykuł Edwarda Balcerzana, *Popularność literatury a „literatura popularna". (Na przykładzie poezji i piosenki)*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 221–248.

[24] Przypis do zmienionej wersji *Piosenki i topiki wolności* informuje, że praca A. Barańczak nie została jeszcze ogłoszona drukiem, choć lada moment miało się to zmienić (zob. S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony*, s. 94). Zresztą w kwietniu 1983 roku ta pierwsza monografia o problematyce tekstu w piosence estradowej ujrzała światło dzienne: A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.

[25] A. Barańczak, dz. cyt., s. 6.

[26] Dalej znajdujemy rozwiewającą wątpliwości uwagę: *Piosenka wykształca w ramach tekstu swoistą topikę, zespół* „Ausdruckkonstanten" *czy „stałych sposobów wysławiania się"* (PTW 119). Nawiązanie do myśli Ernsta Roberta Curtiusa pełni tu rolę niejako spajającą tradycję badań literackich z teraźniejszością badań nad piosenką. W wielu innych miejscach podkreśla Barańczak – rzecz jasna z perspektywy literaturoznawczej – właśnie niezwykle literacki charakter badania tego gatunku. Używa na przykład terminu „bohater literacki" na określenie bohatera lirycznego piosenki (PTW 121).

Stanisław Barańczak jawi się jako ktoś, kto w uniwersum piosenki zagościł jako badacz nieledwie na moment, tylko nieco dłużej pozostał tam zaś jako poeta. W związku z tym, że cały dorobek literaturoznawczy autora *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* należy badać we wzajemnych powiązaniach, niech te wstępne uwagi o jednym tylko i w gruncie rzeczy drobnym jego aspekcie będą początkiem pejzażu połączeń i zerwań, ukonstytuowanego w tych licznych książkach, rozprawach, esejach, recenzjach i szkicach.

BIBLIOGRAFIA
Balcerzan E., *Popularność literatury a „literatura popularna". (Na przykładzie poezji i piosenki)*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 221–248.
Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
Barańczak S., *Alba, albo…*, w: tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 316–329.
Barańczak S., *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paris 1983.
Barańczak S., *Gesty piosenkarzy*, „Nurt" 1971, nr 11, s. 64.
Barańczak S., *Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*, Warszawa 1980.
Barańczak S., *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich 1975–1980 i 1993*, wyd. 3, ulepszone, Kraków 2009.
Barańczak S., *Mroki mojej literackiej młodości, albo: Byłem redaktorem „Kierunkowskazu"*, w: tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 345–357.
Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, wyd. 3, poprawione i znacznie rozszerzone, Kraków 2004.
Barańczak S., *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 3, s. 115–139.
Był raz dobry świat… Jan Krzysztof Kelus w rozmowie z Wojciechem Staszewskim (i nie tylko), Warszawa 1999.
Cicha K., *„Użycza mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała". Muzyka w twórczości Stanisława Barańczaka*, „Pamiętnik Literacki" 2006, z. 1, s. 65–77.
Gajda K., *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus*, Poznań 1998.
Głosy o „Podróży zimowej" Stanisława Barańczaka, „Zeszyty Literackie" 1995, nr 50, s. 103–112.
Hejmej A., *Peryferyjne znaczenia muzyki („Aria: Awaria" S. Barańczaka)*, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Kraków 2003, s. 146–160.
Hejmej A., *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa" Stanisława Barańczaka)*, w: Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 3, Toruń 2012, s. 159–171.
Kwiatkowski J., *Wirtuoz i moralista*, w: J. Kwiatkowski, *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, posłowie M. Stala, wyd. 2, Kraków 1997, s. 339–345.
Misiak I., *Piosenki, nie śpiewane żonie*, „Fraza" 2005, nr 3(49), s. 129–134.
Poprawa A., *Beatlesi Barańczaka*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 259–269.
Poprawa A., *Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze*, w: *„Obchodzę urodziny z daleka…". Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 32–42.
Poprawa A., *Wiersze na głos i fortepian: O nowym tomie Stanisława Barańczaka*, „NaGłos" 1995, nr 21, s. 161–175.
Puchalska I., *„Deus ex machina", czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka*, „Ruch Literacki" 2013, z. 4/5, s. 477–494.
Rajewska E., *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007.
Teatr Ósmego Dnia 1964–2009, red. prowadzący P. Skorupska, Warszawa 2009.
Traczyk M., *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*, w: *Zostały jeszcze pieśni…. Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, [Warszawa] 2010, s. 349–363.
Tyszka J., *Teatr Ósmego Dnia – pierwsze dziesięciolecie (1964–1973). W głównym nurcie przemian teatru studenckiego w Polsce i teatru poszukującego na świecie*, Poznań 2003, s. 159–226.

Monika Chrzanowska

CZYM JEST REFREN?



Refren jest rodzajem powtórzenia. Tego rodzaju stwierdzenie jednocześnie ułatwia zrozumienie zjawiska i utrudnia je – wszak wpisujemy je w szerszy kontekst, kategoryzujemy, ale w tym samym czasie zmuszeni jesteśmy odpowiedzieć sobie na pytania: co odróżnia refren od innych rodzajów powtórzenia, jakie są jego cechy dystynktywne? Ponieważ jednak „refren" to termin „prosty", odpowiedź na to pytanie nie została dotąd udzielona, co więcej – również samo pytanie nie zostało do tej pory wyraźnie zadane. Powszechny sposób funkcjonowania terminu sprowadza go semantycznie do tego samego, co oznacza powtórzenie. Niniejszy szkic ma na celu wyznaczenie granicy między wspomnianymi zjawiskami, a więc możliwie najbardziej ścisłe wyodrębnienie refrenu spośród innych rodzajów powtórzenia. Aby to zrobić, zadane zostaną pytania o jego funkcje, formy występowania, sposób istnienia w poezji.

REFREN – STROFA – POEZJA MELICZNA

Pytanie o to, czym refren odróżnia się od innych rodzajów powtórzenia, jest istotne przede wszystkim dlatego, że przesądza o jego odrębności. Laury Magnus, autor książki *The track of the repetend: Syntactic and lexical repetition in modern poetry*, pisze w tym kontekście o refrenie: *All the figures of repetition derive from either the phonic, the syntactic, or the lexical level of ordinary language. But the refrain is a purely poetic artifact; it presupposes a poetic context. And even when fiction appropriatest his device, it seems to carry a poetic framework with it, so that we tend to see or hear it as a line of poetry inserted into a prose passage*[1].

Badacz stawia więc tezę, że od innych rodzajów powtórzenia refren odróżnia przede wszystkim jego geneza. Jest to teza interesująca, lecz zdecydowanie wymagająca doprecyzowania. Wydaje się, że refren rzeczywiście przynależy ściśle do porządku poetyckiego, jednakże nie jako jedyny – da się go przecież sprowadzić do typowo ludzkiej tendencji do rytmizacji, pierwotnej potrzeby porządkowania. Nie da się jednak zaprzeczyć, że refren obecny jest najczęściej w utworach o wyraźnym i powtarzalnym rytmie, w których bardzo istotny jest aspekt brzmieniowy (pieśni, piosenki, kołysanki, utwory stylizowane na ludowe); w kluczowy sposób wiąże to refren z najbardziej pierwot-

[1] L. Magnus, *The track of the repetend: Syntactic and lexical repetition in modern poetry*, New York 1989, s. 45.

nymi formami poezji, które charakteryzuje bardzo silny związek z muzyką[2]. Twierdzenie L. Magnusa na temat ścisłego związku refrenu z poetyckim modusem wypowiedzi można zatem przekształcić następująco: refren jest powtórzeniem typowym dla poezji melicznej. Tak postawioną tezę można w przekonujący sposób wywieść z następującego rozumowania: […] *genetycznie* […] *strofa jest tworem poezji melicznej. Z powtarzalności muzycznego kontekstu wynika powtarzalność ukształtowania językowego strof, ich paralelizm. W praktyce dokładność tej powtarzalności zależy od stopnia spetryfikowania toku muzycznego, od wyrazistości jego wewnętrznych podziałów, od swobody łączenia sylaby z jedną nutą lub rozciągania jej na więcej nut itp.*[3]

Wynika z tego, że strofę można wyprowadzić z pierwotnej jedności muzyki i słowa – pozostaje ona w związku z tym zjawiskiem nie tylko językowym, lecz także brzmieniowym. O wewnętrznej spójności strof, a także o ich powtarzalności przesądzają jednak konkretne środki: *To, że w poezji wielu narodów istnieje ogromna ilość strof, wynika z ich dalszych drugo- i trzecioplanowych strukturalnych możliwości, a więc* […] z możności podkreślania jedności strofy refrenem albo jakimś innym środkiem stylistycznym. […] *Trzeba jednak zaznaczyć, że ani heterometryczność, ani refreniczność (nazwijmy dla uproszczenia tym ostatnim terminem stroficzno-strukturalne możliwości wszelkich figur stylistycznych powtórzeniowych), ani rym, tak bardzo rozpowszechniony i zbyt często przeceniany jako konstruktywny czynnik strofy, nie grają w jej konstruowaniu tej podstawowej roli, jaka przypada w udziale jedności tematycznej oraz związanym z nią czynnikom jedności składniowej i intonacyjnej*[4].

Skoro więc strofa daje się w wyrazisty sposób umotywować swoim pochodzeniem z poezji melicznej, a refren jest jednym ze środków, które pozwalają uwypuklić tę jej właściwość – każdy wiersz z refrenem można wobec tego traktować jako mniej lub bardziej meliczny. To, że jedną z jego prymarnych funkcji jest funkcja zwrotkotwórcza i budowanie wewnętrznej spójności zarówno samej strofy, jak i wynikającej między innymi z powtarzalności jej wzorca konstrukcyjnego spójności całego wiersza, przekłada się na częstotliwość jego stosowania w konkretnych rodzajach poezji. Nie jest on jednak najważniejszym środkiem stosowanym w tej funkcji – *Na ogół biorąc, inne wyznaczniki jedności strofy, jak refren albo też regularnie powtarzany przeplot wersów różnej długości, są traktowane jako drugorzędne*[5]. Dużo istotniejsza jest tu choćby jedność tematyczna czy powtarzalność wersyfikacyjnego ukształtowania wiersza. Jak zwraca uwagę Maria Dłuska: *Podstawą organizacji wersów w strofę jest jedność tematyczna. Środki składniowe i prozodyjne służą językowemu wydobyciu i uwypukleniu tej jedności. Jeżeli tak zorganizowana jedność znajdzie się w kontekście powtarzalności, choćby tylko w zakresie jednakowej liczby jednakowych wersów – powstaje strofa. Ten ostatni warunek jest warunkiem różniącym strofikę od stychiki. Bo i w stychice powstają całostki tematyczne, ale rozpiętość ich co do ilości wersów jest różna i nie wchodzą one w kontekst powtarzalności*[6].

I choć od czasów romantycznych wiemy, że strofy nie muszą już być powtarzane, aby je za

[2] Same słowniki muzykologiczne wskazują jednak na pierwszeństwo refrenu poetyckiego nad muzycznym: *In poetry, a phrase or verse that recurs at intervals, especially at the end of a stanza. The term has been adopted to describe analogous lyre curring passages in musical forms, whether or not they involve the repetition of text. Grove Music Online*, hasło: *Refrain*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23058?q=refrain&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.
[3] M. Dłuska, *O strofie – preliminaria*, w: tejże, *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001, s. 111.
[4] Tamże, s. 99–100.
[5] Tamże, s. 93.
[6] Tamże, s. 97.

strofy uznać – wystarczy, aby były rozpoznane jako strofy, poeci nadal posiłkują się również bardziej tradycyjnymi, precyzyjniej – bardziej pierwotnymi środkami. Wśród nich jest również refren.

Powyższe rozumowanie da się więc sprowadzić do krótkiego ciągu logicznego. Skoro strofa jest zjawiskiem genetycznie melicznym, a użycie refrenu jest zabiegiem formalnym decydującym o jej spójności i podkreślającym jej brzmieniowe właściwości, można uznać go za ten ze środków, który również przynależy do rezerwuaru zabiegów typowych dla pierwotnej, muzyczno-językowej jedności. Płynie z tego również drugi wniosek – refren jest tym rodzajem powtórzenia, którego jedną z najważniejszych funkcji jest budowanie spójności strofy i wiersza. Jest on zatem środkiem, który rozpatrywać należy na poziomie wersyfikacji. Konstatacja ta daje nam więc możliwość wyrazistego wyznaczenia miejsca refrenu pośród innych powtórzeń – refrenem nie będą te z nich, których oddziaływanie zamyka się wewnątrz jednego lub kilku wersów, ale nie przekłada się na powtarzalny wzorzec wersyfikacyjny. Jak pisze L. Magnus: *It is because we depend upon the line unit to differentiate poetry from prose that the refrain is the unique property of poetry: it is bound by the poetic line, from which alone it gets its form. The line generates the refrain, contains it, shapes it. Even when a shorter refrain is encountered, like*

_____
_____
_____
Lovely live all these in you
_____
_____
_____
Blessed be all these in you

it is heard only in relation to its line. In both of these stanzas, the full contour of the terminal line in the stanza is perceived in terms of two parts of a line and by a process of negation and filling in. Hearing what is repeated of this structure tells the listener that part of the line is not part of the refrain. This knowledge derives in turn from the recognition of the wholeness of the line[7].

Niezwykle interesujący jest sposób, w jaki Magnus łączy refren z wersem. Rzeczywiście, dwubiegunowa relacja pomiędzy nimi nie jest prosta. Refren można zlokalizować wyłącznie w wersie, wobec niego (nawet jeśli zajmuje on więcej niż jeden wers). Istota omawianego zjawiska objawia się bowiem właśnie na poziomie wersu, wpływając na szerszy kontekst konstrukcyjny. Aby jednak refren mógł zaistnieć, powtarzalna formuła nie musi nawet wypełniać całego wersu – wystarczy kilka słów (trudno byłoby uznać za refren anaforę bądź inny rym obejmujący jeden wyraz, to za mało). Trzeba w tym miejscu podkreślić, że refren posiada określoną i powtarzalną składnię, warunku tego nie spełnia użycie jednego słowa. Wątek syntaktyczny pokazuje jednak, że nawet kombinacja paralelizmu składniowego z powtórzeniem słowa bądź grupy słów może stanowić o rozpoznawalności i swoistości refrenu. Jego struktura, choć nie w pełni ujawniona powierzchniowo, może przenikać do mechanizmów działających w głębi tekstu. Jeżeli tylko mechanizmy te są wystarczająco czytelne, refren ma szansę „zadziałać", a więc być rozpoznany i antycypowany.

SEMANTYKA REFRENU

Refren zwykle pojawia się regularnie jako znaczące wzmocnienie wzorca metrycznego, rytmicznego i strukturalnego utworu, może być również używany w wierszu wolnym. Jego

[7] L. Magnus, dz. cyt., s. 45.

obecność sygnalizuje zakończenie całostki znaczeniowej i rytmicznej oraz ewentualne rozpoczęcie kolejnej. Jako element formy refren przyjmuje zatem funkcję delimitacyjną i stanowi znaczącą cezurę strukturalną, dzięki czemu służy do wyznaczania w tekście powtarzalnych jednostek. Oprócz czynników formalnych w rozważaniach pojawia się jednak równie często wymiar semantyczny. Również on podkreśla pierwotność refrenu, jego związek z najbardziej archaiczną formą istnienia poezji zunifikowanej z muzyką. Obecność refrenu jest przede wszystkim uniwersalną cechą poezji ludowej, która wymaga użycia wielokrotnych powtórzeń jako rytmicznego i regularnego akompaniamentu dla wspólnotowych tańców lub pracy. Refren wyrasta z typowego dla kultur pierwotnych sakralnego sposobu pojmowania powtórzeń, gdyż repetowany wzorzec ulega wzmocnieniu i zwiększa siłę oddziaływania aż po realizację funkcji magicznej języka. Badacze zauważają również pokrewieństwo praktyki powtarzania z ludowym wyobrażeniem czasu nawrotowego. Występowanie w tekście refrenu otwiera perspektywę nieskończonego powtarzania, niejako zatrzymania czasu i uczynienia go sakralnym. Funkcja estetyczna jest w tym przypadku wtórna. O pierwotności zjawiska świadczy obecność refrenów wśród najważniejszych tekstów kultur starożytnych, a także we wspomnianej kulturze ludowej.

Dmitrije O. Golemović pisze: *The text of a ritual song conveyed an appropriate linguistic „message" expressed through its basic content as well as through the content of the refrain, which had probably always existed n the song. There are several reasons to claim this. The most important one is that the refrain contained the most significant word in the song, and that was the name of a god, as shown by the surviving examples of ritual songs from various parts of the world* […]. *The refrain of more recent ritual songs – naturally, in view of their Christianity – „appeal" to God, only they do not name him but usually address him as Lord* […]. *In order for the ritual to be successful, the naming of the deity had to be frequently reiterated, without any change, which in all probability led to the establishment of the refrain itself. In folk singing, the name of God, and consequently the refrain which „carries" the name, was probably the first „constant". However, in contradiction to what we usually mean by refrain, that „constant" is also „variable", that is, it is a „constant" in as much as it implies the process of naming and it is a „variable" because the name of another god or gods may occure in the process*[8].

Powyższy *passus* ukazuje źródło refreniczności, które swój początek bierze z duchowej roli, jaką odgrywa powtarzanie konkretnych partii tekstu. Znaczenie, jakie niesie refren, wynosi go ponad treść zawartą w „głównej" części pieśni, a potem wiersza. Pomimo stopniowego rozszerzania pola oddziaływania poezji poza sferę *sacrum* samo jego miejsce w porządku utworu pozostaje jednak nadal istotne. Imię Boga pojawiające się w refrenie umieszcza go wyżej w porządku semantycznym, niejako nobilituje. Proces ten przyjmuje również przeciwny zwrot – to, co wielokrotnie i rytmicznie powraca, zyskuje znaczenie, staje się ważne. Tego rodzaju dwukierunkowa zależność pozostaje istotnym czynnikiem wpływającym na ważne miejsce, jakie zajmuje refren w każdym tekście poetyckim, w którym się pojawia. Autorzy średniowieczni, mając świadomość wagi i miejsca refrenu w kulturze, wykorzystywali go również inaczej: *The refrain's importance to late medieval poetics is clear. The question of its origin, however, has been a topic of dispute. Refrains normally function as quotations, yet medieval composers and poets almost never cite the author or source of a given refrain;*

[8] D.O. Golemović, *Balkan refrain. Form and tradition in European folk song*, Lanham–Toronto–Plymouth 2010, s. 19–20.
[9] J. Saltzstein, *The refrain and the rise of the vernacular in medieval French music and poetry*, Cambridge 2013, s. 8.

the point of origin of refrains is thus largely unknown[9].

Podobnie rzecz ma się nie tylko w utworach ludowych czy tekstach dawnych, lecz także we współcześnie komponowanych piosenkach – tutaj refren jest nadal nośnikiem najistotniejszego: *According to the practice of the authors of newly-composed songs, the refrain is the first to be written, and it must somehow be exceptional, whatever its content might be.* […] *„You've got to make the refrain simple; don't try to be smart. Capture the listener at once." It also has to be open and straight forward and to contain a message, even a slogan or a motto*[10].

Także i tu refren jest istotny nie tyle dlatego, że jest powtarzalny, lecz przede wszystkim ze względu na szczególną treść, którą ze sobą niesie. Fakt, że treść ta powraca (niekiedy w mniej lub bardziej zmodyfikowanej formie), tylko podkreśla jej prymat. W związku z tym refren nadal pozostaje nośnikiem tego, co istotne dla danej grupy społecznej, kultury bądź nawet subkultury, często pomimo przesunięcia ze sfery *sacrum* do *profanum*. Często objawia się to również poprzez umieszczanie w obrębie refrenu odniesień kulturowych, cytatów. Niekiedy zjawisko to rozciągało się też na synekdochiczne użycie refrenu jako reprezentacji konkretnego stylu bądź nawet konkretnego utworu, gdy tego rodzaju odesłania były czytelne i częste. *Most modern scholars have come to the conclusion that some refrains were „newly composed" to suit the needs of a given poetic situation; this is to say that they are written in order to look and function like quotations but may not actually have been drawn from a prior source.* […] *Judith A. Peraino compares the literary function of refrains to synecdoche, explaining that refrains, in miniature, could have been used to signify longer songs without necessarily serving as quotations or fragments of lost songs*[11].

Obserwacja ta wyraźnie ukazuje fakt, że refren jest segmentem wykraczającym poza sam wiersz, wiążącym go z kontekstem kulturowym, odnoszącym do rzeczywistości pozaliterackiej bądź umieszczającym go w dialogu z innymi tekstami kultury. Przez swoją powtarzalność refren może bowiem być elementem gry znaczeniowej, którą autor prowadzi z czytelnikiem.

Zawartość znaczeniowa refrenu odzwierciedla hierarchię wartości, jaka jest właściwa dla autora tekstu, a często także jego odbiorców. W tym kontekście nie dziwi zbiorowy charakter podmiotu lub wspólnotowy wymiar przekazywanych w ten sposób treści. Nie bez powodu jako kategoria synonimiczna w języku angielskim pojawia się *chorus*, a więc chór – w tradycji krajów byłej Jugosławii odpowiednikiem będzie *pripev*, często wykonywany wspólnotowo. *In the later 19th century, the American congregational or gospel song always contained a refrain which, because of its uplifting nature, was often repeated several times between stanzas*[12].

Refren nie tylko łatwiej zapamiętać, w końcu to, co słyszy się kilkakrotnie, łatwiej odtworzyć – zawiera on też treści o charakterze uniwersalnym, wyrażające sensy reprezentatywne dla konkretnej grupy ludzi. Jest także zjawiskiem, które składnia do partycypacji we wspólnym wykonaniu, nawet jeśli jest ono tylko potencjalne. Istotnym dowodem na wspomnianą rolę refrenu jest jego występowanie w psalmodii wykonywanej według toku lektor – kongregacja. *One of the three ancient forms of psalm intonation in the Hebrew chant tradition*

[10] D.O. Golemović, dz. cyt., s. 76.
[11] J. Saltzstein, dz. cyt., s. 12.
[12] *Grove Music…*

involved the congregation chanting a short, simple refrain, for example on the words 'alleluia' or 'amen', after each verse of a psalm. Responsorial psalmody in Western chant was regarded as an innovation in the late 4th century, and its opponents objected to congregational refrains. The antiphonal so has a refrain structure; once more elaborate, modern practice typically includes no more than the intonation before the psalm and the full antiphon after it[13].

Fakt, że refren może być powtarzany, opiera się na jego brzmieniowości. Co prawda jest on z gruntu poetycki, ale wyrasta właśnie z poezji nieodłączonej jeszcze od muzyki, tej, która używa brzmienia jako nośnika treści[14].

Catherine Ing has pointed out that as the lyric started to emancipate itself from its musical setting in the late Elizabethan period (and for „musical" we can, in part, substitute the phonic pole of the refrain and increasingly as it was printed rather than only heard, it became capable of containing greater and greater semantic burdens. As that historical progression widened in scope, so the lyric became more complex in thought, capable of sustaining true „mediation". And while the refrain still kept its phonic/musical side – a tonic by which other notes were measured – its intellectual setting expanded. The complex refrain was made possible[15].

Przesunięcie punktu ciężkości z brzmienia na znaczenie umożliwiło rozwój semantyczny refrenu. Z jednej strony pokrywa się to z zacieśnianiem jego związku ze strofami, przestaje on bowiem być zewnętrzny, dołączony, nadmiarowy. Zwiększenie możliwości operowania znaczeniami umożliwia też ich różnicowanie i pogłębienie – wobec tego semantyczne zależności pomiędzy kolejnymi strofami a (w przybliżeniu) takim samym refrenem ulegają wysubtelnieniu. W konsekwencji, za Laurym Magnusem, można wyróżnić dwa podstawowe typy refrenu: prosty (*simple*) i złożony (*complex*). Typy te różni rodzaj relacji, w jakich pozostają z resztą utworu. Refren prosty wzmacnia nasze zrozumienie przesłania bądź głównej osi znaczeniowej utworu. Umieszczony na końcu strof lub po nich może się realizować za pomocą różnych zabiegów: może odpowiadać na problem postawiony w strofie, zamykać składniowo i myślowo jej strukturę, metaforycznie lub dosłownie ją komentować. W pozycji inicjalnej lub wewnątrz tekstu może stawiać tezę albo prezentować stanowisko. Z kolei refren złożony stanowi znaczeniowy kontrapunkt dla pozostałych partii wiersza, prezentując punkt widzenia polemizujący lub nawet sprzeczny z ogólnym wydźwiękiem utworu. Tego rodzaju refren stanowi dialektyczny opór wobec jednoznaczności tekstu. Może on występować w trzech odmianach: kumulacyjnej, antytetycznej, rozłącznej. Odmiana kumulacyjna opiera się na początkowej niespójności treści refrenu i strof, jednak napięcie z tego wynikające jest minimalne i ulega rozładowaniu w toku powtarzania refrenu, który koniec końców wybija się na pierwszy plan. Z kolei odmiana antytetyczna, choć również jest oparta na początkowym kontraście ze strofą, to w tym przypadku to refren musi ustąpić pola znaczeniom obecnym w strofach, ich ścieranie się wypracowuje w toku utworu pewnego rodzaju kompromis sensów dający się odczytać na końcu. Ostatni z typów – refren rozłączny – po początkowym zarysowaniu konfliktu znaczeniowego tylko go nasila, doprowadzając

[13] Tamże.

[14] O prymacie czynnika poetyckiego świadczy również następujący fakt: *These views contrast with the earlier insistence on a strong interrelationship between refrain text and melody. Jeanroy thought the melody and text of a refrain were in separable, where as Hans Spanke stated that refrain melodies found in multiple contexts were all the same. Looking deeper into the evidence Butterfield uses to demonstrate the variability of refrain melodies, one might come to a different conclusion, on emore in keeping with Jeanroy and Spanke. Of the three refrain families she examines, in only one example are all of the melodies attached to the refrain text different* (J. Saltzstein, dz. cyt., s. 19).

[15] L. Magnus, dz. cyt., s. 57. Poniższe rozróżnienia dotyczące refrenu prostego i złożonego są oparte na rozważaniach zawartych w tym rozdziale pracy Magnusa.

do nierozwiązywalnej sprzeczności pomiędzy refrenem a zwrotkami. Zakończenie wiersza staje się wówczas wyraziście otwarte, gdyż pozostawia czytelnika z narosłym w toku utworu napięciem semantycznym.

W refrenie możemy powtarzać przede wszystkim brzmienie lub w równym stopniu brzmienie i myśl, co pokazuje, że prymarną warstwą refrenu jest jego warstwa brzmieniowa. Refren utrwala pewien słyszalny schemat, dzięki czemu jest częścią utworu, którą najłatwiej można zapamiętać, często najbardziej rozpoznawalnym fragmentem tekstu. Z tego powodu fragment refrenu stanowi dziś też nierzadko tytuł wiersza. Dzięki tego rodzaju wyrazistości brzmieniowej refren może też powracać w innych utworach, sytuowany w różnych kontekstach, jako wyraziste nawiązanie literackie, aluzja, środek pastiszu, stylizacji lub parodii.

SYMETRIA I SPÓJNOŚĆ

Obecność refrenu ma, z jednej strony, znaczenie unifikujące formę (zwykle to ten sam wzorzec formalny powtarzany w regularnych interwałach), z drugiej strony – rozszczepia ją na dwie warstwy, wyraźnie oddzielając to, co powtarzalne (sam refren), od tego, co zmienne (strofy pomiędzy refrenami). W związku z tym centralnymi pojęciami w kontekście refrenu muszą się stać symetria oraz spójność. Oba terminy są od siebie współzależne i stanowią o roli, jaką pełni refren w planie kompozycyjnym wiersza. Nie jest on oczywiście jedynym środkiem, który przesądza o symetryczności bądź spójności tekstu – nie jest także najważniejszym ze środków, jakie odgrywają tę rolę. Jeśli jednak pojawia się w utworze – refren wyznacza wyrazisty szkielet konstrukcyjny, na którym osnuta jest tkanka znaczeniowa tekstu. Choć sam niesie istotne znaczenia, o czym była mowa powyżej, równie ważny jest jego formotwórczy wymiar, co ma z pewnością również związek z powiązaniem tego środka wyrazu z transmisją oralną.

Na symetrię, którą w tekście wprowadza powracający refren, zwracają uwagę badacze różnorodnych tekstów, także tych najstarszych, fundamentalnych dla cywilizacji zachodnioeuropejskiej. Paul R. Raabe pisze w pracy zatytułowanej *Psalm structures. A study of psalms with refrains*: *These refrain-structures indicate that the Hebrew psalmists had a highly developed sense of symmetry. At least for this corpus of refrain-psalms, they divided each psalm into two, three, or four parts. These psalms also reveal equivalence or symmetry in lenght among the parts. Another question that arises is whether one should consider a refrain to precede or follow a stanza. We designate stanza-plus-refrain a 'section'. Again there is scholary disagreement. We have found that usually the refrain follows the stanza and thus concludes the section*[16].

Według badacza refreny strukturyzują tekst w sekcje, w obrębie których oprócz nich samych wchodzą także strofy. Niezależnie od pozycji, jaką zajmują refreny względem strof, tekst, w którym występują takie sekcje, „rozpada się" wewnętrznie. Ponieważ jednak zasadniczą właściwością refrenu jest jego rytmiczne powracanie w toku utworu, również wewnętrzna segmentacja, którą wywołuje, zachodzi rytmicznie. Wspomniane rozpadanie się tekstu paradoksalnie nie burzy więc jego spójności, ale ją wzmacnia. Przejrzystość i powtarzalność ukształtowania tego rodzaju wierszy pozostają w mocy również wówczas, gdy refren, wbrew typowej sobie tendencji, występuje nieregularnie. Sama jego powtarzalność konstytuuje jednak ekwiwalencję sekcji, które wyznacza – nawet wówczas, gdy nie są one równej długości. Warto przy tym zaznaczyć, że wspomniana

[16] P.R. Raabe, *Psalm structures. A study of psalms with refrains*, Sheffield 1990, s. 165.

ekwiwalencja nie zatrzymuje się jedynie na poziomie formalnym – pozostaje ona w mocy również w przypadku semantycznego rozczłonkowania tekstu. Symetria występuje więc na poziomie *jak*, ale również na poziomie *co.* Zwrócenie uwagi na ten fakt pozwala przekuć go w narzędzie analityczne, które można zastosować podczas analizy tekstów poetyckich. Należy przy tym jednak zwrócić uwagę na istotną prawidłowość, którą wymusza użycie refrenu w konkretnym utworze.

Jak pisze Laury Magnus: *I have included the feature of refrain symmetry as part of the definition for two reasons: (1) because it does accurately describe almost all refrain poems written after 1300 and (2) because the notion of symmetry underscores the intrusive nature of the refrain as we have come to think of it. This second reason is especially true from the viewpoint of the composition of the poem. The use of the refrain forces the poet to construct his poem in terms of roughly equal segments so as to acomodate the refrain's recurrence. Thus, the poet is immediately forced to choose stanzaic modules that are „interruptable". And when the refrain, in its earlier usages, recurs at somewhat irregular intervals, it ends to „equalize" the material coming between recurrences* [17]. Powyższe rozumowanie pokazuje refren jako strukturę wdzierającą się w logiczny tok wywodu prowadzonego w utworze. Jest to konstatacja o tyle zrozumiała, że powracanie refrenu to w wielu przypadkach wewnętrzny puls wiersza, do którego muszą się dopasować wszystkie inne czynniki kompozycyjne. Rzeczywiście, twórca wiersza, który decyduje się na użycie refrenu, jest zmuszony podporządkować wymuszonemu przezeń wzorcowi konstrukcyjnemu inne elementy, które chciałby umieścić w tekście. Symetria ma więc szansę zaistnieć tylko wtedy, gdy tekst zostanie podporządkowany dodatkowemu, niejako nadmiarowemu ustrukturyzowaniu. Do pewnego stopnia zawęża to repertuar środków, jakich może użyć poeta, z pewnością wymaga też świadomego posługiwania się konwencją oraz wpisania w nią określonych znaczeń. Z drugiej jednak strony sam refren ma szansę posłużyć za jeden z istotniejszych nośników znaczenia, nie sposób bowiem używać go nieświadomie. Raz powtórzony refren jest wzorcem dla kolejnych powtórzeń, regułą, której przestrzeganie bądź złamanie będzie mieć określone konsekwencje zarówno dla planu formalnego, jak i planu semantycznego wiersza.

Magnus stwierdza, że prócz swej naturalnej, niejako genetycznej symetrii refren może też reprezentować jedną z dwóch konkretnych jej odmian: powracającą (*foregrounded)* bądź przeplatającą (*interwoven*)[18]. Symetria powracająca zakłada, że refren może być oddzielony od reszty strofy, podobnie jak ma to miejsce w balladzie czy kołysance. Może następować przed strofą, w jej trakcie bądź na jej końcu. Może się pojawiać w dowolnych miejscach, stanowić ramę konstrukcyjną (występować na początku, w środku i na końcu układu), może wreszcie przeplatać wersy. Symetrię powracającą realizuje przeważająca większość refrenów. Natomiast jej typ przeplatający zakłada wplatanie refrenu w utwór według koniecznego do realizacji, sztywnego wzorca. Ten typ refreniczności prezentują określone gatunki liryczne, które są jednocześnie ukształtowaniami rozkwitłych w epoce renesansu utworów słowno-muzycznych[19].

[17] L. Magnus, dz. cyt., s. 48–49.

[18] Poniższe akapity są streszczeniem rozróżnień, które pojawiają się tamże, s. 51–52.

[19] *The term 'refrain' has a specific meaning when applied to vocal forms from about 1150 to about 1350. Its primary defining feature is that it migrates from one genre to another as a kind of quotation; in some cases such a* **refrain** may also be *repeated within a single text, but this is usually considered incidental. The migrating* **refrain**'*s importance to the medieval aesthetic is attested by the fact that* **refrains** appear in virtually all vernacular *musico-literary genres. Van den Boogaard (1969) catalogued a corpus of some 1933* **refrains***, ranging in length from a single word to as many as eight lines of text, though the majority are shorter; he located about 650 in motets and 470 in chansons. Grove Music…*

W tych przypadkach, choć powierzchowne ukształtowania tekstu mogą nie odbiegać od tych wymienionych w typie powracającym, należy zwrócić uwagę na fakt, że integralność jest znacznie mocniej wpisana w zależności syntaktyczne, bowiem występowanie wersów zawierających refren jest spremedytowane wymogami konstrukcyjnymi konkretnego gatunku. Ten stan rzeczy czyni refreny trudniejszymi do wyizolowania. Obecność wskazywanych tu rodzajów symetrii przekłada się bezpośrednio na sposób odbioru konkretnych tekstów, gdyż każdy z tych wzorów wymaga antycypacji innego wzorca, możliwych odchyleń i zmian znaczeniowych, dopuszczalnych sposobów istnienia w obrębie strofy.

Nakreślona powyżej rola, jaką odgrywa symetryczne powtarzanie sekcji zawierających strofę i refren (w dowolnej powtarzalnej kolejności), przekłada się w prosty sposób na budowanie wewnętrznej spójności tekstów. To prawda, refren rozdziela poszczególne strofy, strukturyzuje utwór, wyznaczając w nim powtarzalne segmenty. Powtarzalność ta ma jednak znaczenie spajające – daje odbiorcy poczucie idei kompozycyjnej, która ogarnia cały tekst, uzasadnia jego wewnętrzne rozczłonkowanie. Liczba następujących po sobie segmentów nie ma wówczas znaczenia – może być ich dwa lub, w teorii, nieskończenie wiele. Dzięki temu tekst może być postrzegany jako całość, której osią staje się powracanie refrenu, jego przeplot ze strofami. To zresztą nie tylko jedność formalna – ekwiwalencja semantyczna kolejnych sekcji świadczy o wewnętrznym nakładaniu się znaczeń w jedną spójną konstrukcję. Poszczególne treści stają się budulcem przesłania wiersza, jego zawartości znaczeniowej. Ich nadbudowywanie jedynie wspiera znaczenie, nadaje mu kolejnych odcieni, niekiedy jest grą z tym, co już powiedziane – wszystko jednak w ramach ustalonego wraz z pierwszym powrotem refrenu powracania ciężaru tekstu. Na przeszkodzie nie stoi tu nawet wariantywność refrenu, którą zyskał on wraz z upływem wieków, stając się istotną częścią wiersza.

Według Alacoque Power: *The ballad refrain, composed principally to fill a musical measure, tended to remain exactly repetitive and to be irrelevant, or at best (and this in only a few cases) loosely incorporated into meaning of the stanz. Released from the restrictions imposed by musical accompaniament, the nineteenth century refrain manifests two significant developments away from the ballad: 1) it gradually becomes variable structure, and 2) it achieves an increasingly relevant function in poem. These two developments are interrelated, for according as refrains became variable they tended to accomodate themselves more and more to the meaning of the individual stanza.* […] *the central fact of refrain history through the century: its progression from an element loosely associated with the stanza to one closely integrated in to it*[20].

Wraz ze zrastaniem się refrenu ze strukturą wiersza przestawał on być tylko zewnętrznym, mechanicznie nałożonym wymogiem formalnym, zabiegiem stylistycznym. Przez wieki swojej obecności w poezji zyskał on rangę elementu konstytutywnego dla całej struktury tekstu. To dzięki temu, że sam buduje spójność wiersza i jest jego integralną partią, może występować wariantywnie, pozostając nadal rozpoznawalnym i wyrazistym elementem. Wraz z integralnością refrenu wzrasta więc koherencja tekstu, w którym się on pojawia. Odzwierciedleniem tej integralności jest praktyka włączania refrenu w obręb strofy, umieszczania go w jej środku bądź na początku.

A. Power w pracy *The refrain in nineteenth century English poetry* kategoryzuje refren w następujące grupy: 1. refren dołączony

[20] A. Power, *The refrain in nineteenth century English poetry*, Washington 1960, s. 2.

(*appended*); 2. refren włączony (*included*) z podtypami: a) identyczny (*identical*), b) podobny (*similar*), c) przyrostowy (*incremental*). Podział ten odzwierciedla zresztą nawet sama struktura wspomnianej pracy. Podobne rozróżnienie, które opiera się na wyznaczeniu pozycji refrenu w obrębie strofy, podkreśla D.O. Golemović, pisząc o klasyfikacjach dotyczących synonimicznego refrenowi terminu *pripev* (co można tłumaczyć na polski jako „przyśpiew", „chór")[21].

Jak można się łatwo domyślić, refren dołączony to ten, który umiejscowiony jest poza granicami strofy (a więc sam stanowi oddzielną strofę) – jego genezę autorka wiąże z kolędą (*carol*, w której refren występował jako *burden*). Refren włączony to ten, który objawia się w obrębie samej strofy – jako punkt odniesienia w tym przypadku występuje ballada (*ballad*). Ten drugi typ niepodważalnie dominuje w dziewiętnastowiecznym materiale poezji angielskiej, wokół której skupiona jest praca (stosunek podany przez autorkę to 885 do 115 badanych wierszy)[22]. Refren dołączony składa się z grupy wersów lub pojedynczego wersu, które pojawiają się zwykle po każdej strofie jako niezależne jednostki odróżniające się od wspomnianych strof składnią i rymem, zawsze oddzielone jednym z narzędzi typograficznych. Mogą być one odseparowane od zwrotek pustą linijką (spacją), wskazane dopiskiem (w jęz. polskim: „Refren", „Ref."), bywają także pisane w pełnej wersji za pierwszym razem, później uwzględniane są jedynie ich pierwsze słowa poprzedzające wielokropek bądź skrót „itd." Dodatkowo refreny dołączone mogą się pojawiać na początku wiersza, a później po każdej strofie; mogą pojawiać się w innym powtarzalnym rytmie bądź nieregularnie. Warto zaznaczyć, że to właśnie refren dołączony mocniej wskazuje na związek poezji z pieśnią. Refren włączony jest kolejnym krokiem ku spojeniu tej powtarzalnej struktury ze strofą – funkcjonuje on jako jedna z jej części, wtłoczona w tok rytmiczny, często również spójna z innymi wersami pod względem rymów; pozycja takiego refrenu jest zwykle taka sama w każdej kolejnej strofie. Dzięki owej powtarzalnej pozycji w strofie refren taki jest odróżnialny od jej pozostałej zawartości. Refren ten może występować w trzech postaciach, zależnie od zakresu zmian, jakie zachodzą w nim z kolejnym powtórzeniem (identyczny; podobny; przyrostowy). Wymienione rodzaje przedstawiają różny stopień wariacyjności refrenu. Jeśli jest on identyczny, formuła zaprezentowana za pierwszym razem pojawia się w niezmienionej formie, w tym samym porządku. Jest to związku z tym najbardziej produktywny z wymienianych typów. Refren podobny opiera się natomiast na niewielkich zmianach leksyki, pomimo to jego znaczenie pozostaje jednak niezmienne. Jako rodzaj niejako przejściowy, obejmujący zjawiska pośrednie, jest on najtrudniejszy do wyodrębnienia. Zmiany, jakie mogą zajść w jego obrębie, to choćby wystąpienie innego inicjalnego spójnika, pojawienie się synonimu wcześniej użytego wyrazu, przesunięcie relacji syntaktycznych, modyfikacje szyku zdania. Wszystkie wymienione warianty mogą oczywiście występować w dowolnej konfiguracji. Refren przyrostowy, który wykazuje najdalej posuniętą wariacyjność względem oryginału, pozwala na zmianę części słownictwa, aby umożliwić jego uczestnictwo w rozwijającej się strukturze wiersza. Refreny tego rodzaju zachowują swoją naturę powtórzenia, jednak ich znaczenie rozwija się wraz z wierszem, dzięki czemu refren może zachować bliższy związek ze strofą. Zmiany zachodzące w refrenach przyrostowych mogą być skutkiem wymiany słownictwa bądź rozszerzenia znaczeń słownictwa już podanego.

[21] D.O. Golemović, dz. cyt., s. 9. Autor przytacza tu klasyfikację Petara Konjovića: *zapev*, *upev*, *pripev*, co można byłoby zapewne nieostro tłumaczyć na polski jako: 'zaśpiew', 'wśpiew', 'przyśpiew'.

[22] A. Power, dz. cyt., s. 1. Poniższe streszczenie klasyfikacji oparte jest na kolejnych obserwacjach zawartych w przywoływanej publikacji.

Powyższe sposoby funkcjonowania refrenu w wierszu są przykładami bardziej lub mniej ścisłego wpisania się w symetryczny i możliwy do przewidzenia układ. Ten właśnie potencjał przewidywalności okaże się kluczowy dla funkcjonowania refrenu jako jednego ze źródeł spójności tekstu. Wiele z zagadnień, które budują tę spójność, zostało uwzględnionych w powyższych rozważaniach (między innymi różne relacje semantyczne łączące strofę i refren, powtarzalność wzorca, istotna rola brzmienia). Nie mogłaby ona istnieć bez osiągniętej w procesie historycznoliterackim integralności refrenu wobec wiersza, która wielokrotnie skutkuje także włączaniem refrenu w obręb samej strofy. Sam problem koherencji utworu umocnionej przez refren ma jednak jeszcze jeden, niewymieniony dotąd aspekt. Jest on niejako przeciwległym biegunem wobec wcześniej odnotowanych stwierdzeń: *Sometimes, of course, the continued iteration of a refrain can have a cumulative force, so that its final occurence is climatic or self-reinforcing: yes, that's the way it is, there is no other way. But in many of these poems, the repeated refrain often has an expressive effect that we shall encounter several times in the following pages: a refusal to comment, to draw conclusion*[23]. Ponieważ refren powraca wielokrotnie i w samym sposobie funkcjonowania powoduje odbiorczą gotowość na swoje kolejne wystąpienia, rzeczywiście – na poziomie mikroformy stanowi on element uspójniający. Na poziomie makroformy nie tyle rozbija on spójność, co wywołuje niemożliwość zamknięcia wywodu. Jakkolwiek każdy dobry wiersz ujawnia nieskończoność znaczeń, które można zeń wywieść, użycie refrenu niejako potęguje ten efekt. W związku z tym należy sobie postawić pytanie, czy tekst o otwartej strukturze może być spójny. Gotowość odbiorcy na kumulowanie kolejnych znaczeń, na pojawienie się refrenu *n+1*, to przecież również gotowość na przyjęcie i nałożenie wszystkiego, co może on przynieść. Im więcej razy refren pojawił się dotąd w tekście – tym silniejsze będzie oczekiwanie na ten następny, jeszcze jeden. Zakończenie utworu jest więc w tym przypadku, z jednej strony, jeszcze bardziej wyraziste i zauważalne. Z drugiej jednak strony – nie pozwala ono niczego zamknąć, pozostawia za sobą lukę, którą z łatwością można byłoby wypełnić, niejako według podanego wzoru. Wiersz z refrenem nie kończy się zatem definitywnie. Wbrew powyższym rozważaniom – wydaje się jednak, że współbudowana przez refren spójność pozostaje w mocy, obejmując wszystko, co potencjalne znaczeniowo, co mogłoby się pojawić po zakończeniu.

BIBLIOGRAFIA

Dłuska M., *O strofie – preliminaria*, w: Dłuska M., *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001.
Golemović D.O., *Balkan refrain. Form and tradition in European folk song*, Lanham–Toronto–Plymouth 2010.
Grove Music Online, hasło: *Refrain*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23058?q=refrain&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [dostęp: 19.02.2016].
Herrnstein-Smith B., *Poetic closure: A study of how poems end*, Chicago 1971.
Magnus L., *The track of the repetend: Syntactic and lexical repetition in modern poetry*, New York 1989.
Power A., *The refrain in nineteenth century English poetry*, Washington 1960.
Raabe P.R., *Psalm structures. A study of psalms with refrains*, Sheffield 1990.
Saltzstein J., *The refrain and the rise of the vernacular in medieval French music and poetry*, Cambridge 2013.

[23] B. Herrnstein-Smith, *Poetic closure: A study of how poems end*, Chicago 1971, s. 246.

Piotr Kajetan Matczuk

MIĘDZY ZACHODEM A WSCHODEM

BRZMIENIA PRL-U



Polska kultura muzyczna, począwszy od lat 60. ubiegłego wieku, podzielona była na dwa niezwykle silne kierunki inspiracji: pierwszym był napływający z zachodu rock'n'roll i powiew stylistyki awangardowych Beatlesów, których bardzo nowatorskie i przebojowe kompozycje zyskały cały szereg naśladowców (właśnie tak chciały grać pierwsze zespoły młodzieżowe, a najsilniej zaanektował czy wręcz skopiował tę stylistykę założony w 1965 roku w Gdańsku zespół Czerwone Gitary), drugim nurtem był natomiast balladowy, poetycki Wschód z subtelnym głosem Bułata Okudżawy czy rewolucyjnymi pieśniami Włodzimierza Wysockiego. Oba te kierunki w rzeczywistości PRL-owskiej oddziaływały na tyle intensywnie, że ukonstytuowały niezwykle charakterystycznych wykonawców i twórców polskiej piosenki.

Moda na stylistykę zachodnią zdominowała rynek rozrywkowy, chociaż nawiązywanie do rockowej stylistyki i zbyt silne koneksje z kulturą zachodnią zdecydowanie nie odpowiadały władzom politycznym, które ciągle i za wszelką cenę próbowały odciąć kraj od tych wpływów. Niemniej to właśnie dzięki tym działaniom powstał tzw. bigbit (*big beat*) – nie tyle rodzaj muzyki, co w zasadzie określenie rytmicznego, mocnego grania, wprowadzone do języka polskiego przez wybitnego dziennikarza muzycznego i kompozytora Franciszka Walickiego, twórcy wielu zespołów, jak np. Czerwono-Czarni czy Niebiesko-Czarni. Bigbit miał obejmować tę dziedzinę twórczości, która na Zachodzie była synonimem rock'n'rolla, w latach 60. obejmował jednak zasięgiem całą polską muzykę młodzieżową. *Wraz z rock'n'rollem wprowadzono nowy rodzaj ekspresji scenicznej, szeroki i intensywny odbiór treści, obieg charakterystycznych znaczeń symbolicznych. Przełamywano istniejące podziały i konwencje, przekonstruowano istniejące hierarchie wartości. W rezultacie doszło do ważnej zmiany społecznej – zaakceptowano odmienne wzorce zachowania ludzi młodych*[1] – pisze Anna Idzikowska-Czubaj.

I chociaż rockowy nurt szybko rozprzestrzeniał się za „żelazną kurtyną", to jednak nie wszystkie zespoły chciały dać się złapać w pułapkę nowej nomenklatury. Czerwone Gitary

[1] A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011, s. 9.

próbowały zerwać ze stylistyką bigbitu, kierując się jeszcze bardziej w stronę muzyki popularnej – choć już w pierwszych latach istnienia sprzedawały w Polsce rekordowe liczby długogrających winyli (otrzymały nawet w 1969 roku w Cannes we Francji nagrodę MIDEM przyznawaną za największą liczbę sprzedanych płyt w kraju, z którego wykonawca pochodzi, a warto dodać, że w tym samym czasie dokładnie takie samo trofeum zdobył właśnie zespół The Beatles). Podobnie Skaldowie – zespół założony przez braci Andrzeja i Jacka Zielińskich – również wyłamywali się z tak popularnej stylistyki bigbitowej. Zwrot w stronę popu nie gwarantował jednak zmiany postrzegania tych formacji przez społeczeństwo.

Zespoły wykonujące w tamtych czasach muzykę popularną siłą rozpędu klasyfikowane były jako bigbitowe i chociaż były to klasyfikacje błędne, to fakt ten unaocznia ogromny popyt na taki rodzaj stylistyki. Bigbit przenikał nie tylko do piosenek, ale też do muzyki poważnej, filmowej, jazzowej, a nawet tanecznej. Nawet tak sławni kompozytorzy jak Jerzy „Duduś" Matuszkiewicz czy Krzysztof Komeda Trzciński nie uchronili się od tych wpływów (niektórzy z nich, nie chcąc być kojarzeni z tym nurtem, grali pod pseudonimami). Bigbit był po prostu modny. Krzysztof Komeda *we własnych piosenkach nie dostrzegał żadnej wartości; były wstydliwym marginesem w jego dorobku twórczym. Czuł pogardę dla tych, którzy zarabiali krocie, napisawszy szmirowaty przebój. Naturalnie on też mógłby w ten sposób niejednokrotnie podreperować często dziurawy budżet domowy, był jednak na to zbyt ambitny…*[2]

Polscy muzycy tworzący w dobie PRL-u byli bardzo otwarci na nowoczesne trendy muzyczne, był to też okres, który zmienił podejście do muzyki, bo chociaż starano się dogonić Zachód, to jednak brakowało dobrych instrumentów i innowacyjnych technologii dostępnych nie tyle w USA, co już w NRD. Ale przejechać, lub tym bardziej przewieźć coś, przez Berlin podzielony na strefy wpływów nie było łatwo, Charlie Checkpoint był jednym z najbardziej strzeżonych punktów granicznych.

Każdy liczący się w tamtym okresie wykonawca mimo wszystko próbował znaleźć swoje własne brzmienie, swój autorski sznyt wykonawstwa, charakterystyczny rodzaj akompaniamentu. Krzysztof Klenczon, chociaż z wielkim powodzeniem koncertował z Czerwonymi Gitarami, to wciąż próbował nowych, bardziej rockowych brzmień. Dziwić może fakt, że w szczycie ogromnej popularności Czerwonych Gitar rozstał się – w zasadzie już wtedy – z kultowym zespołem i na początku lat 70. założył swój własny – Trzy Korony, z którym nagrał niezapomniany hit *10 w skali Beauforta*, z bardzo ostrą i charakterystyczną solówką gitarową we wstępie, nawiązującą do stylu wielkiego Jimiego Hendrixa (zmarłego właśnie we wrześniu 1970 roku).

Mówiąc o brzmieniu, jego kształcie, a także o świadomości muzycznej polskich twórców piosenki – niezależnie od amerykańskich czy angielskich wpływów muzycznych – nie można zanegować ani tym bardziej pominąć bardzo silnych wpływów Wschodu, a w szczególności twórczości bardów rosyjskich.

Artystą, który połączył trendy zachodnie i wschodnie, był Czesław Niemen, jeden z najbardziej oryginalnych wokali wszechczasów, ale też nietuzinkowy kompozytor. Niemen urodził się i wychował w dawnym województwie nowogródzkim – obecnie to tereny należące Białorusi – dzięki czemu niezwykle głęboko przetrwała w nim tradycja ludowa. Stare, rzewne rosyjskie pieśni często wykonywał nawet w dojrzałym okresie swojej twórczości,

[2] E. Batura, *Komeda. Księżycowy chłopiec*, Poznań 2010, s. 201.



Czesław Niemen, fot. Ryszard Łabus

akompaniując sobie na gitarze. Na początku lat 60. poznał wspomnianego już Franciszka Walickiego, który namówił go do śpiewania rocka, przez co cała folkowa tradycja wyniesiona przez Niemena z domu rodzinnego znalazła swoje odzwierciedlenie w elektronicznych, często trudnych w odbiorze kompozycjach.

Czesław Niemen nie miał łatwego startu w świecie artystycznym, był bardzo mocno krytykowany, wielu dziennikarzy twierdziło z uporem, że nie potrafi śpiewać i należałoby zabronić mu występów estradowych. Szokuje to tym bardziej, że już nigdy później nie narodził się w Polsce tak wielki talent wokalny. Twórczość Czesława Niemena była chyba najbardziej doskonałym przykładem jakości piosenki literackiej w typowo rockowym świecie. Piosenka rosyjska miała wcale nie mniejszy wpływ na kształtowanie się świadomości muzycznej polskiego społeczeństwa i piosenkarzy tamtych lat (w tym na dość pokaźną grupę bardów) niż zachodni rock'n'roll. Podkreślę raz jeszcze: piosenka rosyjska, co nie znaczy, że mam na myśli inspiracje twórczością wszystkich artystów z krajów byłego Związku Radzieckiego – inni nie odegrali przecież aż tak znaczącej roli co artyści tworzący i mieszkający w Moskwie.

Jakkolwiek by to nie brzmiało – Moskwa dla bytu artystycznego twórców miała w tamtych czasach nie mniejsze znaczenie niż Kraków dla polskiej piosenki poetyckiej. Arbat – jedna z najbardziej popularnych, nie tylko w muzyce, ale też w literaturze, moskiewskich ulic – dawał natchnienie tym najbardziej uznanym. To tam właśnie w XIX wieku mieszkał

Aleksander Puszkin, by wiele lat później, w XX wieku, jego sąsiadem został Bułat Okudżawa[3].

Piosenki Bułata Okudżawy w Polsce śpiewali praktycznie wszyscy (traktowano go trochę jak rodzimą wersję balladowego Paula McCartneya). Nie wiadomo do końca, skąd ten fenomen – być może było to zasługą genialnych tłumaczeń (nie tylko Agnieszki Osieckiej czy poetów STS-u), a być może niesamowitych interpretacji tych piosenek przez Edmunda Fettinga, Bohdana Łazukę, Gustawa Lutkiewicza czy Sławę Przybylską – w każdym razie nie da się przecenić ich wpływu na nasze funkcjonowanie w rzeczywistości komunistycznego kraju. *Piosenka o baloniku*, *Piosenka o żołnierskich butach*, *Majster Grisza*, *Modlitwa – François Villon*, *Wybaczcie piechocie*, *Trzy miłości*, *Pieśń gruzińska*, *Piosenka o pierestrojce*, *Ostatni trolejbus* czy *Mała orkiestra nadziei* – to były tytuły legendarne, przerastające swoją epokę.

Liryczny Bułat Okudżawa był wielokrotnie zapraszany do Polski, w latach 90. podczas jednego z jego ostatnich koncertów w Krakowie zgotowano mu dużo większą owację niż mieli w tym samym czasie Robert Plant i Jimmy Page we wspólnej trasie *UnLedded* dla MTV (wiem, że to zupełnie bezsensowne porównanie, ale chcę unaocznić skalę zjawiska zwłaszcza dla ludzi mojego pokolenia, dla których Plant to jeden z najlepszych wokalistów w historii rocka). By podkreślić swój związek z naszą ojczyzną, Bułat Okudżawa napisał nawet piosenkę, w zamyśle dedykowaną Agnieszce Osieckiej, o tytule: *Pożegnanie z Polską*. Wiedział, że inspiruje największych polskich artystów, aktorów i piosenkarzy. Popularność tych piosenek rodem z poprzedniej epoki była olbrzymia.

Nie sposób pominąć piosenek Włodzimierza Wysockiego – był to niepokorny aktor, rewolucyjny pieśniarz o głosie mocnym i ochrypłym, który dał ogromne podwaliny pod współczesną piosenkę aktorską. Na jego twórczości wychował się między innymi Jacek Kaczmarski.

Włodzimierz Wysocki bywał częstym gościem w domu niezwykle wówczas popularnego aktora Daniela Olbrychskiego, grywał prywatne, zamknięte koncerty, więc koneksje Wysockiego z Polską również były niepodważalne. A nawet jeśli nie miało to aż takiego znaczenia jak w przypadku Okudżawy, to słynna *Obława*, czyli po rosyjsku *Ochota na wołkow*, spopularyzowana przez Kaczmarskiego, stała się symbolem pieśni przemian, pieśni rewolucyjnej.

Polską piosenkę ukształtowały inspiracje muzyczne rodem ze Wschodu i z Zachodu w takiej samej mierze. Nie można ich jednak zawężać tylko do tych dwóch schematów, bowiem jej tradycje wywodzą się także z bardzo bogatej tradycji literackiej – to w dużej mierze spuścizna romantyzmu i narodowego podejścia do literatury. I w tej materii widać duży dystans do Zachodu. Spuścizna romantyczna konotowała przede wszystkim nostalgię, smutek, rzewność, tęsknotę, najczęściej nieszczęśliwą miłość oraz ten stan duszy czy ducha, jaki odnajdziemy u romantyków w większości przypadków: zadumę nad losem własnym, nad losem ojczyzny i świata. Do tego kręgu inspiracji jakieś sto lat później zawężały się wyrosłe na tym gruncie teksty piosenek, bo nawet jeśli były o miłości – to przecież rzadko kiedy o szczęśliwej, a zaduma nad losem kraju była nie mniejsza. Nadawano tekstom artystyczną jakość. Ale im bliżej roku 90. i ery disco polo, tym bardziej prostacko zaczęły wyrażać tę treść.

Za Theodorem W. Adorno: *Muzyka popularna wymaga biernego słuchania, reprezentując styl życia wymuszony na człowieku przez zasady produkcji kapitalistycznej, gwarantowane przez*

[3] Na Arbacie do dziś stoją pomniki Okudżawy i Puszkina. Aleksander Puszkin wielokrotnie stawał się inspiracją Okudżawy, powstała nawet piosenka pt. *Puszkin*, swego czasu niezwykle popularna w Polsce.

instytucje państwowe. Muzyka jest tym samym swoistym korelatem życia we współczesnym, industrialnym, mechanicznym świecie – zaspokaja ona przy tym pragnienie powtarzalności i usłyszenia tego, co już znane. To ostatnie zjawisko wynika z nawyków towarzyszących słuchaniu muzyki: ucho laika (w przeciwieństwie do ucha muzycznego eksperta) jest nieokreślone i bierne. Nie trzeba go otwierać tak jak oka, w porównaniu z nim jest opieszałe i apatyczne. Oznacza to, że słuchaniu muzyki popularnej nie towarzyszy wzmożony wysiłek poznawczy, jest ona elementem kultury, którego niezaangażowany w odbiór laik (a takich ludzi jest w każdym społeczeństwie zdecydowana większość) nie jest w stanie przetworzyć samodzielnie, unika bowiem wysiłku, a przy tym jest ogłupiony niejako pracą w kapitalistycznych relacjach[4].

Patrząc na współczesne teksty muzycznej popkultury, można stwierdzić, że od lat 90. niewiele się w tej materii zmieniło – są monotematyczne, znaczeniowo zawężają się do stałych schematów typu: „zostawiłeś mnie, więc jestem sama" lub w wersji męskiej: „jak mogłaś odejść z innym facetem" itp., itd. we wszelkich możliwych wariantach o tej samej semantyce. Mimo to pozostało w nas jedno niezwykle charakterystyczne zjawisko: skale molowe i smutek w piosenkach przynależą do kultury słowiańskiej dużo bardziej intensywnie niż do jakiejkolwiek innej – i tę tradycję przywiał niewątpliwie wiatr ze Wschodu.

Wczesny polski rock'n'roll czy bigbit (jak kto woli) miał wbrew pozorom wiele wspólnego z piosenką poetycką – zarówno na płaszczyźnie muzycznej, jak i tekstowej. Istniało wielu wykonawców łączących oba nurty, wykonujących swoje piosenki niezależnie, w obu stylistykach. Nasza rodzima piosenka poetycka, także ze względu na uwarunkowania geograficzne, czerpała ze wszystkiego co najlepsze między Wschodem a Zachodem, z obu jednakowo intensywnie. I tylko pop, którego tradycja też sięgała tych korzeni, pozostał daleko w tyle, bez wizji rozwoju, na tym samym beznadziejnym poziomie – aż do dziś.

BIBLIOGRAFIA
Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011
Jeziński M., *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011
Myrdzik B., Karwatowska M., *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku, edukacji*, Lublin 2005.
„Piosenka. Rocznik kulturalny" 2013, nr 1.
Poprawa J., *Gwiazdy z Krakowa. Osobistego przewodnika część pierwsza*, Kraków 1995.
Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.

[4] M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011, s. 14.

Patryk Mamczur

POLSKA MŁODZIEŻ ŚPIEWA (NIE)POLSKIE PIOSENKI

COVERY I TŁUMACZENIA UTWORÓW ZAGRANICZNYCH WE WCZESNYCH LATACH POLSKIEGO BIG BEATU



W 1962 r., podczas Festiwalu Piosenki w Sopocie, bigbeatowy zespół Niebiesko-Czarni zaczął popularyzować hasło „polska młodzież śpiewa polskie piosenki”[1]. Gdy jednak analizujemy dzieje rodzimej muzyki popularnej w latach 60., możemy zauważyć, że owa „polskość” piosenek nie byłe wcale tak oczywista, a zagraniczne inspiracje pozostawały w muzyce beatowej widoczne na wielu płaszczyznach – także w tekstach utworów. Spróbujmy prześledzić tę kwestię i pokazać: na jakie sposoby polscy wykonawcy wykorzystywali pierwotne, anglojęzyczne wersje piosenek; kiedy decydowali się na proste odtwarzanie oryginałów, a kiedy posuwali do tłumaczenia tekstów na język polski; jaki charakter miały rzeczone tłumaczenia; jaka była w całym tym procederze rola PRL-owskich władz. W podróży do lat 60. minionego wieku pomogą nam istniejące opracowania dotyczące big beatu, a także – być może przede wszystkim – źródła w postaci tekstów pochodzących z epoki utworów.

PO ANGIELSKU ŚPIEWAĆ NIE NALEŻY

Każdorazowe rozpoczęcie rozważań nad big beatem jest zwykle zadaniem prostym. Badacze zgadzają się bowiem, że za pierwszy zespół wykonujący rock and rolla w Polsce uznać należy Rhythm & Blues[2]. Grupę tę utworzono w Trójmieście, a jej organizatorem był Franciszek Walicki, szef artystyczno-rozrywkowy tamtejszego Jazz Clubu (pełna nazwa bandu brzmiała zresztą Rozrywkowy Zespół Gdańskiego Jazz-Clubu Rhythm & Blues). Jak przyznawał sam Walicki, inspiracją do zaszczepienia rock and rolla nad Wisłą były koncerty zagranicznych artystów w ramach festiwali jazzowych w Sopocie – wykonawcy ci bowiem, choć grający różne odmiany rzeczonego jazzu, odwoływali się coraz częściej do schematów pochodzących z rock and rolla, pobudzając tym wyobraźnię polskich słuchaczy[3].

Sam zespół Rhythm & Blues pierwszy koncert dał 24 marca 1959 roku. Repertuar grupy od

[1] P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie,* Warszawa 2005, s. 19; M. Karewicz, M. Jacobson, *Big beat,* Kraków 2014, s. 37.
[2] D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Warszawa 2014, s. 21, 26; A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 138–139; Zieliński, dz. cyt., s. 15–16.
[3] F. Walicki, *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995, s. 95–96.

samego początku prezentował dość jednolity charakter – podopieczni Walickiego wykonywali głównie covery[4] utworów zagranicznych artystów. Wszystkie tytuły wymienia w swoim opracowaniu, zawsze kronikarsko skrupulatny, Dariusz Michalski[5], ale my ograniczymy się do kilku przykładowych: *Rock Around the Clock*, *Jailhouse Rock*, *Rock-A-Beatin' Boogie*, *Mambo Rock*. To, co od razu rzuca się w oczy – poza niezwykłą popularnością słowa „rock" – to wykorzystywanie gotowych kompozycji, głównie proweniencji amerykańskiej, często pochodzących z repertuaru takich tuzów rock and rolla jak Elvis Presley czy Bill Haley.

Zespół Rhythm & Blues ustanowił w tym względzie swoisty standard na kilka następnych lat. Covery amerykańskich i brytyjskich przebojów stały się fundamentem występów wielu polskich zespołów beatowych w początkowym okresie obecności rock and rolla w Polsce. Jak jednak słusznie zauważa Anna Idzikowska-Czubaj, w owym czasie znajomość języka angielskiego nie była czymś powszechnym, w związku z czym słów konkretnych utworów nie rozumieli ani liczni słuchacze, ani przynajmniej część z wykonawców[6]. Musimy jednak uświadomić sobie, że nie stanowiło to dużego problemu. Warstwa tekstowa miała bowiem w rzeczonym okresie znaczenie raczej drugorzędne. Liczyła się głównie muzyka – świeża, modna, żywiołowa i doskonale nadająca się do tańca. Wykonywanie utworów zagranicznych miało też jeszcze jeden istotny plus: pozwalało polskim fanom na zapoznanie się z zachodnim repertuarem w sytuacji, gdy zdobycie płyty z taką muzyką było wysoce utrudnione[7].

Fascynacja zagranicznymi wykonawcami i językiem angielskim przejawiała się też na innych płaszczyznach. Ciekawą kwestią jest nazewnictwo ówczesnych grup. Wspomnieliśmy już o Rozrywkowym Zespole Rhythm & Blues8, wymieńmy też inne formacje: The Twisters, Luxemburg Combo, The Jumbles, The Troubadours (jak być może domyślają się niektórzy, dwa ostatnie zespoły po pewnym czasie spolszczyły swoje nazwy, powołując do życia, odpowiednio, Dżamble i Trubadurów). Ale nie tylko grupy wyzyskiwały język angielski – „po zachodniemu" nazywać chcieli się także ich konkretni członkowie, i tak na przykład Antoni Kaczor stawał się Tonim Kczerem[9].

Jak zauważyliśmy na wstępie, owo zapatrzenie w język i kulturę państw zachodnich nie mogło umknąć uwadze PRL-owskich władz. Decydentów różnego szczebla oraz komentujących rzeczone zjawisko dziennikarzy coraz bardziej niepokoiło zachowanie młodzieży. „Życie Warszawy" relacjonowało, iż po koncercie Rhythm & Bluesa *około dwustuosobowa grupa* [...] *wyszła na ulice Warszawy* [...] *wznosząc okrzyki „Jazz! Presley! Mambo rock!"*[10]. Choć nam współcześnie wykrzykiwane hasła wydają się mało rewolucyjne, zauważyć musimy, jak mocno podkreślają one przywiązanie do zachodniej kultury i jej konkretnych przedstawicieli. Negatywnie o takich ciągotach wypowiadali się nie tylko komentatorzy polscy, ale i działacze zza wschodniej granicy. Bogusław Wyrobek (wokalista zespołu Rhythm & Blues) po występie w Leningradzie spotkał miejscowego decydenta, który miał stwierdzić z niezadowoleniem, że śpiewać „po angliski

[4] Jako cover (ang. *cover song, cover version, cover)* rozumiemy utwór w wykonaniu innym niż pierwotne, nową interpretację już istniejącej kompozycji.
[5] D. Michalski, dz. cyt., s. 31.
[6] A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 151–152.
[7] Tamże, s. 146.
[8] Ta konkretna nazwa miała dość dobrze przemyślany charakter, odwoływała się bowiem do wzorców zagranicznych, nie nawiązując jednak bezpośrednio do terminu „rock and roll", który to już wówczas zwracał uwagę władz i był ryzykowny.
[9] M. Karewicz, M. Jacobson, dz. cyt., s. 50; A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 146–147.
[10] Za: D. Michalski, dz. cyt., s. 44.

nielzja”[11]. Sytuacja stawała się coraz bardziej poważna.

CO BY NA TO POWIEDZIAŁ MCCARTNEY?

Muzyka zespołu Rhythm & Blues – w tym także język, w którym wykonywano piosenki – zwróciła szczególną uwagę polskich działaczy podczas koncertów na Śląsku. Po interwencji „bardzo ważnej osoby” (jak określił ją Walicki), zidentyfikowanej później przez Wyrobka jako Edward Gierek, Ministerstwo Kultury i Sztuki ograniczyło możliwości występowania zespołu, doprowadzając *de facto* do jego likwidacji[12]. Wkrótce powołano Czerwono-Czarnych, a więc – jak wspominał jego organizator, Walicki – *w zasadzie ten sam zespół, tylko pod inną nazwą*[13]. Rzeczona nazwa, jak łatwo zauważyć, rezygnowała już z języka angielskiego. Postanowiono też zarzucić korzystanie z ryzykownego terminu „rock and roll” – zamiast tego zaczęto mówić o „big beacie”[14] czy „mocnym uderzeniu”.

Kolejnym sposobem na uspokojenie władz była popularyzacja wspomnianego we wstępie hasła „polska młodzież śpiewa polskie piosenki”. W praktyce jednak sytuacja była dużo bardziej skomplikowana. Po pierwsze, inne piosenki nagrywano na płytach, a inne pojawiały się na koncertach. Podczas gdy rejestrowano głównie kompozycje w języku polskim, w trakcie występów wciąż chętnie sięgano po covery utworów zagranicznych[15]. Po drugie natomiast, fakt, iż dana piosenka miała polski tekst, wcale nie oznaczał, że jej związki z Zachodem były niewielkie. Istotnym etapem przejściowym było bowiem tłumaczenie na język polski utworów brytyjskich czy amerykańskich.

Pośród owych piosenek-tłumaczeń wyróżnić możemy dwie podstawowe grupy. Pierwszą stanowią tłumaczenia, które należy nazwać wiernymi – oddawały one, dokładnie lub w przybliżeniu, sens oryginalnego utworu. Przykładem takiej piosenki może być *Bilet w jedną stronę* wspominanych już Czerwono-Czarnych i Heleny Majdaniec. Orientujący się w amerykańskiej muzyce lat 50. mogą łatwo rozpoznać inspirację tego utworu – *One Way Ticket* wykonywane przez Neila Sedakę. Przyjrzyjmy się najpierw tekstowi oryginału:

Choo-choo train
A-chuggin' down the track
Gotta travel on
Never coming back, whoo-oo-oo-ooo
Got a one way ticket to the blues

Bye, bye love
My baby's leaving me
Now lonely tear drops
Are all that I can see, whoo-oo-oo-ooo
Got a one way ticket to the blues

I'm gonna take a trip to Lonesome Town
Gonna stay at Heartbreak Hotel
A fool such as I there never was
I cried a tear so well

Sedaka śpiewa o podróży pociągiem. Nie mamy pewności, czy mowa tu o rzeczywistej podróży, czy też jest ona traktowana zupełnie metaforycznie – tak czy owak jednak jest to podróż bardzo melancholijna, „w jedną stronę”, spowodowana opuszczeniem przez ukochaną. W tekście pojawiają się też ciekawe odwołania do klasyków muzyki rockandrollowej, tj. do *Lonesome Town* Ricky'ego Nelsona oraz *Heartbreak Hotel* Elvisa Presleya. Porównajmy

[11] Tamże, s. 53.
[12] A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 141.
[13] F. Walicki, dz. cyt., s. 107.
[14] W kwestii zapisu terminu „big beat” zob. R. Marcinkiewicz, *O pozorności mocno uderzającego podobieństwa między big beatem i big-beatem. W sprawie ortograficznej strony terminologii rockowej,* w: *Unisono w wielogłosie IV. Rock a media,* red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2013, s. 277–293.
[15] A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 145.

ten obraz do tekstu śpiewanego przez Majdaniec:

Pędzi, pędzi pociąg
W jedną stronę, w dal
Potem nagle staje
Znowu pędzi tam, łuu-uu-uu-uuuu
Koła umykają w jednym rytmie

Pędzi, pędzi pociąg
W jedną stronę tam
Koło kołem toczy
Już dostrzegam cel, łuu-uu-uu-uuuu
Koła umykają w jednym rytmie

Bo tak już jest w podróży, jupi-jupa
Że czas się strasznie dłuży, o losie
Więc szybko, szybko mknij, hen w dal
Oo-oo-oooo

Pod względem muzycznym – melodii czy harmonii – oba utwory są prawie identyczne. Jeśli zaś chodzi o tekst, polska wersja wprowadza doń pewne uproszczenia (brak tu nawiązań do tytułów innych piosenek rockandrollowych, brak też wyraźnego odniesienia do tematyki miłosnej), wciąż jednak stwierdzić można, że piosenka opowiada o podróży pociągiem, wciąż też obecne są chociażby wyrażenia dźwiękonaśladowcze. Możemy więc stwierdzić, że *Bilet w jedną stronę* to stosunkowo wierne tłumaczenie *One Way Ticket*.

Przejdźmy teraz do grupy tłumaczeń, które od oryginału odchodziły w stopniu dużo bardziej wyraźnym. Doskonały rezerwuar takich kompozycji stanowi repertuar krakowskiego zespołu bigbeatowego Szwagry (jednego z pionierów rock and rolla w tym mieście). Tłumaczenia dla grupy pisał Wiesław Dymny, a stworzył ich co najmniej kilkanaście[16]. Jednym z ciekawszych wydaje się *Wesele*, będące polskim odpowiednikiem *She's a Woman* z repertuaru Beatlesów. W pierwszej kolejności popatrzmy na tekst napisany przez McCartneya (przy niewielkiej pomocy Lennona):

My love don't give me presents
I know that she's no peasant
Only ever has to give me
Love forever and forever
My love don't give me presents
Turn me on when I get lonely
People tell me that she's only fooling
I know she isn't

She don't give boys the eye
She hates to see me cry
She is happy just to hear me
Say that I will never leave her
She don't give boys the eye
She will never make me jealous
Gives me all her time as well as loving
Don't ask me why

She's a woman who understands
She's a woman who loves her man
My love don't give me presents

McCartney śpiewa o kobiecie, która co prawda nie obdarowuje swojego ukochanego podarunkami, ale ma dla niego coś znacznie bardziej wartościowego – prawdziwą miłość. Wymienia przy tym poszczególne zalety owej partnerki: brak zainteresowania innymi mężczyznami, umiejętność podnoszenia na duchu, chęć poświęcenia ukochanemu całego czasu. Taką właśnie bezinteresowną miłość wychwalali Beatlesi i w innych wczesnych kompozycjach, chociażby w *Can't Buy Me Love*. Sprawdźmy jednak, czy podobny sens przeniósł na grunt bigbeatowy Dymny wraz z krakowskimi Szwagrami:

Ktoś struny głośno trąca
A ty wciąż jesteś śpiąca

[16] D. Michalski, dz. cyt., s. 586.

Czekam już cztery niedziele
Żebyś wstała na wesele
A ty wciąż jesteś śpiąca
Tato posłał już po gości
Całe miasto do nas prosi
A ty wciąż jesteś śpiąca

Oddałbym całe złoto
Lecz obudź się, niecnoto
Biała suknia na wesele
Ksiądz już czeka nas w kościele
A ty wciąż jesteś śpiąca
Mama ręce załamuje
Tato chodzi, alarmuje
A ty wciąż jesteś śpiąca

Znowu wstaje dzień, długi dzień
I nastaje noc długa noc
A ty wciąż jesteś śpiąca

Pod względem muzycznym ponownie do czynienia mamy z niemal dokładną kopią zachodniej piosenki – wtórna jest harmonika, wtórna melodyka, powtórzone zostaje nawet gitarowe solo (różni się odrobinę instrumentacja utworu, nieco szybsze jest też tempo). Jeśli jednak chodzi o tekst, to nawet krótki rzut oka pozwala stwierdzić, że opisywane historie są diametralnie różne. Podczas gdy u Beatlesów przedstawiona dziewczyna stanowi wzór cnót, u Szwagrów jest ona „niecnotą". U McCartneya mamy do czynienia ze szczerym miłosnym wyznaniem, u Dymnego to zabawna, okołoweselna opowieść.

Przykładów podobnych, wysoce swobodnych tłumaczeń wymienić można więcej. *Zrobimy huk* (lub *Stary jary)* to odpowiednik *Off the Hook* Rolling Stonesów – próżno tu jednak szukać historii o telefonicznym nieporozumieniu kochanków, a zastąpione zostaje ono nieposiadającą głębszego sensu (choć zabawną i poniekąd kunsztowną) kolekcją rymów kończących się na -ary[17]. Podobne eksperymenty znaleźć możemy też w repertuarze zespołów innych niż Szwagry, i tak na przykład *I'm a Lover Not a Fighter* (wykonywane przez wielu, między innymi przez The Kinks) w wersji polskich Kawalerów przerodziło się w *Od dzisiaj znów zacznijmy marzyć*, a zabawne wyznanie bojaźliwego bohatera oryginału zamieniono na pochwałę wyobraźni. Wiele tych tekstów trudno w gruncie rzeczy nazwać tłumaczeniami – Michalski posługuje się w odniesieniu do nich określeniem *pełne fantazji spolszczenie*[18]. I zdaje się, że ma w tym wiele racji.

PODSUMOWANIE

Muzyczne związki polskiego big beatu i zachodniego rock and rolla są kwestią oczywistą i stosunkowo dobrze opisaną. Kiedy jednak przyglądamy się polskim utworom beatowym, zwłaszcza z końca lat 50. i pierwszej połowy lat 60., możemy zauważyć, że zawdzięczały one wiele kompozycjom brytyjskim czy amerykańskim także na płaszczyźnie tekstowej. Początkowo bardzo często decydowano się po prostu na coverowanie piosenek zagranicznych. Podejście takie przydawało występom autentyczności (wszak rock and roll kojarzył się z językiem angielskim), a ponadto pozwalało słuchaczom zapoznać się z zachodnimi nowościami, co w sytuacji utrudnionego dostępu do nagrań płytowych było ogromnie cenne. Wkrótce jednak – nie bez udziału nacisków PRL-owskich władz – spopularyzowane zostało hasło „polska młodzież śpiewa polskie piosenki", a zespoły bigbeatowe zaczęły wykonywać utwory w języku rodzimym. Zauważyć jednak możemy swoisty okres przejściowy, kiedy to decydowano się chętnie na tłumaczenie anglojęzycznych oryginałów. Czasem były to tłumaczenia wierne, czasem jednak znaczenie tekstów dalece odbiegało od pierwotnego. Podobne zabiegi stosowano w zasadzie na całym

[17] M.in.: gitary, hektary, komary, stary, dolary, zegary, okulary, fujary i Karlowe Wary.
[18] D. Michalski, dz. cyt., s. 587.

świecie – niemieckie wersje swoich utworów nagrali w celach promocyjnych Beatlesi[19], a wykonawcy z Ameryki Łacińskiej wręcz prześcigali się w tłumaczeniu amerykańskich i brytyjskich przebojów na język hiszpański[20]. Omówione kompozycje polskie należy jednak traktować w sposób specyficzny, nie bez odniesienia do tła historycznego. Piosenki te były bowiem w dużej mierze efektem swoistego kompromisu, wynikiem spotkania oczekiwań młodych słuchaczy oraz obaw PRL-owskich rządzących. I choć momentami tłumaczenia te mogą nas bawić, pozostają one ciekawą, wartą uwagi spuścizną polskiego big beatu.

BIBLIOGRAFIA
Gaszyński M., *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce*, Ożarów Mazowiecki 2012.
Idzikowska-Czubaj A., *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006.
Karewicz M., Jacobson M., *Big beat*, Kraków 2014.
Marcinkiewicz R., *O pozorności mocno uderzającego podobieństwa między big beatem i big-beatem. W sprawie ortograficznej strony terminologii rockowej*, w: *Unisono w wielogłosie IV. Rock a media*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2013, s. 277–293.
Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Warszawa 2014.
Walicki F., *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995.
Zieliński P., *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.

[19] Mowa o *Komm, gib mir deine Hand* (czyli *I Wanna Hold Your Hand*) oraz *Sie liebt dich* (a więc *She Loves You*).
[20] Czego świadectwem ciekawa kompilacja *Los Nuggetz. 60s Garage and Psych from LatinAmerica* wydana w 2013 r. przez Rockbeat. Znaleźć tam możemy m.in. *Estabotasson para caminar* (*TheseBootsAreMade for Walkin'*), *Todonegro* (*Paint It Black*), *Correcorre* (*Keep On Runing*) czy *Mi generación* (*My Generation*).

Paweł Tański

CZYSTE OGNISKO NIEUSTAJĄCEGO

PIOSENKI KOLONISTÓW GRZEGORZA KAŹMIERCZAKA I VARIÉTÉ



Poezja Grzegorza Kaźmierczaka karmi się powtórzeniami fraz, zdań, by wypowiedzieć cielesność głosu i ukazać szamaniczność transu śpiewu, który ma służyć porządkowaniu ludzkich doświadczeń. *Piosenki kolonistów* to opowieści o doświadczaniu czasu i przestrzeni przez współczesnego nomadę, bacznie obserwującego świat i kontemplacyjnego flaneura, który poprzez śpiew wyraża grozę i piękno świata. Poezja oralna to sztuka słowa jako performans, Grzegorz Kaźmierczak świadomie i konsekwentnie stosuje w swoim świecie poetyckim transowość powtórzeń, wpisując się w ten sposób w długie trwanie kultury i kontynuując żywotne elementy tradycji: *Pod każdą postacią powtórzenie jest najskuteczniejszym środkiem werbalizowania czasoprzestrzeni, w której plasuje się słuchacz. Czas biegnie w fikcyjnej bezczasowości śpiewu, począwszy od pierwszego słowa. Następnie w przestrzeni generowanej przez dźwięk zmysłowo doznany obraz obiektywizuje się, z rytmu rodzi się i ustanawia poznanie. Wiele z dziś już nieistniejących kultur budowało pojęcie świata z powtórzeń i paralelizmów, które to opowiadania i poezja oralna „wpisywały" w ulotność głosu: Indianie Hopi i Zuńi na południowym zachodzie Stanów Zjednoczonych, Polinezyjczycy na Hawajach, tubylcy z Ziemi Ognistej lub Tunguzi wykorzystywali te same formy dyskursu do wzbudzenia szamanicznego transu otwierającego dostęp do Mocy* […][1].

Piosenki kolonistów (wyd. 2-47 Records) to siódmy album grupy Variété, wydany jesienią 2013 roku. Rok później ukazał się wybór wierszy autora *Klaszczę w dłonie*, zatytułowany *Centra* (Poznań 2014), z przedmową Rafała Skoniecznego, który tę książkę ułożył w fascynującą historię pisarstwa Kaźmierczaka. Tom udowodnił, że autor *Bydgoszczy* to znakomity poeta, natomiast płyta *Piosenki kolonistów*, zawierająca dziewięć niezwykłych wyśpiewanych wierszy, jest dziełem szczególnego rodzaju, najpełniej i najsubtelniej bowiem oddaje wartość poezji oralnej warszawskiego twórcy.

Niewielka liczba utworów na krążku oraz krótki czas trwania muzyki (około 34 minut) charakteryzuje również sposób myślenia

[1] P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, „Literatura Ludowa" 1986, nr 1, s. 57.

o świecie i sobie jako autorze tekstów piosenek przez Kaźmierczaka – minimalizm i lapidarność to cechy ważne w jego życiopisaniu. Celność frazy, poetycka miniatura, oszczędność słowa – te walory artystycznej wypowiedzi autora *Zielonookiego radia Romans* przykuwają uwagę odbiorcy i każą się zatrzymać nad buddyjskim niemal zapisem i głosowym performansem uważności, zastanowić się nad rolą języka, śpiewu, ciała w kosmosie wrażeń, fenomenów, doświadczeń oraz rozmyślań człowieka. Antropologiczny wymiar poezji Grzegorza Kaźmierczaka przejawia się w tym, iż narrator jego tekstów snuje opowieści o niekończącym się procesie tworzenia ludzkiej tożsamości, przedzierania się przez obszary znaczeń, mowy, sensów, wartości, praktyk, by wypowiedzieć próby porządkowania człowieczych losów i zmagań z nieobjętą ziemią naszych egzystencjalnych przygód doli i niedoli.

Pora przystąpić do analizy i interpretacji tekstów autora *Zapachu wyjścia* z interesującej nas płyty. Tytuł albumu wprowadza nas w krąg tematyczny zawartości krążka – *Piosenki kolonistów* to metafora autotematyzmu, namysłu nad tym, kim jestem jako śpiewak, jakie jest moje miejsce w kulturze, co chcę wyrazić i w jaki sposób w mojej twórczości, drugi zaś człon tego tytułu (a złożony jest on z metafory dopełniaczowej, czyli takiej, której oba człony są rzeczownikami, z czego pierwszy to rzeczownik liczby mnogiej słowa 'piosenka', drugi to dopełniacz liczby mnogiej wyrazu 'kolonista') – to metafora o nacechowaniu ironicznym, autoironicznym, pełnym humoru, komizmu, żartu. Słowo oznaczające młode osoby (dzieci, młodzież) przebywające na wakacjach, na koloniach – nabiera w poezji Kaźmierczaka znaczenia takiego, że oto człowiek to ktoś mający wiele swobody, dążący do wolności – czas wakacji jest metaforą owej aury wolnego czasu, wyraz ten w ogóle odnosi się do doświadczenia czasu. Budując taką metaforę, autor *Punktu* przeciwstawia się upływowi czasu, tytuł jest przekorą, buntem wobec przemijania i kruchości ludzkiego losu. Życie to czas wolności, ale trzeba ją sobie wywalczyć – zdaje się powiadać Kaźmierczak poprzez takie ukształtowanie tytułu płyty. Słowo 'koloniści' użyte przez poetę ma jednak również nacechowanie melancholijne – jesteśmy zaledwie kolonistami we wszechświecie, nasz pobyt na „koloniach" – w tym życiu – to jedynie krótkotrwały pobyt, trzeba po nim wrócić – tylko gdzie? Takie metafizyczne pytania prześwitują przez tę metaforę. W tym znaczeniu – ludziom pozostaje jedynie śpiewać, na przekór śmierci, mamy nic nieznaczącą broń – piosenki, by wyrazić ten gniew wobec krótkości naszych istnień. *Piosenki kolonistów* to zatem metafora oznaczająca twórczość tych, którzy zdając sobie sprawę z wszechpotęgi przemijania, dążą nieprzerwanie ku wolności, będąc w duchu młodzi – jedynie witalizm, aktywność, uważność w zdobywaniu świata i szukaniu sensu pomagają przezwyciężyć ból świadomości tanatycznej konieczności. Oczywiście, znać tu aurę filozofii egzystencjalizmu z mitem Syzyfa na czele oraz koncepcję człowieka jako *homo viator*, co zresztą wpisuje się w kontekst twórczości Grzegorza Kaźmierczaka – w jego wierszach bowiem i w rockowej poezji oralnej pojawia się motyw człowieka w drodze, wiecznego wędrowca, niestrudzenie podróżującego i poznającego wiele miejsc. Już sam tytuł tomu liryków – *Bydgoszcz – Nowy Jork* – o tym informuje. Książeczka ta dołączona została do płyty *Zapach wyjścia* (2008), która jest opowieścią o podróży do Nowego Jorku, pojawia się w utworach słowno-muzycznych z tego albumu wiele motywów związanych z tą metropolią (na przykład tytuł jednej z piosenek – *Manhattan*). Podsumowując tę część rozważań, możemy zatem stwierdzić, iż *Piosenki kolonistów* to dziewięć opowieści o człowieku w drodze, będącym podmiotem afirmującym byt, zagarniającym świat w geście rozpaczliwej wiary w sens istnienia i dążącym z nadzieją do niepodległości bycia i głosu, doświadczającym boleśnie i dotkliwie czasu, który miażdży naszą egzystencję, a któremu trzcina-człowiek

przeciwstawia się poprzez miłość do rzeczywistości i bycia oraz poprzez nieustające wyśpiewywanie zarówno cierpienia, spowodowanego świadomością kruchości życia, jak i zachwytu pięknem *Dasein* oraz kosmosu.

Pierwszy wiersz na płycie – *Kim* (czas trwania: 4'35", jest to najdłuższa piosenka na krążku) składa się z trzech strofoid, liczących łącznie jedenaście wersów: w pierwszej – cztery, w drugiej – dwa, w trzeciej – pięć. Podczas namysłu nad tymi tekstami będę podawał najpierw zapis tekstu z książeczki dodanej do albumu, a następnie – zapis w wersji wyśpiewanej, te dwa sposoby istnienia tekstu bowiem różnią się od siebie, wersja śpiewana jest zawsze inna, ponieważ Kaźmierczak stosuje powtórzenia, tak charakterystyczne dla poezji oralnej[2].

żadnego znaczenia
nie będzie miało nic
jeśli kim jestem
się nie dowiem

nawet jeśli to że życie ma sens
to tylko mit piękny jak kosmos

nie ma ze mnie dziś pożytku
umiem tylko śpiewać
a moje piosenki
nie służą nikomu
i niczemu

Na płycie utwór ten rozpoczyna się od śpiewu kobiecego – swojego głosu użyczyła wokalistka Magda Powalisz. To bardzo ciekawy zabieg artystyczny, estetyczny i nadestetyczny – męski głos Kaźmierczaka uzupełniony zostaje na albumie (dzięki obecności w tej otwierającej krążek piosence) o głos kobiecy, w ten sposób tekst oddaje pełnię i bogactwo świata, pierwiastek męski rzeczywistości zostaje uzupełniony o pierwiastek żeński, jest to metafora również życia – to kobieta wydaje na świat człowieka, daje mu istnienie, myślę też, że to metafora Matki Ziemi rodzącej życie. W ten sposób utwór zyskuje wymiar afirmatywny, jest hymnem na cześć kobiecości i bycia, to dodatkowy aspekt tej piosenki, łączący się z podstawowym tematem tego wiersza, będącym refleksją nad tym, kim jestem jako śpiewak i co chcę powiedzieć poprzez swój śpiew.

Najpierw słyszymy głos Magdy Powalisz:

żadnego znaczenia nie będzie miało nic
jeśli kim jestem się nie dowiem
nawet jeśli to że życie ma sens
to tylko mit piękny jak kosmos

Po tych słowach dołącza swój śpiew Kaźmierczak i słyszymy duet:

żadnego znaczenia nie będzie miało nic
jeśli kim jestem się nie dowiem
nawet jeśli to że życie ma sens
to tylko mit piękny jak kosmos

żadnego znaczenia nie będzie miało nic
jeśli kim jestem się nie dowiem
nawet jeśli to że życie ma sens
to tylko mit piękny jak kosmos

Następnie duet kontynuuje śpiew:

nie ma ze mnie
dziś pożytku
umiem tylko śpiewać
umiem tylko śpiewać

a piosenki
moje piosenki
nie służą nikomu i
niczemu

[2] Por. tamże, s. 41–58.

Znów słyszymy głos wokalistki:

żadnego znaczenia nie będzie miało nic
jeśli kim jestem się nie dowiem
nawet jeśli to że życie ma sens
to tylko mit piękny jak kosmos

Ponownie duet:

żadnego znaczenia nie będzie miało nic
jeśli kim jestem się nie dowiem
nawet jeśli to że życie ma sens
to tylko mit piękny jak kosmos

żadnego znaczenia nie będzie miało nic
jeśli kim jestem się nie dowiem
nawet jeśli to że życie ma sens
to tylko mit piękny jak kosmos

nie ma ze mnie
dziś pożytku
umiem tylko śpiewać
umiem tylko śpiewać

a piosenki
moje piosenki
nie służą nikomu i
niczemu

Pierwsza strofoida przynosi refleksję na temat tożsamości podmiotu, najważniejsze staje się zagadnienie: kim jestem? To dążenie do samoświadomości splecione zostaje z afirmacją wszechświata w cząstce drugiej tekstu, w której pojawia się również problem sensu życia. Widać tu pytanie metafizyczne, rozmyślanie na temat sensowności istnienia. Kolejna, trzecia strofoida liryku przynosi refleksję autotematyczną, bohater utworu określa siebie jako tego, który śpiewa, a zatem poprzez tę czynność samookreśla swój ontologiczny status. Poznaje siebie, kondycję człowieka i świat poprzez głos, który wydobywa w performatywnych aktach śpiewania sensy tekstów, będących sposobem doświadczania bytu. Ukazał tu również autor *Wieczoru przy balustradzie* bezinteresowność aktów twórczych, rolę i funkcję artysty w społeczeństwie cywilizacji współczesnej – to ktoś, z kogo *nie ma pożytku*, gdyż jego *piosenki nie służą nikomu i niczemu*. Dodać możemy, że nam – odbiorcom i słuchaczom tych utworów słowno-muzycznych – z pewnością służą te piosenki, jest z nich pożytek, ponieważ nie tylko przynoszą przyjemność estetyczną, ale również radość poznawczą – namysł nad ich znaczeniami, interpretacja ich sensów przynoszą korzyść w postaci rozmyślań o człowieku i świecie. Ale chciał w ten sposób Kaźmierczak podkreślić rolę artysty w czasach, kiedy wszystko podporządkowywane jest pragmatycznym celom, to wyraz gniewu i buntu wobec rzeczywistości „wyścigów szczurów", gonitwy za utylitarnymi efektami ludzkich działań. W ten sposób piosenka otwierająca płytę jest nie tylko autotematycznym namysłem nad wybraną przez siebie drogą życiową kogoś, kto śpiewa, ale jest również głosem sprzeciwu wobec narzucanych człowiekowi współcześnie priorytetów i stylów życia. Przenika zatem wiersz *Kim* tematyka wolności i niepodległości, również głosu, który służy „niesłużeniu", oraz śpiewu, który jest bronią wobec zawłaszczania przestrzeni ludzkich swobód. Krótki tytuł tej piosenki oddaje refleksję nie tylko nad tym, kim jestem, ale również kim byłem i kim będę, jak siebie zbuduję. Kim jestem jako człowiek i kim jestem jako śpiewak, jako artysta piszący wiersze i śpiewający je? Powtórzenia fraz i zdań, przeplatanie głosów kobiecego i męskiego, śpiew w duecie – te zabiegi służą podkreśleniu problematyki tożsamości, autotematyzmu, afirmacji, poszukiwań prawd życiowych, wartości, znaczeń, kształtowania świadomości. Lapidarność tekstu (w zapisie w książeczce: 3 cząstki, 11 linijek, 42 wyrazy) uwypukla to, co najistotniejsze – pytanie o siebie, rytm zaś (cztero-. pięcio-, sześcio-, ośmio-, dziewięcio-, dziesięciozgłoskowce – w wersji zapisanej, oraz trzy-, cztero-, pięcio- sześcio-, siedmio-, dziewięcio-, dziesięcio-, dwunastozgłoskowce – w wersji wyśpiewanej) pozwala uchwy-

cić transowość wypowiedzi lirycznej i oddaje ruch i płynność oddechu, który pełni również funkcję sensotwórczą – informuje bowiem o aspekcie performatywnym aktu śpiewania: oddech wszakże służy głosowi, który z kolei służy śpiewakowi. Warto jeszcze wspomnieć o roli rymów w tym tekście – o ile piosenka jako gatunek właściwie karmi się rymami, to w tym utworze występują zaledwie dwa, ale są użyte w sposób szczególny: „jestem – dowiem" w pierwszej strofoidzie (linijki: 3, 4) oraz „sens – kosmos" w cząstce drugiej (dystych). W tym drugim przypadku mamy właściwie tylko spółgłoskę „s" na końcu wyrazów, która spaja rymotwórczo te dwa rzeczowniki, ale jest to o tyle ważne, iż właściwie te dwa wyrazy są najistotniejsze semantycznie w tym wierszu, określają bowiem to, o czym jest liryk *Kim* – o poszukiwaniu sensu życia i świata oraz o pięknie kosmosu, o którym wokalista śpiewa i poprzez głos wydobywa strukturę znaczeń jego doświadczania. Nawet w obliczu nicości staje się zasadne pytanie o tożsamość – autor *Jak srebro* stawia w tym utworze pytania z zakresu antropologii filozoficznej[3].

Drugi wiersz na płycie nosi tytuł *Piosenka kolonistów* (4'06"), złożony jest również z trzech strofoid zawierających łącznie dziewięć wersów (pierwszy – pięć, drugi – dwa, trzeci – dwa). Jak widzimy, tytuł utworu nawiązuje do tytułu płyty, z tym że tu mamy rzeczownik liczby pojedynczej – 'piosenka'. Człowiek w tym liryku został ukazany jako 'kolonista', a więc ktoś, kto korzysta z dobrodziejstw czasu wolnego, cieszy się ze swobody i duchowej młodości. Ale równocześnie wyraz ten nabiera innego sensu – odsyła do znaczenia 'kolonistów' jako 'mieszkańców kolonii', a zatem bohater tego tekstu to również ktoś, kto zamieszkuje „kolonię" – planetę Ziemię, daną na krótki czas życia = wakacji. Zauważmy jednak, że w tytule mamy 'kolonistów', nie zaś 'kolonistę' (*Piosenka kolonistów*, nie – *Piosenka kolonisty*), a więc podmiot liryczny wypowiada się w imieniu zbiorowości, nas wszystkich, ludzi, połączonych wspólnotą mieszkania w tym, a nie innym, punkcie wszechświata.

Sytuacja liryczna tego wiersza określona została w pierwszej cząstce tekstu, z której dowiadujemy się, że bohater utworu jest podróżnym na pokładzie – łodzi? statku? żaglówki? – obserwującym niebo w nocy; kolejne fragmenty piosenki to: zapis cielesności człowieka i poczucia witalizmu (druga strofoida) oraz zdziwienia płynącego z zachwytu nad kosmiczną harmonią (trzecia). *Piosenka kolonistów* to wiersz o byciu w drodze i byciu we wszechświecie, o wędrówce po wodnych obszarach i zamyśleniu nad ziemskim oraz pozaziemskim pięknie, ważna jest tu opozycja: zewnątrz – wewnątrz, to, co zewnętrzne wobec człowieka, i to, co wewnętrzne, w nim; to, co „wewnątrz" naszej planety, czyli tu, na ziemi, oraz to, co na zewnątrz niej – cały kosmos. Szczególnie interesujące są dwie metafory kończące tekst. Pierwsza określa właśnie cielesność człowieka – „nasienie" to symbol życia i mocy, mamy tu świetną metaforę: „z białą gwiazdą na dnie", zauważmy – 'gwiazda' to wszak wyraz odnoszący się do wszechświata, tu został rewelacyjnie wykorzystany jako składnik budujący metaforę ciała – kosmosu człowieka. Druga natomiast oznacza siłę sprawczą wszechświata – Wielkiego Poruszyciela? Boga? – i tu mamy metaforę Absolutu jako Artysty – Malarza, zdolnego jednym ruchem stworzyć kosmos:

Chodzę po pokładzie
i patrzę w nocne niebo
tam gdzie wzrok
się nigdy nie zatrzyma
łodzie płyną

[3] G. Böhme, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przeł. P. Domański, Warszawa 1998.

Czuję nasienie w sobie
z białą gwiazdą na dnie
Ktoś namalował galaktykę
jednym ruchem pędzla

Spójrzmy teraz, jak ten utwór jest wyśpiewany:

Chodzę po pokładzie
i patrzę w nocne niebo
tam gdzie wzrok się nigdy nie zatrzyma
a łodzie płyną

Ktoś namalował galaktykę
jednym ruchem pędzla
Ktoś namalował galaktykę
jednym ruchem pędzla

Czuję nasienie w sobie
z białą gwiazdą na dnie

Czuję nasienie w sobie
z białą gwiazdą na dnie
Ktoś namalował galaktykę
jednym ruchem pędzla

Ktoś namalował galaktykę
jednym ruchem pędzla

Chodzę po pokładzie
i patrzę w nocne niebo
tam gdzie wzrok się nigdy nie zatrzyma
a łodzie płyną

Zauważmy różnicę w wersji drukowanej i śpiewanej – ta pierwsza ma następujący przebieg: obserwacja nocnego nieba (na zewnątrz) – ciało człowieka (wnętrze) – zdziwienie kosmosem (na zewnątrz), druga zaś: obserwacja nieba (na zewnątrz) – zdziwienie kosmosem (na zewnątrz) – ciało człowieka (wnętrze) – obserwacja nocnego nieba (na zewnątrz). Obie mają kompozycję przypominającą okrąg, ale pierwsza kończy się zdziwieniem podmiotu, druga zaś – powrotem do punktu wyjścia, do kontemplacji. Tekst drukowany puentuje rzeczownik oznaczający narzędzie pracy Artysty, natomiast wyśpiewany utwór – czasownik informujący o ruchu łodzi – 'płyną', dzięki temu słowu piosenka nabiera charakteru dynamicznego, zamknięcie wiersza otwiera horyzont bohaterowi oglądającemu świat. Ciekawa jest również gra ze słynnym stwierdzeniem Kanta: *niebo gwiaździste nade mną, prawo moralne we mnie*, w liryku Kaźmierczaka pierwszy człon tego zdania jest identyczny, natomiast drugi to zamiana etyki na antropologię, z pola aksjologii moralności przechodzimy na pole aksjologii antropologii ciała. Niebagatelną rolę odgrywa tu także somaestetyka, która pozwala podmiotowi wiersza doświadczać świat. Ale i w tym tekście pozostajemy w kręgu antropologii filozoficznej, podobnie jak to było w poprzednim interpretowanym utworze.

Trzeci wiersz na płycie to *Pacyfik* (3'39"), składa się z czterech strofoid; to dwanaście wersów (w pierwszej cząstce tekstu – dwa, druga to również dystych, dwie kolejne mają po cztery linijki). Tematem tej piosenki jest sytuacja społeczno-polityczno-ekonomiczna Polski, głównie – problem emigracji zarobkowej mieszkańców naszego kraju. Autor w znakomity sposób skomentował to, co dzieje się współcześnie z polskim społeczeństwem, zaletą utworu jest powściągliwość wyrazu. To lapidarny, ale jakże wymowny komentarz na temat dzisiejszej emigracji Polaków. Tytuł tekstu odnosi się do akwenu wodnego, jest metaforą z jednej strony możliwości wędrówki i zmiany miejsca zamieszkania, z drugiej zaś – wolności przestrzeni, w której peregrynuje człowiek, współczesny nomada. Ale tytuł ten jest również ironiczną grą, albowiem wziął się od asocjacji bohatera, który wyznaje, że: *Pacyfiku smak / z Chile wino ma*, co oznacza, iż smak trunku przywodzi na myśl obszar egzotycznych krain, a to z kolei może być metaforą emigracyjnych tułaczek w poszukiwaniu lepszego losu. Tytuł wiersza *Pacyfik* symbolizuje zatem emigrację. Warto wspomnieć jeszcze o zaśpiewach kobiecych głosów w tej piosence, przywodzą one na myśl wędrówki dawnych

ludów, jest to więc niezwykle celny zabieg artystyczny i estetyczny, śpiewem wyrażający odwieczne losy egzulów:

Jeżdżę
po pustym mieście
Pacyfiku smak
z Chile wino ma

tanie linie
na mokrych pasach
kołują
na start

czy jest coś
bardziej niezwykłego
niż
opuszczony kraj

A tak oto wygląda wersja wyśpiewana:

Jeżdżę
po pustym mieście

Pacyfiku
smak

z Chile wino ma
z Chile wino ma

tanie linie
na pustych pasach
kołują na start

kołują na start

czy jest coś bardziej niezwykłego
niż

opuszczony kraj

opuszczony

czy jest coś bardziej niezwykłego
niż
opuszczony kraj

Trzecia opowieść na płycie jest zatem o obserwacji człowieka, który snuje historię o ludziach współczesnych wybierających emigracyjny los; pamiętamy, że w twórczości Kaźmierczaka topos *homo viator* pełni niebagatelną funkcję, w tym wierszu przyjmuje postać przejmującego komentarza do doświadczeń nomadów początków XXI wieku. Szczególnie melancholijnie brzmią słowa kończące piosenkę:

czy jest coś bardziej niezwykłego
niż

opuszczony kraj

Okazuje się więc, że autor *Zmiany* to również poeta świetnie artystycznie komentujący współczesną scenę społeczno-polityczną i czyniący to zgodnie z maksymą krakowskiej awangardy – „minimum słów, maksimum treści" oraz Przybosiowskim hasłem „najmniej słów" – *Pacyfik* bowiem zawiera zaledwie 26 słów (oczywiście w wersji drukowanej), *Piosenka kolonistów* zaś – 32.

Czwarty wiersz albumu nosi tytuł *Tarcza* (3'21") i jest to, moim zdaniem, najlepszy utwór słowno-muzyczny na krążku *Piosenki kolonistów*. Składa się z czterech strofoid, z których pierwsza, trzecia i ostatnia złożone są z czterech wersów, druga natomiast – z pięciu. Splotły się w tym tekście najlepsze cechy stylu Grzegorza Kaźmierczaka – połączenie słów relacjonujących z metaforyzacją wypowiedzi celnie i pięknie opisującej świat. Pojawia się postać człowieka w drodze, poznającego i doświadczającego rzeczywistości, który świadomie wyznaje, iż najpełniej gotów jest do podjęcia refleksji w wędrówce, obserwuje miasta i kontempluje byt. Chętnie nazwę ten wiersz ontologicznym monologiem lirycznym, będącym rodzajem hymnu na cześć tego, co jest. Należy też powiedzieć o wspaniałej roli dźwięku trąbki w tej piosence. Instrument ów buduje niezwykłą aurę melodyczną tego utworu, jest to znakomity komentarz muzyczny do tematy-

ki wiersza – zamyślenie nad trwaniem świata bohatera tekstu ilustruje trafnie dźwięk trąbki.

Jadę szybko
a ostre powietrze
wchodzi we mnie
jak w słomianą tarczę

najlepiej myślę
gdy jestem między
na wodzie
w powietrzu
w drodze

miasta nocą z samolotu
wyglądają jak rozsypany
na dnie morza
popiół

chyba nie mam tutaj domu
ale patrzę
w czyste ognisko
nieustającego

Wersja wyśpiewana:

Jadę szybko
a ostre powietrze
wchodzi we mnie
jak w słomianą tarczę
jak w słomianą tarczę

najlepiej myślę
gdy jestem między
na wodzie
w powietrzu
w drodze
w drodze

miasta nocą
z samolotu
wyglądają jak
rozsypany na dnie
morza popiół
rozsypany na dnie
morza popiół

chyba nie mam
tutaj domu
ale patrzę w czyste
ognisko nieustającego
nieustającego

chyba nie mam
tutaj domu
ale patrzę w czyste
ognisko nieustającego
nieustającego

Tytuł *Tarcza* odnosi się do metafory *ostre powietrze / wchodzi we mnie / jak w słomianą tarczę*, co oznacza radość z pędu, z szybkości jazdy, otwartość na przyjemność podróżowania. Ciekawe obrazowanie pojawia się w trzeciej cząstce wiersza – widziane z okien samolotu nocną porą miasta porównane zostały do popiołu rozsypanego na dnie morza – taki obraz poetycki oznacza kruchość, nietrwałość ludzkiej cywilizacji, a zatem melancholijne zamyślenie bohatera tekstu przynosi mu wyobrażoną siłę przemijania, które zmiata swoją miażdżącą dłonią wytwory ludzkich działań. Ale popioły rozsypane w morzu kojarzą się również z ciałami skremowanymi po śmierci i wrzuconymi do morskich czeluści, w takim odczytaniu miasta są więc antropomorfizowane – niczym ludzie po śmierci zostają spalone i miejscem ich spoczynku jest morze. Ten obraz przemijania zostaje skontrastowany z metaforą trwania w ostatniej strofoidzie – bohater bowiem oto patrzy *w czyste ognisko / nieustającego*. Zauważmy to zestawienie: morze – ognisko, woda – ogień, dwa żywioły, które są symbolami odwiecznych sił natury, tu służą do wyrażenia emocji związanych z refleksją nad kruchością i nietrwałością oraz trwaniem. Jest jeszcze słowo ‘popiół’ z pola semantycznego ‘ognia’ – wszystko to razem wzięte buduje obraz koherentny i plastyczny, spójny i celnie wyrażający uczucia bohatera liryku. *Czyste ognisko nieustającego* to sugestywna metafora sił witalnych natury i człowieka.

Wpisuje się ta koncepcja doskonale w cały świat poetycki autora *Jadę plażą* – kieruje nim bowiem myśl, iż życie jest cudem, człowiek zaś – nomadą (*chyba nie mam tutaj domu*), przemierzającym w olśnieniu bezkresny świat.

Piąty wiersz płyty – *Paść się* (4'07") – jest tego dowodem, to tekst o pragnieniu zanurzenia się w przestrzeń, doświadczania miejsc, karmienia zmysłów zadziwiającymi krajobrazami. Utwór składa się z czterech strofoid (pierwsza – cztery wersy, druga – sześć, trzecia – cztery, czwarta – trzy), liczących siedemnaście linijek. Świetna metafora *chcę wsunąć twarz / w trawę miast / i paść się / paść* przynosi koncepcję człowieka jako bytu biologicznego, cząstkę przyrody, osoba ludzka niczym zwierzę „żywi się" roślinnością – taka przenośnia ma podkreślić zachwyt nad światem:

Chcę wsunąć twarz
w trawę miast
i paść się
paść

nie jest dziś możliwe nic złego
las statui wolności
podgrzewa niebo
do startu
gotowi
hop
Chcę wsunąć twarz
w trawę miast
i paść się
paść

Jak ptaki nad
kutrem który wraca pełen z morza
bądź ze sobą

Grzegorz Kaźmierczak tak oto śpiewa ten utwór:

Chcę wsunąć twarz
w trawę miast
i paść się
paść

Chcę wsunąć twarz
w trawę miast
i paść się
paść

nie jest dziś możliwe nic złego
las statui wolności
podgrzewa niebo
do startu gotowi
hop
do startu
gotowi
hop

Chcę wsunąć twarz
w trawę miast
i paść się
paść

Chcę wsunąć twarz
w trawę miast
i paść się
paść

Jak ptaki nad
kutrem który wraca pełen z morza

bądź ze sobą

Metaforyzacja wypowiedzi splata się w tym wierszu z magicznym zaklinaniem (*nie jest dziś możliwe nic złego*) oraz komendą sportową (*do startu / gotowi / hop*), a wszystkie te zabiegi językowe służą oddaniu witalizmu, ruchu, dynamiki, nieskrępowania człowieka i wyrażają przesłanie utworu, którym jest przekonanie, iż poznanie samego siebie to wysiłek przynoszący wiele satysfakcji, scalanie zaś własnej tożsamości jest celem, do którego warto dążyć.

O tym właśnie traktuje szósty wiersz na płycie, noszący tytuł *Warszawa dwa* (3'16"). Jak już tytuł informuje – dotyczy opowieści o miesz-

kańcu tego miasta, który poszukuje wytrwale swojej tożsamości, stara się siebie zbudować, tu również znajdujemy koncepcję człowieka jako *homo viator*, niestrudzonego wędrowca w przestrzeni *urbs*. Tekst liczy trzynaście wersów zgrupowanych w trzech strofoidach (pierwsza – pięć linijek, druga – sześć, trzecia – dwie).

Samochód jest sprawny i czysty
z balkonu widzę całe dzielnice
drukarka świata drukuje
to czego nie ma
w miodowej żywicy

poruszam się tam gdzie mnie nie ma
bo tam gdzie jestem
nic już nie znajdę
po długiej walce
żeby być
kimś

czekam aż planety staną w jednym rzędzie
chodźmy kręcić filmy w jasnym świetle

Kluczowy jest tutaj dystych kończący wiersz – to metafora człowieka jako reżysera swojego losu, przesłanie tego tekstu jest optymistyczne – *jasne światło* to czytelny symbol dobrego bytu, natomiast metaforyczny obraz planet, które *staną w jednym rzędzie*, rzadki widok koniunkcji, oznacza trud nadziei.
Wersja wyśpiewana:

Samochód jest sprawny i czysty
z balkonu widzę całe dzielnice
drukarka świata drukuje
to czego nie ma
kadr za kadrem

w miodowej żywicy

kadr za kadrem

w miodowej żywicy

poruszam się tam gdzie nic nie ma
bo tam gdzie jestem
nic już nie znajdę
poruszam się tam gdzie nic nie ma
bo tam gdzie jestem
nic już nie znajdę
poruszam się tam gdzie nic nie ma
bo tam gdzie jestem
nic już nie znajdę
poruszam się tam gdzie nic nie ma
bo tam gdzie jestem
nic już nie znajdę

po długiej walce
żeby być kimś

teraz czekam aż planety staną w jednym rzędzie
chodźmy kręcić filmy w jasnym świetle

teraz czekam aż planety staną w jednym rzędzie
chodźmy kręcić filmy w jasnym świetle

teraz czekam aż planety staną w jednym rzędzie
chodźmy kręcić filmy w jasnym świetle

Wiersz *Warszawa dwa* jest opowieścią o podmiocie kontemplującym konkretne miasto – Warszawę, z balkonu swojego mieszkania usytuowanego wysoko, ale również przemierzającego ulice samochodem, gotowego na nowe wyzwania i przyjęcie losu.

Problematyka doświadczania przestrzeni opisana została w kolejnym utworze, zatytułowanym *Polska B* (3'42"). Jest to najdłuższy w książeczce wiersz, liczy osiemnaście wersów, skomponowanych w pięciu strofoidach (pierwsza i piąta, ostatnia – trzy linijki, druga, trzecia i czwarta – cztery). Temat tego tekstu łączy tę piosenkę z przywołanym wcześniej *Pacyfikiem* – już tytuł *Polska B* informuje o zawartości treściowej liryku – to określenie biedniejszej części kraju, gospodarczo uboż

szej. Z utworu wynika, iż z tego regionu ojczyzny wyjechali za chlebem na emigrację jej mieszkańcy, bohater wiersza informuje, że i on wyjechał skądś dokądś, jednak nie jest dopowiedziane, czy z kraju za granicę. Możemy się jedynie domyślać, iż zmienił miejsce pobytu, zamieszkania z jakiegoś powodu, być może z chęci rozpoczęcia nowego życia. W każdym razie po raz wtóry Grzegorz Kaźmierczak zabiera głos w sprawach społeczno-politycznych i czyni to delikatną kreską:

Psy w parku
futryny okien
sklejone farbą

Na tyłach
zawsze otwarta furtka
wyborczy festyn
grają mazurka

Pachnie dym z pieców
palarnie kawy
moi znajomi już wyjechali
ja też wyjechałem

Od dni
tygodni
miesięcy
żadnych rozmów o poezji

Tutaj dymi Żerań
samoloty jak skalpele
rozcinają kołdrę nieba

Wersja wyśpiewana:

Psy w parku
futryny okien
sklejone farbą
sklejone

Na tyłach zawsze
otwarta furtka
wyborczy festyn
grają mazurka
grają mazurka

Pachnie dym z pieców
palarnie kawy
moi znajomi
już wyjechali

ja też wyjechałem

Od dni
tygodni
miesięcy
żadnych rozmów
o poezji

Od dni
tygodni
miesięcy
żadnych rozmów
o poezji

Tutaj dymi Żerań
samoloty jak skalpele
rozcinają kołdrę nieba

Bohater tekstu to nomada opisujący miejsce pobytu – Warszawa zestawiona zostaje z Polską B, przywołana nazwa obszaru stolicy – Żerań, nad którym przemieszczają się samoloty – sygnały wojaży, a być może i emigracyjnych tułaczek. W utworze zawarto informację o zainteresowaniu bohatera tekstu poezją, ale dowiadujemy się, że od jakiegoś czasu nie miał okazji do rozmów o wierszach, możemy się domyślać, iż brakuje mu tego, a niemożność wymiany zdań o poezji spowodowana została sytuacją, o której nie ma w tekście informacji.

Przedostatni na płycie utwór – *Przezroczyste lwy* (3'50") złożony jest z dwóch czterowersowych strof (to najkrótszy w książeczce wiersz). Jego tematem jest krótkość ludzkiego życia, okrutnej i niszczącej potędze czasu został przeciwstawiony gest aktywności człowieka, który wytrwale szuka sensu w działaniu:

Tam gdzie puste bazyliki
gdzie przezroczyste lwy
tam gdzie wietrzejący zapach
dochodzę do siebie

Mam tylko kilka chwil
w tym ciele
maluję nazwy jachtom
przez papierowy szablon

Wersja wyśpiewana:

Tam gdzie puste bazyliki
gdzie przezroczyste lwy
tam gdzie wietrzejący zapach
dochodzę do siebie

Tam gdzie puste bazyliki
gdzie przezroczyste lwy
tam gdzie wietrzejący zapach
dochodzę do siebie

Mam tylko kilka chwil
w tym ciele
maluję nazwy jachtom
przez papierowy szablon

Mam tylko kilka chwil
w tym ciele
maluję nazwy jachtom
przez papierowy szablon

Mam tylko kilka chwil
w tym ciele
maluję nazwy jachtom
przez papierowy szablon

Mam tylko kilka chwil
w tym ciele
maluję nazwy jachtom
przez papierowy szablon

Antropologia ciała zawarta w tym tekście została spleciona z koncepcją *homo viator* – jachty są tutaj metaforą radości podróży, przemierzania przestrzeni, przyjemności czasu.

Ostatni, dziewiąty, wiersz – *Astry* – to najkrócej trwający na płycie utwór (2'59"). Złożony jest z trzech strofoid, zawierających łącznie dwanaście wersów (pierwsza cząstka – trzy linijki, druga – cztery, trzecia zaś – pięć). Tematyka tego liryku łączy się z *Tarczą* – jest to bowiem piosenka o trwaniu:

Spotykamy się
nieufni jak zwierzęta
gwiezdnej drogi

Po tych wszystkich wojnach
i po kłamstwach po nich
hodowanych jak astry na działkach
na przedmieściach miast

Zanim puch opadnie
z tych porwanych kołder
To wszystko trwa
cały czas trwa
znajduje sobie nowe miejsca

Wersja wyśpiewana:
Spotykamy się
nieufni jak zwierzęta

gwiezdnej drogi

Po tych wszystkich wojnach
i po kłamstwach po nich
hodowanych jak astry

na działkach na przedmieściach miast
na działkach na przedmieściach miast
na działkach na przedmieściach miast

Zanim puch
opadnie
z tych porwanych
kołder
Zanim puch
opadnie
z tych porwanych
kołder

To wszystko trwa
cały czas trwa
znajduje sobie
nowe miejsca

To wszystko trwa
cały czas trwa
znajduje sobie
nowe miejsca

„Nowe miejsca" (nowe!) to metafora przestrzenna, odnosząca się do trwania świata, ciekawe jest również to, że za pomocą metaforyki przestrzennej opisano ludzkie kłamstwa – porównane zostały one do tytułowych astrów, hodowanych *na działkach na przedmieściach miast*; takie porównanie mówi o wyobraźni poetyckiej Kaźmierczaka i sposobie budowania przez niego poetyckich obrazów – do konstruowania problematyki wierszy służy mu antropologia miasta i krajobrazu.

Pora na podsumowania. Grzegorz Kaźmierczak – wokalista grupy Variété oraz autor tekstów piosenek – to współczesny poeta, który z pełną świadomością i konsekwencją realizuje w świecie początków XXI wieku performatywny przekaz poezji oralnej[4]. W ten sposób dzięki jego twórczości istnieje w rzeczywistości mediów elektronicznych oraz druku ta dawna forma wypowiedzi, wcielana z powodzeniem w życie dzisiejszej kultury. Tym samym ustna literatura ma się doskonale, nowoczesne media zaś służą z powodzeniem jej utrwalaniu – płyty CD oraz Internet są swoistym archiwum przechowującym poezję oralną. Dodać trzeba, że jest to awangardowa poezja oralna, co oznacza, iż wiersze funkcjonują tu z muzyką awangardową, alternatywną, wykonywaną właśnie w tym idiomie muzycznym. Variété przekracza rock, zmierza ku muzyce alternatywnej, ku nowym brzmieniom i kolorystyce muzycznej. Należy również dopowiedzieć, że nie są to zwykłe teksty piosenek – ze względu bowiem na oryginalną realizację językową stają się czymś więcej niż zwykłe teksty piosenek – stają się właśnie poezją oralną.

Oczywiście, można je także nazwać umuzycznionymi wierszami – Kaźmierczak nie tylko zamieszcza teksty utworów w książeczkach dołączonych do płyt, ale również do albumów muzycznych dodawał tomiki ze swoimi lirykami. W ten sposób słuchacz może również te teksty sobie przeczytać, ale nie zmienia to faktu, iż podstawowym kanałem przekazu pozostaje utwór wyśpiewany, a odbiorca ma przede wszystkim tych wierszy słuchać. Poezja Grzegorza Kaźmierczaka to współczesny performans, charakteryzujący się transowym pulsem i melancholijnym głosem, za pomocą którego działanie języka w śpiewie oddaje werbosomatyczne sposoby bycia, słowo jest znakiem i dźwiękiem – jest, jak dźwięk, tożsame ze swoim trwaniem; wydobywa się z wnętrza człowieka i jednoczy go z dziejącym się kosmosem, performans taki to splot tradycji, praktyki i emergencji w sztuce słowa[5]. Dynamika, ruchomość, siła oddziaływania głosu wokalisty służy mocy sprawczej tkwiącej w oralności[6]. W ten sposób nasza uwaga kieruje się ku analizowaniu residuów i nieoczekiwanych nawrotów oralności w społeczeństwie piśmiennym i postpiśmiennym[7] – mających znakomite realizacje w pieśniowych opowieściach Grzegorza Kaźmierczaka.

BIBLIOGRAFIA
Böhme G., *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przeł. P. Domański, Warszawa 1998.
Literatura ustna, wybór tekstów, wstęp, kalendarium i bibliografia P. Czapliński, Gdańsk 2010.
Zumthor P., *Właściwości tekstu oralnego*, przeł. M. Abramowicz, „Literatura Ludowa" 1986, nr 1, s. 41–58.

[4] Por. *Literatura ustna*, wybór tekstów, wstęp, kalendarium i bibliografia P. Czapliński, Gdańsk 2010.
[5] Por. tamże.
[6] Por. tamże.
[7] Por. tamże.

Emilia Stachowska

ZIMNA MUZYKA ZIMNYCH LUDZI
(TU NIE BĘDZIE REWOLUCJI)



Muzyka alternatywna końca lat 70. oraz lat 80. ubiegłego wieku zdecydowanie należała do gitar. Przestała też być grzeczna, ładna i poukładana – w miejsce przyjemnych melodii oraz kunsztownych kompozycji wdarły się chaos, hałas i bunt. Kultura punkowa, wywodząca się z tak zwanej muzyki garażowej[1] przybierała coraz bardziej radykalne formy i znajdowała coraz więcej zwolenników. Antysystemowa ideologia wpisana w definicję gatunku przestała obejmować jedynie obszar Stanów Zjednoczonych i Wysp Brytyjskich, zakorzeniając się w innych krajach, w tym także nad Wisłą. Warto jednak zaznaczyć, że punk rock, choć opierający się na prostych założeniach, nie wszędzie brzmiał tak samo. Istotne różnice pojawiały się nie tylko w warstwie dźwiękowej, ale także w warstwie lirycznej. Surowy amerykański *no wave* reprezentowany przede wszystkim przez Lydię Lunch (oraz takie jej projekty jak Teenage Jesus and the Jerks czy 8-eyed Spy) oraz proste i chwytliwe anglosaskie granie stanowiły jedynie punkt wyjściowy i inspirację, która nie była traktowana dosłownie. Im więcej interpretacji punka się pojawiało, tym więcej powstawało hybryd, coraz bardziej oddalających się od pierwotnych rozwiązań.

Za zbiorczą nazwę dla wszystkich nowych nurtów, które wyrosły na fundamentach punk rocka w Europie, należy uznać *new wave*[2], choć warto zaznaczyć, że była to raczej szufladka mieszcząca bardzo różne style niż ujednolicona propozycja europejskiej alternatywy. Nie był to jednak koniec (r)ewolucji, ponieważ w krótkim czasie zgrzyt i gitarowy brud zostały zastąpione z jednej strony elektroniką, dając początek takim gatunkom jak na przykład *new romantic,* z drugiej strony natomiast mrocznym, niepokojącym brzmieniom, określanym mianem rocka gotyckiego. Należy jednak podkreślić, że wprowadzanie opisanych wyżej przekształceń miało charakter bardzo dynamiczny, tak więc błędem byłoby mówienie tu o wyraźnym ciągu przyczynowo-skutkowym. Ujęcie diachroniczne tak szybkich zmian jest zatem jedynie pewną próbą uspójnienia i ułożenia zjawisk, których specyfika jest zdecydowanie bardziej skompli-

[1] Portal RateYourMusic.com, Punk Rock, https://rateyourmusic.com/genre/Punk+Rock/
[2] Portal RateYourMusic.com, New wave, https://rateyourmusic.com/genre/New+Wave/

kowana i wręcz niemożliwa do precyzyjnego zdefiniowania. Próba ta jest natomiast konieczna, by możliwe było wprowadzenie kolejnego terminu, jakim jest „zimna fala", a następnie przyjrzenie się polskim reprezentantom tego nurtu. Andrzej Korasiewicz, próbując na łamach portalu internetowego Alternativepop opisać, czym jest *coldwave,* podaje, że *Mianem tym określano wykonawców nagrywających w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych prostą muzykę postpunkową o charakterystycznym zimnym klimacie*[3]. Jak widać, trudno określić, czym wspomniana zimna fala faktycznie jest, nie odnosząc się do nurtów, które zostały przytoczone wcześniej, a – zgodnie z proponowaną powyżej definicją – jest ona stylistyką oscylującą między punkową surowością i gotycko-rockową dekadencją. Jakie cechy można zatem uznać za typowe dla tego typu muzyki? Pierwszym skojarzeniem, które nasuwa się na myśl, jest atmosfera pełna niepokoju i chłodu, uzyskiwana za pomocą instrumentarium składającego się z gitary basowej, klawiszy oraz automatu perkusyjnego. To właśnie gęsta linia basu połączona z monotonnym, jednostajnym rytmem perkusji tworzyła klimat, który przyjęło się nazywać zimnym. Podobne (choć znacznie bardziej rozbudowane) stwierdzenie znajdziemy na portalu DarkPlanet, gdzie przeczytać można, że: *Brzmienie coldwave charakteryzowało się prostotą w postaci ciągle powtarzanych, oszczędnych motywów, tworzących klaustrofobiczny klimat, oraz odgrywającą pierwszoplanową rolę gitarą basową i bardzo ascetyczną grą instrumentów perkusyjnych, opartą często jedynie na kilku powtarzalnych sekwencjach*[4]. Stylistyka ta szczególną popularność zyskała w Polsce, przede wszystkim w drugiej połowie lat 80. dwudziestego wieku. Warto (a nawet trzeba) też zaznaczyć, że to właśnie rodzimi artyści stworzyli jej najbardziej charakterystyczną, a zarazem rzadko spotykaną poza granicami kraju wersję – minimalistyczną pod względem dźwięków i niezwykle poetycką w warstwie tekstowej. Znamienne jest również to, że o ile w przypadku krajów, które były wręcz ośrodkami tego typu muzyki (jak na przykład Francja i Niemcy), można mówić o śmierci zimnej fali, tak w Polsce gatunek ten ma ciągle nowych adeptów, dla których kontynuowanie tradycji jest ważniejsze niż wprowadzanie nowych, innowacyjnych rozwiązań. Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie tego, co składa się na zjawisko „polskiej zimnej fali", jakie były jej cechy i co się dzieje z nią teraz.

Polska zimna fala, choć tworzona na terenie całego kraju, swoją stolicę miała w Rzeszowie. To właśnie tam działało najwięcej projektów, których twórcy zafascynowani byli mrocznymi przeobrażeniami punka. Potwierdza to także Tomasz Ryzner, który na łamach portalu nowiny24.pl napisał: *Młodzież niekoniecznie uważała swe miasto za dziurę. Rozkochani w rockowym boomie młodzi ludzie często byli dumni, że mieszkają w Rzeszowie. W radiu mogli usłyszeć, a w paru gazetach przeczytać, że żyją w jednym z najważniejszych miast dla polskiej muzyki. Rzeszowska scena rockowa, rzeszowska zimna fala. Te terminy znali fani, dziennikarze z całego kraju*[5]. Krzysztof „Bufet" Bara, pierwszy wokalista projektu 1984, dodaje natomiast: *To było pewnie odreagowanie ponurego czasu stanu wojennego. Pojawiła się grupa ludzi o podobnym smaku. Słuchaliśmy tak zwanej nowej fali, powiedzmy Joy Divison, Sisters of Mercy czy The Cure, które wtedy nie było w głównym nurcie*[6]. Trzeba jednak podkreślić, że wymienione przez Barę zespoły nie odcisnęły aż tak silnego piętna na samym brzmieniu rzeszowskich kapel – dały im raczej pewne wskazówki i podsunęły pomysły, które następnie zostały twórczo

[3] A. Krasuski, Style w muzyce – wolna interpretacja, http://apop.pl/strona/index.phpoption=com_content&task=view&id=100&Itemid=52.
[4] Portal DarkPlanet.pl, http://www.darkplanet.pl/Cold-Wave-3477.html.
[5] Wywiad z zespołem 1984, http://www.nowiny24.pl/reportaze/art/9181510,jubileusz-zespolu-1984-byl-czas-kiedy-rzeszow-na-muzycznej-scenie-duzo-znaczyl,id,t.html.
[6] Tamże.

rozwinięte i osadzone w polskiej rzeczywistości. I tak na przykład Joy Division inspirowało surowością i chaotycznością, The Sisters of Mercy pozorną monotonią jednostajnego rytmu, a The Cure mrocznym wizerunkiem i mrocznymi tekstami, a także głębią brzmienia. Wsłuchanie się w muzykę takich grup jak przywołane 1984 pozwoli także stwierdzić, że charakterystyczne dla rzeszowian było wprowadzenie minimalizmu, redukcja rozwiązań tylko do tych koniecznych, zostawienie samego trzonu i zrezygnowanie z ozdobników. Podobne zabiegi miały miejsce w odniesieniu do tekstów utworów, co potwierdzają takie nagrania jak na przykład *Tu nie będzie rewolucji,* którego tytuł to jednocześnie znaczna część wykrzyczanej przez wokalistę treści. Utwór ten, oparty na ciągle powtarzanym motywie, regularnie występujących pauzach i nieco rozmytym w refrenie brzmieniu gitar, może służyć wręcz za wizytówkę polskiej zimnej fali. Pojawia się w nim zarówno punkowa zadziorność, jak i melodyka typowa dla rocka gotyckiego spod znaku The Sisters of Mercy. Nieco inaczej brzmi natomiast kolejne nagranie z repertuaru 1984, *Wstajemy na raz, klaszczemy na dwa,* które jest bardziej przytłumione, ponure i oparte na jeszcze bardziej jednostajnym rytmie. Taka pozorna dychotomia, rozdarcie pomiędzy agresją a strachem, niepokojem a krzykiem to kluczowe rozwiązania sceny *coldwave,* przejawiające się zarówno w zabiegach kompozytorskich, jak i prozatorskich. Trudno mówić tu o klasycznych zestawieniach zwrotka–referen–zwrotka, ponieważ teksty są najczęściej oszczędne w słowa, są pocięte z niemal krawiecką precyzją. Podobnie sprawa ma się w odniesieniu do innych, choć powiązanych z 1984, reprezentantów rzeszowskiej sceny, czyli Noah-Noah i Aurora, lecz mówienie o stosowaniu przez nie identycznych rozwiązań byłoby zdecydowanie zbyt dużym uproszczeniem, gdyż ich nagrania miały bardziej piosenkowy charakter. Ciekawy jednak jest fakt, że w tym przypadku nieco bardziej rozbudowane partie tekstowe nie zaburzają monotonnego rytmu – są one bowiem często melorecytowane, co potęguje poczucie otępienia, pewnego zastoju i stagnacji. Można zatem stwierdzić, że to, co proponowały rzeszowskie zespoły działające w latach 80., było koncepcyjnie spójne, osadzone w określonej stylistyce, a (mimo wszystko niewielka) różnorodność zabiegów w ostateczności prowadziła do osiągnięcia podobnych efektów. Założenie bowiem było takie, aby przekaz był równocześnie mocny, dobitny, jak i posępny, przytłaczający.

Opisując rodzimą zimną falę i próbując uchwycić jej specyfikę, nie można jednak bazować wyłącznie na dorobku projektów z Rzeszowa, ponieważ bardzo ważne nagrania powstawały mniej więcej w podobnym czasie również w Puławach. To tam w latach 1983–1987[7] działał zespół Siekiera, uznawany za jednego z czołowych przedstawicieli polskiej sceny *coldwave.* Siekiera jest również autorem najbardziej znanego polskiego wydawnictwa utrzymanego w opisywanym tu charakterze – mającego swoją premierę w 1986 roku albumu *Nowa Aleksandria.* Za ciekawostkę uznać należy fakt, że kilka nagrań z tej płyty doczekało się coverów zagranicznych artystów, w tym pochodzącej z Francji grupy Varsovie oraz brazylijskiej formacji Escarlattina Obsessiva. W nawiązaniu do Siekiery również można mówić o typowym dla zimnej fali braku „piosenkowego" charakteru kompozycji, a przede wszystkim – charakteru tekstów. Tempo utworów jest bardzo szybkie, miarowe, brzmienie surowe, w niektórych nagraniach nieco zgrzytliwe, a główną rolę ogrywa tu perkusja. Warstwa liryczna materiału zawartego na *Nowej Aleksandrii* jest wręcz uzupełnieniem tej stylistyki, choć bardziej zasadne byłoby stwierdzenie, że jest

[7] Wznowiony w roku 2011.

ona po prostu jej nieodłącznym elementem, gdyż w znacznej części utworów słowa pełnią rolę niemal kolejnego instrumentu. Słychać to między innymi w nagraniu *Idziemy przez las,* którego całość oparta jest na ciągle powtarzanym wersie *Idziemy przez las / pijani od słów.* Na podobnym rozwiązaniu oparta jest także kolejna kompozycja, jaka znalazła się na *Nowej Aleksandrii – Ludzie wschodu*. Należy jednak zauważyć, że w *Ludziach wschodu* pojawia się kategoria, o której do tej pory nie było mowy w artykule, a mianowicie – abstrakcja. Tworzenie tekstów, których wartość semantyczna jest trudna do ustalenia, również wpisuje się w cechy charakterystyczne polskiej zimnej fali. Trudno stwierdzić, jaki cel przyświeca tego typu przedsięwzięciom, można jednak przypuszczać, że wzmacniają one poczucie niepokoju, niepewności i lęku, a także wprowadzają pewną chaotyczność. W efekcie słuchacz jest wręcz uderzany pytaniami: *Czy tu się głowy ścina?, Czy zjedli tu Murzyna?, Czy leży tu madonna?, Czy jest tu jazda konna?, Czy w nocy dobrze śpicie?, Czy śmierci się boicie?, Czy zabił ktoś tokarza?, Czy często się to zdarza?* Pytania te pojawiają się natomiast w akompaniamencie pulsującej gitary basowej i przerywane są syntezatorowym motywem, którego szybkie tempo stanowi przeciwwagę dla posępnego i nieco przytłumionego basu. To również można uznać za cechę charakterystyczną zimnofalowej estetyki – teksty osadzone w ponurej muzyce mają dezorientować, niczego nie mówią wprost, rzadko bywają wykładnią zjawisk łatwych do opisania; te zjawiska, które można opisać w jasny sposób, podawane są natomiast w mniej przystępnej, minimalistycznej formie. Kolejnym przykładem służącym potwierdzeniu tej tezy może być inne nagranie Siekiery, które nie znalazło się na *Nowej Aleksandrii – Misiowie puszyści,* na którego tekst składa się zdanie: *Szewc zabija szewca, bum tara ra, bum tara ra*, opatrzone motywami dźwiękowymi, które budują odpowiednią dramaturgię wokół wersu pozornie pozbawionego znaczenia.
Przytoczone powyżej przykłady służą zobrazowaniu pewnych tendencji, jakie często pojawiają się w kompozycjach i tekstach rodzimej zimnej fali, ale błędem i dużym uproszczeniem byłoby uznanie, że polska muzyka *coldwave* pozbawiona jest utworów opowiadających historie za pomocą konkretnego, czytelnego i bezpośredniego przekazu. Tak zwany *storytelling* również nie należy tu do rzadkości, czego przykładem mogą być utwory takich formacji jak na przykład Made in Poland, Madame i Aya RL, a nawet przywołana już Siekiera z tytułową kompozycją *Nowa Aleksandria*. Mimo to, również w odniesieniu do treści tych bardziej rozbudowanych kompozycji, można mówić o wspólnym mianowniku, ponieważ najczęściej poruszane tematy dotyczą człowieka, który jest zagubiony, osaczony i przytłoczony otaczającą go rzeczywistością, czego dowodem niech będą następujące wersy, napisane przez lidera Aya RL Pawła Kukiza:

[…]
I tak co dnia wydzierają mózg
Czy byłeś sam? Nie, jeszcze dwóch!
Czy to oni, czy nie oni?
Tak – to oni! Właśnie ich ukrywam!

Puszczają mnie po miesiącach dwóch
Już nie wiem sam – jestem chory czy zdrów?
Przecież ja teraz sam, teraz sam, teraz sam się ukrywam!

Nie, nie, nie znajdziecie mnie!
O nie, nie, nie znajdziecie!
Nie, nie, nie znajdziecie mnie!
O nie, nie, nie znajdziecie!
[…]

Próba przeprowadzenia dokładnej analizy tekstów, a następnie ich zinterpretowania w nawiązaniu do sytuacji politycznej czy też społecznej jest tematem do osobnych rozważań, jednak zakładając, że *A ja się ukrywam* jest utworem opisującym działania PRL-owskiego aparatu bezpieczeństwa, można dojść do ciekawej konkluzji, że również pod tym względem zimna fala jest bardziej liryczną i posępną

wersją punka. Punk rocka cechowała przede wszystkim prostota i bezpośredniość, *coldwave* jest natomiast mniej dosłowne w warstwie tekstowej, nawet w odniesieniu do bardziej rozbudowanych wersów. Interesujący wydaje się fakt, że również tutaj perkusja i słowo stanowią nieodłączny duet, ponieważ rytm jest dopełnieniem przekazu. Bardzo podobnie prezentuje się nagranie kolejnego z wymienionych powyżej zespołów – Madame – gdzie wokalista, Robert Gawliński, śpiewa:

Mówisz coś, a ludzie nie chcą cię słuchać

Walczysz o dobro wszystkich błądzących w ciemności
Dziki sąd, ustępują już sztaby nieznanej przyszłości

Ref. Sybillo, Sybillo
Sybillo, Sybillo

Na drodze białą kredą ktoś napisał
Podobno nie ma już Francji
Komunikaty kłamią, bezludne miasta i cienie na murach
Dziki sąd, powiedz mi, czy jutro będę jeszcze żył

Podobnych przykładów można mnożyć jeszcze więcej, wymieniając choćby *Fabrykę* Joanny Makabresku, *Obywatela G.C.* z dorobku Grzegorza Ciechowskiego czy *Obłąkanego* Kineo R.A., jednak najważniejsze tendencje zostały już zauważone. Wiodący wśród nich jest fakt, że nagrania polskich grup zimnofalowych opierają się na podobnych schematach, odnosząc się do bardzo jasno określonej stylistyki, gdzie same teksty pełnią nie tylko funkcję komunikacyjną, ale także – a może przede wszystkim – estetyczną. Warstwa liryczna stanowi równie ważną rolę w budowaniu odpowiedniej atmosfery jak samo instrumentarium. Wszystko to tworzy całość, która ma niepokoić, wzbudzać lęk, a także czujność. Niezależnie od tego, czy tekst składa się z kilku abstrakcyjnych słów, czy też jest bardziej rozbudowaną formą, funkcjonuje on w towarzystwie perkusji lub automatu perkusyjnego, basu i syntezatorów, których miarowe tempo sprawia wrażenie… stłumionego krzyku.

Pamiętając, że omawiany gatunek ma już ponad trzydzieści lat, warto zastanowić się także, w jakiej postaci funkcjonuje on teraz. Śledząc twórczość młodszych polskich zespołów, można wysnuć wniosek, że zimna fala jest w swoich założeniach dość rygorystyczna, ponieważ wszystkie cechy charakterystyczne, które zostały już przywołane, pojawiają się również w tym, co proponują takie projekty jak działające obecnie: Wieże Fabryk, Ukryte Zalety Systemu, Huta Plastiku czy Cieplarnia. Pierwszy z nich nawiązuje do zimnej fali w najbardziej bezpośredni sposób, będąc jednocześnie przedstawicielem jej najbardziej „oszczędnej" wersji. Tomasz Kaczkowski, wokalista i autor tekstów, skupia się na tym, aby w utworach komunikować się za pomocą jak najmniejszej ilości środków, czego efektem są takie nagrania jak *Moje miasto* (całość tekstu: *W moim mieście wiatr rozpuszcza twarz / w moim mieście tak, tak dużo nas / Moje miasto – kamień z płomienia),* Życie (Życie jest żółte, śmierć jest sina / na palcach się wspinam), *Po co (Po co wieże fabrykom?)* i Kosmos *(Między ustami a płucami jest przestrzeń / skórę wypełnia kosmos).* Podobną taktykę przyjął Maciej Dobosz, założyciel grupy Cieplarnia, której singlowe nagranie *Do wtóru i bez końca* doskonale wpasowało się w estetykę wypracowaną w drugiej połowie lat 80. Ukryte Zalety Systemu są natomiast nietypowym przypadkiem, ponieważ stylistycznie zdecydowanie brzmią „falowo", jednak twórczość tego projektu można uznać za pewnego rodzaju metakomentarz, opowieść o samej zimnej fali i o tym, co jest jej kwintesencją. Jest to o tyle ciekawa sytuacja, że wartość artystyczna albumu idzie w parze z wartością poznawczą, gdyż jest on pewnego rodzaju przewodnikiem po zjawisku, wykładem na jego temat.

Niniejszy artykuł miał na celu wyłonienie tych cech, które należy uznać za specyficzne dla krajowej sceny zimnofalowej. Analiza historii

gatunku, a także przykładowych utworów pozwoliła wysnuć kilka wniosków, które mogą się wydawać paradoksalne. Okazuje się bowiem, że cechy formalne gatunku mogą być łatwe do sprecyzowania, co wcale nie oznacza, że sam gatunek nie jest złożony. Złożoność zimnej fali polega natomiast na tym, że trudno uchwycić jej istotę, odnosząc się tylko do brzmienia lub tylko do tekstu, ponieważ stanowią one nierozerwalną całość, a co więcej – sam tekst często pełni rolę jednego z instrumentów. I to jest właśnie ta cecha, dzięki której możemy mówić o polskiej zimnej fali – wydaje się bowiem, że tylko ta rodzima odmiana uczyniła z samego języka narzędzie, które z jednej strony przekazuje treść, a z drugiej – po prostu jest melodią. Dlatego też zamiast pytać „jak brzmi polski *coldwave*?", lepiej zapytać „co w nim brzmi i dlaczego?", choć ten temat należy poruszyć już w osobnym artykule.

NETOGRAFIA
DarkPlanet.pl, http://www.darkplanet.pl/Cold-Wave-3477.html [dostęp: 28.09.2016].
Krasuski A., Style w muzyce – wolna interpretacja, Http://apop.pl/strona/index.phpoption=com_content&task=view&id=100&Itemid=52 [dostęp: 28.09.2016].
RateYourMusic.com, New wave, https://rateyourmusic.com/genre/New+Wave/ [dostęp: 28.09.2016].
RateYourMusic.com, Punk Rock, https://rateyourmusic.com/genre/Punk+Rock/ [dostęp: 28.09.2016].
Wywiad z zespołem 1984, http://www.nowiny24.pl/reportaze/art/9181510,jubileusz-zespolu-1984-byl-czas-kiedy-rzeszow-na-muzycznej-scenie-duzo-znaczyl,id,t.html [dostęp: 28.09.2016].

Celina Bekier

INICJATYWY UPAMIĘTNIAJĄCE TWÓRCZOŚĆ ZESPOŁU REPUBLIKA



Zespół Republika był jedną z najbardziej charakterystycznych formacji muzycznych powstałych w dobie „boomu polskiego rocka". Zjawisko to datowane było na pierwszą połowę lat 80. ubiegłego wieku. Jednym z twórców, a zarazem liderem zespołu, wokalistą, autorem tekstów oraz kompozycji był Grzegorz Ciechowski. Ponadto w tamtym okresie Republikę współtworzyli również: gitarzysta Zbigniew Krzywański, perkusista Sławomir Ciesielski oraz basista Paweł Kuczyński. Zespół oprócz charakterystycznej i ponadczasowej muzyki stworzył również unikatowy świat Republiki, wykreowany na wzór państwa. „Republikański" styl to nie tylko skośne czarno-białe pasy widniejące chociażby na fladze zespołu czy czcionka zwana republikarycą, to także specyficzny język inspirowany orwellowską nowomową oraz metaforyczne teksty utworów idealnie współgrające z ascetycznymi brzmieniami. W tym też okresie zespół odniósł niewątpliwy sukces, wznosząc się na wyżyny popularności i na stałe wpisując się w karty historii polskiej muzyki popularnej.

W drugiej połowie lat 80. nastąpił rozpad Republiki, który zbiegł się w czasie z procesem stopniowego wygasania zjawiska zwanego boomem polskiego rocka. Niemniej jednak zakończenie działalności zespołu nastąpiło w wyniku różnych czynników, wśród których nie sposób wymienić wyłącznie jedną, wiodącą przyczynę rozpadu Republiki. Warto podkreślić, że każdy z członków zespołu w odmienny sposób zapatrywał się na tę kwestię.

Początek lat 90. to czas reaktywacji Republiki. Zespół ponownie zagościł na polskim rynku muzycznym, jednakże w nieco zmienionym składzie. Na powrót do zespołu nie zdecydował się dotychczasowy basista – Paweł Kuczyński. Jego miejsce zajął zaś młody wówczas muzyk, dotychczas współpracujący z Ciechowskim – Leszek Biolik. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że wyrazisty i unikatowy styl „republikanów" z pierwszej połowy lat 80. w dużej mierze umożliwił powrót oraz zdefiniowanie zespołu po reaktywacji.

Działalność Republiki została przerwana nagłą i przedwczesną śmiercią lidera zespołu Grzegorza Ciechowskiego, która nastąpiła 22 grudnia 2001 roku. Dla większości osób związanych z Republiką było to wielkie zaskoczenie. Członkowie zespołu nie wyobrażali sobie kontynuacji działalności artystycznej pod sztandarem Republiki bez Ciechowskiego. Nie dziwi więc fakt, że zespół zakończył swą

działalność wraz ze śmiercią lidera. Niemniej jednak, mimo iż od tej śmierci minęło blisko 15 lat, to twórczość zarówno Republiki, jak i jej frontmana nadal pozostaje obecna w polskiej kulturze. Świadczą o tym liczne inicjatywy mające na celu upamiętnienie działalności artystycznej Ciechowskiego. Można wśród nich wyróżnić: koncerty, publikacje, filmy oraz inne. Wszelkie przedsięwzięcia upamiętniające działalność Republiki omówione zostały w sposób możliwie jak najbardziej chronologiczny[1]. Warto również wspomnieć, że dwie spośród omawianych inicjatyw zostały zapoczątkowane jeszcze za życia charyzmatycznego lidera grupy.

Jako pierwszą z pozycji upamiętniających działalność Republiki, należy wymienić monografię autorstwa Alexa Stacha pt. *Gwiazdy, komety, czad. Republika*. Książka ta została wydana w 1996 roku i, jak już sugeruje sam jej tytuł, stanowi biografię Republiki. W pozycji zostały zawarte szczegółowe informacje dotyczące działalności zespołu w latach 1981–1986, ponadto można w niej znaleźć także informacje odnośnie do solowego projektu Grzegorza Ciechowskiego – Obywatel G.C. Niestety działalność Republiki w latach 90., od czasu jej reaktywacji, została opisana w sposób pobieżny, co stanowi niewątpliwą wadę monografii.

Następnie, blisko rok później, bo w 1997 roku, ukazał się film dokumentalny w reżyserii Ewy Sałużanki pt. *Ciechowski, ty masz szczęście*[2]. To dokument opowiadający o Republice, w którym można zobaczyć między innymi życie muzyków w trasie koncertowej, relacje panujące między członkami zespołu a jego menedżerem. Ciekawostkę może stanowić również fakt przedstawienia obrazu grupy społecznej, jaką stanowili fani Republiki.

Z kolei pierwszą z inicjatyw, jakie zostały zrealizowane już po śmierci Ciechowskiego, był spektakl *Kombinat – ostatni koncert pożegnalny Republiki*, który miał miejsce w marcu 2002 roku podczas XXIII Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Pomysłodawcą oraz reżyserem tego wydarzenia był Wojciech Kościelniak. Warto wspomnieć, iż z założenia *Kombinat* miał mieć zupełnie inny charakter. W listopadzie 2001 roku odbyło się pierwsze spotkanie G. Ciechowskiego z W. Kościelniakiem, podczas którego został omówiony wstępny zarys widowiska. Wraz ze śmiercią lidera Republiki koncepcja koncertu uległa jednak zmianie, co podkreślił reżyser w wywiadzie dla gazety „Rzeczpospolita": *Chcemy oddać hołd Grzegorzowi Ciechowskiemu, ale nie zamierzamy robić wieczornicy ku pamięci, ani tym bardziej budować mu pomnika. Ten koncert byłby oczywiście inny, gdyby żył Ciechowski*. […] *Zespół ma bardzo charakterystyczne brzmienie i barwę muzyczną. Niecelowe byłoby więc prezentowanie ich utworów w innych aranżacjach i innym kolorycie. Akceptując świat z piosenek Republiki, chciałem go rozbudować i poszerzyć*[3]. *Kombinat – ostatni koncert pożegnalny Republiki*, to spektakl muzyczny, podczas którego można było usłyszeć 12 najpopularniejszych utworów Republiki w wykonaniu aktorów oraz muzyków zespołu. Koncert rozpoczął narrator, który towarzyszył widzom przez całość widowiska. Swój monolog zaczął od wyjaśnienia tytułowego słowa „kombinat". W tle można było usłyszeć wyjące syreny, po czym nastąpiło wykonanie tytułowej piosenki koncertu. Analogiczny schemat, tj. krótki wstęp od narratora poprzedzający każdy z utworów oraz iście teatralne wykonanie piosenki, powtarzał się w trakcie całego koncertu. Oprócz wymienionego powyżej tytułowego *Kombinatu* można było usłyszeć takie utwory jak: sztandarowa *Biała Flaga*, *Sexy Doll*, *Telefony* czy też *Moja*

[1] Do grudnia 2015 roku można wyróżnić 19 przedsięwzięć upamiętniających twórczość Republiki.
[2] Film został umieszczony w serwisie internetowym Vimeo, https://vimeo.com/104786584 [dostęp 25.09.2016]
[3] R. Bubnicki, *Inny, bo bez Ciechowskiego*, „Rzeczpospolita" 2002 z 13 III, s. A10.



Płyta Republiki w Piernikowej Alei Gwiazd w Toruniu. Źródło: fotografia własna aut.

krew, w wykonaniu takich aktorów jak: Kinga Preis, Konrad Imiela czy Jacek Bończyk. *Kombinat* to widowisko utrzymane w czarno-białej „republikańskiej" stylistyce, dopracowane w najmniejszych szczegółach: kostiumy wykonawców, charakteryzacja, którą można dostrzec chociażby w specjalnych czarno-białych, nieco demonicznych soczewkach imitujących na oku efekt „X" oraz tancerze poruszający się na scenie niczym kukły. Swoiste uzupełnienie stanowią równie mroczne co interesujące wizualizacje, stanowiące tło dla pierwszego planu. Wszystkie te elementy tworzą jedną spójną całość, która sprawia, że widz przenosi się do zupełnie innego świata – świata Republiki.

Co roku fani Republiki i Grzegorza Ciechowskiego, organizują w toruńskim klubie Od Nowa Dzień Białej Flagi, czyli Ogólnopolski Zlot Fanów. Na wydarzenie to składa się szereg koncertów oraz inicjatyw upamiętniających działalność zespołu. Jak można przeczytać na stronie Fanklubu Republiki i Grzegorza Ciechowskiego, historia tego swoistego święta sięga jeszcze czasów, gdy Republika była w komplecie. W 2002 roku Dzień Białej Flagi się nie odbył, a fani grupy spotkali się we Wrocławiu na wspomnianym wyżej *Kombinacie* – ostatnim koncercie pożegnalnym Republiki. Z kolei w 2003 roku Dzień Białej Flagi został zastąpiony Nocą Białej Flagi, która odbyła się w Łodzi. W latach 2004–2008 spotkanie sympatyków Republiki miało miejsce w toruńskiej Od Nowie, a za organizację odpowiadał były menedżer Republiki – Jerzy Tolak. Od 2008 roku kwestie organizacyjne Dnia Białej Flagi zostały przekazane w ręce członków fanklubu Republika Marzeń, którzy organizują spotkania po dziś dzień[4].

Również w Toruniu, w Piernikowej Alei Gwiazd znajdującej się na Rynku Staromiejskim nieopodal Dworu Artusa, umieszczona została specjalna mosiężna płyta w kształcie piernika z napisem *Republika* wykonanym charakterystyczną czcionką „republikarycą". Na płycie widnieje również data odsłonięcia płyty – rok 2006, poniżej zaś znajduje się mniejsza tabliczka z podpisem: *Republika zespół rockowy*.

[4] Republika Marzeń, http://www.republikamarzen.pl/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=41&Itemid=70 [dostęp 4.11.2015].

W nieco innym rejonie Polski, bo w rodzinnym mieście Ciechowskiego, tj. w Tczewie, co roku organizowane jest wydarzenie pn. In Memoriam Festiwal Grzegorza Ciechowskiego. Pomysłodawcą a także organizatorem tego artystycznego przedsięwzięcia jest Józef Golicki. Pierwsza edycja festiwalu miała miejsce w pierwszą rocznicę śmierci Ciechowskiego, czyli 22 grudnia 2002 roku. Warto wspomnieć, że początkowo był to tylko i wyłącznie koncert pt. „Tczewscy muzycy w hołdzie Grzegorzowi Ciechowskiemu", podczas którego wystąpiło wielu muzyków reprezentujących różne generacje. Dopiero w kolejnym roku wydarzenie zaczęło funkcjonować jako In Memoriam Festiwal Grzegorza Ciechowskiego. Również od 2003 roku festiwal składa się z dwóch części: pierwszą z nich stanowi program poetycko-muzyczny „Wiersze i piosenki Grzegorza Ciechowskiego", podczas którego można usłyszeć młodych wykonawców biorących na warsztat piosenki artysty. Część druga festiwalu to koncert gwiazd polskiej sceny muzycznej, na przykład: Grażyny Łobaszewskiej z zespołem Grand Gangsters, Maćka Maleńczuka czy Tymona Tymańskiego wraz zespołem Von Zeit. Od 2004 roku In Memoriam odbywa się w sierpniu, co zbiega się z datą urodzin Ciechowskiego[5].

Rodzinne miasto lidera to nie tylko omówiony powyżej festiwal In Memoriam, ale również i inne przedsięwzięcia mające na celu promowanie twórczości Grzegorza Ciechowskiego i Republiki. Z pierwszym koncertem poświęconym pamięci artysty zbiegło się w czasie odsłonięcie tablicy pamiątkowej poświęconej Ciechowskiemu z napisem: *W tym dniu 29 sierpnia 1957 roku zaczęło bić serce Republiki, poety, kompozytora Grzegorza Ciechowskiego. Tczewianie.* Tablica została umieszczona na domu przy ul. Nowy Rynek 2, gdzie artysta spędził swą młodość[6]. Niestety, w listopadzie 2011 roku tablica została skradziona oraz bezpowrotnie zniszczona poprzez zeszlifowanie napisów[7]. Warto także wspomnieć, że od grudnia 2012 roku[8] tuż przy samym dworcu kolejowym w Tczewie można dostrzec zabytkową lokomotywę w charakterystycznych „republikańskich" barwach, tj. w czarno-białe ukośne pasy, które niejednokrotnie widniały zarówno na okładkach płyt, jak i plakatach Republiki. Niestety, brak tam jakiejkolwiek tablicy pamiątkowej, aczkolwiek sama kolorystyka pojazdu w jednoznaczny sposób sugeruje przywiązanie tczewian do twórczości ich krajana.

Również z inicjatywy tczewskiego działacza Jana Kulasa oraz pod jego redakcją powstała biografia lidera Republiki pt. *Grzegorz Ciechowski 1957–2001. Wybitny artysta rodem z Tczewa*. Pozycja ta ma jednak zdecydowanie więcej wad niż zalet. Główny zarzut może stanowić fakt, że autor w swej pracy w sposób marginalny potraktował zarówno toruński, jak i warszawski etap życia Ciechowskiego, które były równie ważne dla rozwoju artystycznego lidera Republiki. Ponadto w książce można znaleźć sporo zbędnych i subiektywnych opisów czy też opinii. Za kompletne nieporozumienie należy uznać zamieszczenie w książce opinii internautów pobranych bezpośrednio ze strony internetowej. Co więcej, bardzo razi styl wypowiedzi oraz nagminne podkreślanie tczewskiego pochodzenia. Niestety – wielość wad książki skutecznie zamaskowała jej nieliczne dobre strony, pozostawiając po lekturze niesmak i złe wrażenie.

---

[5] *Grzegorz Ciechowski 1957–2001. Wybitny artysta rodem z Tczewa*, red. J. Kulas, Pelplin 2007, s. 271–276.
[6] Tamże, s. 271.
[7] Wydarzenie to miało miejsce w nocy z 17 na 18 listopada 2011 roku. Jak można się dowiedzieć z artykułu w internetowym wydaniu „Dziennika Bałtyckiego", sprawcą był 28-letni mieszkaniec Tczewa, który otrzymał za zniszczoną tablicę kwotę w wysokości 170 zł. Tablica została zabezpieczona w jednym z tczewskich skupów złomu. Sprawcy grozi od 3 do 5 lat więzienia, http://www.dziennikbaltycki.pl/artykul/477490,tczew-tablica-pamieci-ciechowskiego-odnaleziona-ale-zniszczona,id,t.html [dostęp 2.11.2015].
[8] http://www.dziennikbaltycki.pl/artykul/714091,tczew-czarnobiala-lokomotywa-republiki-zostanie-odslonieta-na-dworcu-autobusowym,id,t.html [dostęp 2.11.2015].



„Republikańska" lokomotywa w Tczewie. Źródło: fotografia własna aut.

Festiwal Twórczości Niezapomnianych Artystów Polskich – Pejzaż bez Ciebie to cykliczne wydarzenie artystyczne, które ma na celu przypomnienie twórczości nieżyjących już artystów polskiej sceny muzycznej. Jedna z edycji – trzecia tegoż przedsięwzięcia, która miała miejsce w 2008 roku w bydgoskiej operze Nova, została poświęcona twórczości lidera Republiki[9]. Pejzaż bez Ciebie – Grzegorz Ciechowski był projektem skupiającym całą rzeszę artystów mniej lub bardziej związanych z frontmanem Republiki, którym przyświecał jeden cel – uczczenie jednej z legend polskiego rocka, jaką niewątpliwe był Ciechowski. W koncercie wzięli udział między innymi: Grzegorz Turnau, Katarzyna Groniec, Justyna Steczkowska, Maria Peszek czy też Katarzyna Nosowska wraz z zespołem Hey. Podczas koncertu można było usłyszeć repertuar nie tylko „republikański", ale cały przekrój twórczości G. Ciechowskiego, z utworami: *Biała flaga*, *Telefony*, *Kombinat*, *Śmierć na pięć*, *Odchodząc* czy *Dziewczyna szamana.* Utwory przeplatane były archiwalnymi wywiadami Ciechowskiego, w których to wspominał oraz opisywał swą działalność artystyczną. Całość widowiska uzupełniły wypowiedzi prowadzącego koncert Wojciecha Manna, a także liczne wizualizacje wyświetlane podczas emisji wydarzenia[10].

W 2011 roku podczas XVII edycji festiwalu muzycznego Przystanek Woodstock miał miejsce koncert pt. Przystanek Republika. Rok 2011 nie był przypadkowym wyborem, przypadała w nim 30. rocznica powstania Republiki oraz 10. rocznica śmierci jej lidera. Koncert został rozpoczęty charakterystycznym odliczaniem, które zaczerpnięto z utworu *Poranna wiadomość*. Podczas Przystanku Republika można było usłyszeć takie utwory jak: *Kombinat*, *Paryż–Moskwa 17:15*, *Sexy Doll*, *Halucynacje* czy też *Tak, tak*. Warto także wspomnieć, że jeden z utworów pt. *Psy Pawłowa* został wykonany przez basistę zespołu – Leszka Biolika. Na koniec koncertu nastąpiło wspólne wykonanie utworu *Nie pytaj o Polskę*. Do projektu zostali zaproszeni tacy artyści jak: Anna Dąbrowska, Katarzyna Kowalska, Tomasz Makowiecki czy Jacek Bończyk, ten sam, który brał udział we wspomnianym wcześniej

[9] Festiwal Twórczości Niezapomnianych Artystów Polskich – Pejzaż bez Ciebie, http://www.pejzazbezciebie.pl/o-festiwalu.php [dostęp 26.10.2015].
[10] Koncert Pejzaż bez Ciebie, https://www.youtube.com/playlist?list=PL8qHzPDnE8dW3oC1jVXPyqex1WsKQOXUM [dostęp 26.10.2015].

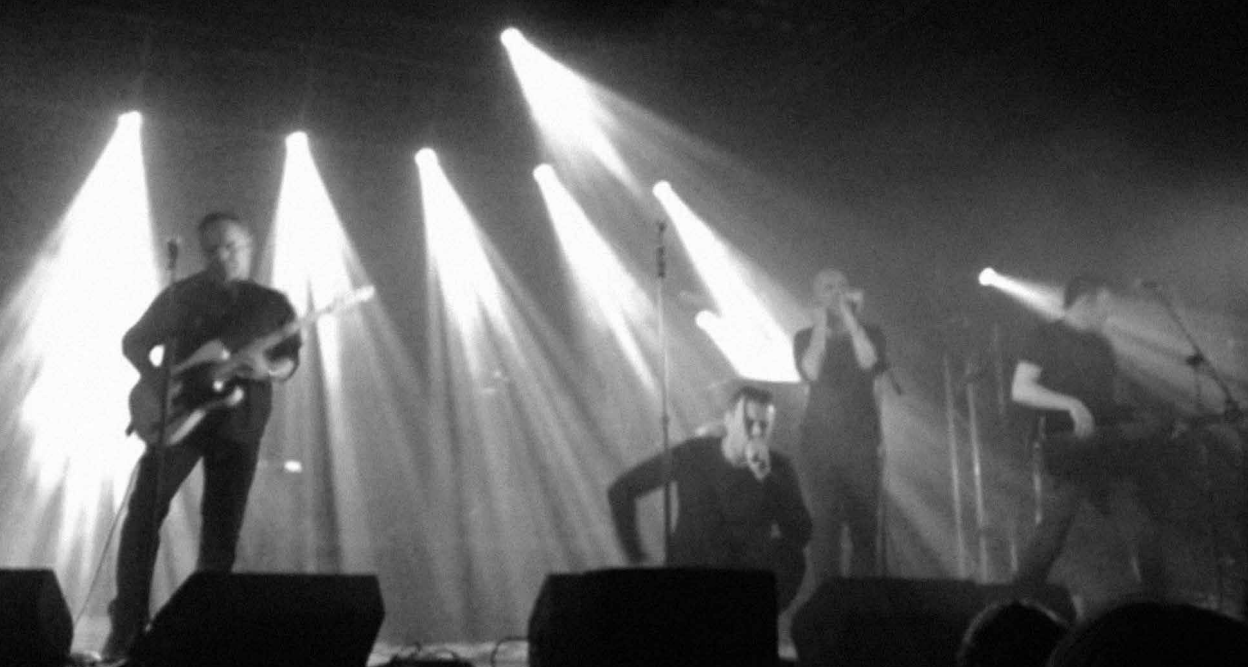
spektaklu *Kombinat. Ostatni koncert pożegnalny Republiki*. W trakcie koncertu wśród tłumu można było dostrzec licznie powiewające „republikańskie" flagi. Za scenariusz Przystanku Republika odpowiedzialny był Jerzy Tolak – były menedżer zespołu, z kolei za reżyserię oraz prowadzenie koncertu odpowiadał organizator festiwalu Przystanek Woodstock – Jurek Owsiak.

Obywatel i Małgorzata to książka utrzymana w konwencji wywiadu rzeki Krystyny Pytlakowskiej z Małgorzatą Potocką, wieloletnią partnerką Grzegorza Ciechowskiego. Pozycja ta została wydana we wrześniu 2013 roku. To opowieść o ich związku trwającym blisko dekadę, począwszy od współpracy zawodowej podczas produkcji filmu dyplomowego Potockiej, kończąc na ich rozstaniu oraz przeżyciach aktorki związanych ze śmiercią Ciechowskiego. Na pierwszym planie znalazły się jednak opowieści Potockiej związane głównie z jej osobą, zaś lider Republiki stanowił tylko tło dla historii jej życia. Tytuł książki mógłby sugerować, że rozmówczyni w dużej mierze swój wywód poświęci ówczesnemu partnerowi, niestety głównie skupiła się samej sobie. Czytelnik zainteresowany osobą Grzegorza Ciechowskiego nie znajdzie tu zbyt wiele ciekawych czy przydatnych informacji.

„Nowe Sytuacje" – 30 lat od wydania pierwszej płyty zespołu Republika, jak sama nazwa wskazuje, to projekt upamiętniający 30. rocznicę wydania pierwszej płyty zespołu o tym samym tytule. To seria koncertów w całej Polsce, która została zapoczątkowana w grudniu 2013 roku w toruńskim klubie Od Nowa, na corocznym koncercie poświęconym pamięci Ciechowskiego. Projekt „Nowe Sytuacje" nie był reaktywacją Republiki, a tylko i wyłącznie jednosezonowym spotkaniem, które ma na celu przypomnienie płyty *Nowe sytuacje* starszym fanom, a jednocześnie zaprezentowanie jej młodszym odbiorcom, którzy mogą kojarzyć zespół jedynie z utworów takich jak chociażby *Mamona*. Podczas „Nowych Sytuacji" utwory zostały wykonane w niezmienionych aranżacjach, dokładnie w takiej samej kolejności, w jakiej zostały wydane na pierwszym longplayu zespołu. Na koniec koncertu wszyscy artyści wykonali wspólnie utwór spoza płyty, jednakże jakże wymowny i kojarzący się z Republiką lat 80. – *Moja krew*. Wraz z muzykami Republiki na scenie pojawili się tacy artyści jak: Piotr Rogucki, Tymon Tymański czy Jacek „Budyń" Szymkiewicz, który wykonał również partie fletu poprzecznego, za fortepianem zaś zasiadł Bartłomiej Gasiul. Warto dodać, że w trakcie trasy koncertowej „Nowe Sytuacje" dwukrotnie zagościły na festiwalu w Jarocinie, co nieco starszym odbiorców mogło się kojarzyć z koncertami podczas Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie z 1982 i 1985 roku[11]. Nie lada gratkę dla fanów twórczości Ciechowskiego może stanowić fakt, że koncert „Nowych Sytuacji" w Jarocinie w 2014 roku został zarejestrowany oraz wydany w wersji DVD[12].

Ze względu na duże zainteresowanie projektem „Nowe Sytuacje" – 30 lat od wydania pierwszej płyty zespołu Republika w 2015 roku nastąpiła jego kontynuacja. Tym razem trasa koncertowa muzyków miała na celu przypomnienie repertuar zaprezentowany na płycie *Masakra*, który został jednak poszerzony również i o piosenki znane z pierwszej połowy lat 80. Całość programu artystycznego obejmowała blisko półtorej godziny, usłyszeć można było między innymi utwory: *Sexy Doll*, *Ciało*, *Zapytaj mnie, czy cię kocham*, *Mamona* oraz ostatni singiel zespołu *Śmierć na pięć*. W projekcie wzięli udział: dawni „republikanie", tj. L. Biolik, Z. Krzywański, S. Ciesielski, oraz trójka wokali-

[11] Wspomnienia z obydwu koncertów zostały zawarte chociażby w książce autorstwa Grzegorza K. Witkowskiego *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie* (t. 1 i 2).
[12] http://www.empik.com/jarocin-live-2014-nowe-sytuacje,p1102353106,muzyka-p [dostęp 4.11.2015].



Koncert „Nowych Sytuacji" w gdańskim klubie B90Źródło: fotografia własna aut.

stów – Tymon Tymański, który uczestniczył w również w poprzedniej edycji „Nowych Sytuacji", Jacek Bończyk oraz Natalia Pikuła z zespołu Drekoty[13].

Jedną z form upamiętnienia Grzegorza Ciechowskiego było stworzenie przez męską markę odzieżową Bytom w ramach serii „Ikony Kultury" kolekcji inspirowanej stylem Ciechowskiego oraz Republiki z pierwszej połowy lat 80. Bytom „Ikony Kultury" to projekt, który ma na celu przypomnienie niezwykłych osobowości polskiej kultury oraz sztuki. Republika w latach 80. wypracowała unikalny wizerunek sceniczny, bardzo spójny i przemyślany. Nie dziwi więc fakt obecności Ciechowskiego w „Ikonach Kultury" wśród takich artystów jak Marek Grechuta czy Zbigniew Cybulski. W kolekcji można znaleźć między innymi bluzki z wizerunkiem lidera zespołu, kurtki, spodnie wzorowane na tych noszonych przez Ciechowskiego, a także krawaty i poszetki w „republikańskich" barwach. Warto wspomnieć, że w projekt osobiście zaangażował się syn „republikanina" – Bruno, który pozował w koszulce z wizerunkiem ojca. Kolekcja „Ikony Kultury Grzegorz Ciechowski" była dostępna w wybranych sklepach marki Bytom oraz w sprzedaży internetowej od października 2014 roku[14].

Spotkanie z legendą – Grzegorz Ciechowski to jedna z ostatnich inicjatyw, która miała na celu przypomnienie szerszej publiczności twórczości artysty. Koncert ten został wyemitowany w TVP2 22 grudnia 2014 roku, co zbiegło się w czasie z 13. rocznicą śmierci Ciechowskiego. Producentem projektu był Przemysław Wałczuk, reżyserem oraz autorem ilustracji Jacek Kościuszko, za aranżacje zaś odpowiedzialny był Adam Sztaba. *Spotkanie z legendą – Grzegorz Ciechowski* to koncert, który skupił zacne grono artystów polskiej sceny muzycznej mniej lub bardziej związanych z jego bohaterem. W projekcie wzięli udział tacy muzycy jak: Justyna Steczkowska, Grzegorz Turnau, Kayah czy Tymon Tymański. Wokaliści wystąpili w towarzystwie Polskiej Orkiestry Radiowej. Podczas koncertu można było usłyszeć największe przeboje nie tylko Republiki, ale

[13] Nowe Sytuacje, http://progresja.com/events/nowe-sytuacje/ [dostęp 23.06.2016]; warto również wspomnieć, że zespół Drekoty grał jako support „Nowych Sytuacji" podczas serii koncertów w 2014 roku.
[14] Strona internetowa sklepu Bytom, http://www.bytom.com.pl/ [dostęp 4.11.2015].

też Obywatela G.C. i Grzegorza z Ciechowa, na przykład: *Białą flagę*, *Moją krew*, *Tu jestem w niebie*, *Ani ja, ani ty* czy *Mamonę*. Nietypowy element stanowiły wizualizacje, które „przywróciły" Ciechowskiego, co podsumował w swej wypowiedzi reżyser widowiska: *Ponieważ Bruno Ciechowski jest bardzo podobny do ojca, pomyślałem, że warto by było spróbować Grzegorza przywrócić publiczności i pokazać go, w związku z czym zrobiliśmy zdjęcia z odpowiednią charakteryzacją i często występuje, przewija się przez te różne wizualizacje po prostu postać Grzegorza Ciechowskiego. Wiele osób, które to oglądały, były na koncercie, zastanawiało się, skąd są te materiały, których nigdy nie widzieli. Jest to, no, taka sztuczka magiczna, że tak powiem, ale chciałem, żeby ten duch Grzegorza pojawił się ponownie i mógł jakoby też fizycznie uczestniczyć, i widzieliśmy to w obrazach, jest jakimś tam narratorem, takim duchem, który tam po prostu jest i na to wszystko patrzy*[15]. Poza nietypowymi, opisanymi powyżej wizualizacjami można było dostrzec również te bardziej standardowe, oddające klimat Republiki. Całość uzupełniona została grą świateł skoordynowaną z dźwiękami muzyki. *Spotkanie z legendą – Grzegorz Ciechowski* poprowadził dziennikarz muzyczny Piotr Metz. Widowisko zostało utrzymane w konwencji radiowej audycji. W trakcie koncertu można było usłyszeć również krótki wywiad z inicjatorem emisji monety z wizerunkiem Grzegorza Ciechowskiego – prezesem Narodowego Banku Polskiego Markiem Belką.

Również bowiem w grudniu 2014 roku Narodowy Bank Polski wprowadził do obiegu dwie srebrne monety o nominale 10 zł z wizerunkiem Grzegorza Ciechowskiego w ramach serii „Historia Polskiej Muzyki Rozrywkowej". Za szatę graficzną obydwu monet odpowiedzialny był Grzegorz Pfeifer[16]. Pierwsza z monet, okrągła, na awersie przedstawia portret G. Ciechowskiego. „Republikanin" został przedstawiony w charakterystycznej popersowskiej grzywce oraz w czarnej koszuli, widoczny jest również fragment krawatu w „republikańskich" barwach. Na awersie umieszczono też okalający napis: *Historia Polskiej Muzyki Rozrywkowej Grzegorz Ciechowski*. Całość została przedstawiona na tle charakterystycznych „republikańskich" ukośnych czarno-białych pasów. Rewers monety, podobnie jak jej przód, pokrywają wyżej wymienione barwy, na których po lewej stronie przedstawiono fragment fortepianowych klawiszy. Po prawej stronie widnieje polski Orzeł oraz nieco niżej nominał monety, z kolei na jednym z pasów można dostrzec napis: „Rzeczpospolita Polska 2014". Druga z monet, kwadratowa, nawiązuje do działalności artystycznej Ciechowskiego jako Obywatela G.C., co może sugerować chociażby jej awers, na którym została przedstawiona okładka płyty pt. *Obywatel świata* z 1992 roku.



Monety z wizerunkiem Grzegorza Ciechowskiego. Źródło: http://artrock.pl/imagefold/1418404563.jpg [dostęp 2.11.2015].

[15] Transkrypcja własna. Grzegorz Ciechowski, spotkanie z legendą – kulisy, https://www.youtube.com/watch?v=GqyNa3XhGCM [dostęp 4.11.2015].
[16] Narodowy Bank Polski, http://www.nbp.pl/banknoty_i_monety/monety_okolicznosciowe/2014/2014_18___ciechowski_pl.pdf [dostęp 2.11.2015].

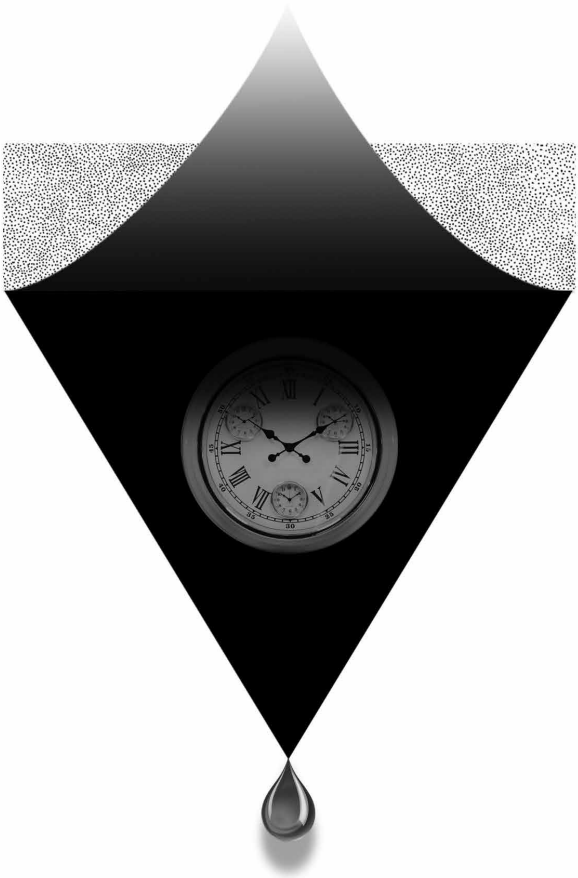
Dnia 4 kwietnia 2015 roku na portalu YouTube został zamieszczony ponadgodzinny film traktujący o liderze Republiki zatytułowany: *Grzegorz Ciechowski. Wspomnienie*. To obraz dokumentalny, w którym zostały zawarte poświęcone zmarłemu artyście wspomnienia między innymi jego współpracowników – L. Biolika, J. Tolaka, Justyny Steczkowskiej czy Kayah – oraz artystów niezwiązanych w żaden sposób z „republikaninem", wśród których można wymienić raperów Vienio oraz Sokoła, a także muzyków z zespołu Afromental. Muzycy opowiadali o pierwszym czy też o ostatnim spotkaniu z twórczością Ciechowskiego. Na koniec każdy z nich został poproszony o skierowanie w sposób bezpośredni kilku słów do Ciechowskiego, które chcieliby przekazać, gdyby żył. Wypowiedzi artystów przerywane były utworami Republiki, usłyszeć można było: *Śmierć w bikini*, *Białą flagę* czy *Odchodząc*. Na koniec został zamieszczony fragment reportażu o Grzegorzu z Ciechowa, podczas którego Ciechowski wypowiedział następujące słowa: *Życie jest piękne*[17].

My lunatycy. Rzecz o Republice – to ostatnia z inicjatyw zrealizowanych, by upamiętnić działalności Republiki. To książka autorstwa fanów zespołu, Anny Sztuczki oraz Krzysztofa Janiszewskiego, która została wydana w 2015 roku. Warto wspomnieć, że stanowi ona główne źródło wiedzy na temat sympatyków zespołu. Na uwagę zasługuje fakt, że w książce oprócz licznych wywiadów zarówno z członkami Republiki, jak i osobami związanymi z ich otoczeniem, uwzględnione zostały także relacje fanów, którzy podczas wywiadów opowiedzieli o swojej przygodzie z zespołem, która częstokroć trwa po dziś dzień. Ponadto w książce można również znaleźć fotografie wszelkiego rodzaju pamiątek związanych z Republiką, na przykład autografy członków zespołu, legitymacje członkowskie fanklubów, wspólne zdjęcia z muzykami, plakaty oraz inne.

Mimo iż od śmierci Grzegorza Ciechowskiego minęło blisko 15 lat, jego twórczość wciąż pozostaje żywa i aktualna. Wierni fani zespołu pamiętają o twórczości „republikanina", o czym dobitnie świadczą wszelkiego rodzaju przedsięwzięcia omówione powyżej. Inicjatywy te zawsze spotykają się z pozytywną reakcją szerokiego grona odbiorców. Co więcej, można zauważyć tendencję wzrostową tego zjawiska. W samym 2014 roku miały miejsce aż cztery omówione wyżej inicjatywy upamiętniające twórczość Republiki i Ciechowskiego. Liczne tego typu przedsięwzięcia ukazują wielkość oraz ponadczasowość „republikanów", których muzyka nie traci na aktualności.

BIBLIOGRAFIA
Bubnicki R., *Inny, bo bez Ciechowskiego*, „Rzeczpospolita" 2002 z 13 III.
Grzegorz Ciechowski, spotkanie z legendą – kulisy, https://www.youtube.com/watch?v=GqyNa3XhGCM [dostęp 4.11.2015].
Grzegorz Ciechowski 1957–2001. Wybitny artysta rodem z Tczewa, red. J. Kulas, Pelplin 2007.
Grzegorz Ciechowski. Wspomnienie, https://www.youtube.com/watch?v=AkZXoYpzQrw [dostęp: 23.06.2016].
http://artrock.pl/imagefold/1418404563.jpg [dostęp 2.11.2015].
http://progresja.com/events/nowe-sytuacje/ [dostęp 23.06.2016].
https://vimeo.com/104786584 [dostęp 25.09.2016].
http://www.bytom.com.pl/ [dostęp 4.11.2015]
http://www.dziennikbaltycki.pl/artykul/477490,tczew-tablica-pamieci-ciechowskiego-odnaleziona-ale-zniszczona,id,t.html [dostęp 2.11.2015].
http://www.dziennikbaltycki.pl/artykul/714091,tczew-czarnobiala-lokomotywa-republiki-zostanie-odslonieta-na-dworcu-autobusowym,id,t.html [dostęp 2.11.2015].
http://www.empik.com/jarocin-live-2014-nowe-sytuacje,p1102353106,muzyka-p [dostęp 4.11.2015].
http://www.nbp.pl/banknoty_i_monety/monety_okolicznosciowe/2014/2014_18___ciechowski_pl.pdf [dostęp 2.11.2015].
http://www.pejzazbezciebie.pl/o-festiwalu.php [dostęp 26.10.2015].
http://www.republikamarzen.pl/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=41&Itemid=70 [dostęp 4.11.2015].
https://www.youtube.com/playlist?list=PL8qHzPDnE8dW3oC1jVXPyqex1WsKQOXUM [dostęp 26.10.2015].
Witkowski G.K., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 1, Poznań 2011.
Witkowski G.K., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 2, Poznań 2012.

[17] *Grzegorz Ciechowski. Wspomnienie*, https://www.youtube.com/watch?v=AkZXoYpzQrw [dostęp 23.06.2016].



Izolda Kiec

ORKIESTRY DĘTE, CZYLI PIOSENKA O KOBIECYM WIECZNYM CZEKANIU



W wydanej w 2005 roku książce pod tytułem *Przejazdem przez życie Kroniki rodzinne* Lucjan Kydryński napisał:

Przeboje mają na ogół krótki żywot – jeden, dwa sezony i nikt ich już nie pamięta. Ale są i takie, które przetrwały dziesięciolecia, i choć solista przygotował świetny nowy repertuar, to publiczność wszystkiego potulnie wysłucha, lecz w gruncie rzeczy nie może się doczekać tego, co lubi, co zna, co być może przypomina młodość, co pozostaje jej w uchu; wiadomo na przykład, że Kiepura nie mógł zejść z estrady, póki nie zaśpiewał: „Brunetki, blondynki, ja wszystkie was, dziewczynki, całować chcę…", a Ordonówna do końca, krótkiego niestety, życia nie mogła rozstać się z Tuwimowskim: „Miłość ci wszystko wybaczy…".

Urszula Rzeczkowska i Jan T. Stanisławski napisali dwie piosenki, które zrobiły podobną karierę, a wykonawcy stali się ich niewolnikami – czy chcą, czy nie chcą, muszą je śpiewać na swoich recitalach, bo ludzie tego oczekują. Te dwie piosenki to Orkiestry dęte *dla Haliny* [Kunickiej – I.K.] *i* Cała sala śpiewa z nami *dla Połomskiego; powstały trzydzieści parę lat temu i do dziś zachowały popularność. Nie jest to ani wielka poezja, ani wielka muzyka, ale takie właśnie są ulubione przez publiczność przeboje*[1].

Dowodami popularności *Orkiestr dętych* są nie tylko brawa i bisy podczas koncertów, ale też niespodziewane reaktywacje tej starej piosenki we współczesności. Kilka dni temu usłyszałam w najnowszej reklamie leku Polocard, jak kilkuletni chłopiec nuci znaną frazę refrenu *Orkiestr*: „Pa, pa, pa, pa, ra, pa, pa, pa, pa, ra…" – śpiewając, oczywiście, dla swoich dziadków, jak się można domyślać, przebój ich młodości – który działa na serce tak samo uzdrawiająco niczym polecane pigułki. Co ciekawsze jednak – w ubiegłym roku natknęłam się na tekst oraz nuty tego utworu w podręczniku do muzyki mojej dwunastoletniej córki *Klucz do muzyki*, klasa VI[2] – to zaskakujące, zwłaszcza że piosenka znajduje się w dziale *Nasze dzieje,*

[1] L. Kydryński, *Przejazdem przez życie… Kroniki rodzinne*, Kraków 2005, s. 94.
[2] U. Smoczyńska, K. Jakóbczak-Drążek, A. Sołtysik, *Klucz do muzyki. Podręcznik do szkoły podstawowej. Klasa VI*, Warszawa 2014. Jest to pierwsze wydanie podręcznika sygnowanego przez Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne z adnotacją: „Do nowej podstawy programowej".

nasza tradycja, z przeznaczeniem do zaśpiewania, a wiadomo przecież, że wykonanie powoduje identyfikację z tekstem, w omawianym przypadku tym bardziej silną, że mamy do czynienia z opowieścią w pierwszej osobie i w teraźniejszości (gdy zaś pojawia się czas przeszły – to relacja dotyczy bliskich narratorce kobiet: mamy i babci). Ponieważ należę do tych, którzy wierzą piosence, i sama twierdzę, iż słowa piosenek mają moc edukacyjnego wzorca, że piosenki kreują modele zachowań i stylu życia, zaskoczył mnie wybór tego archaicznego wzorca jako propozycji dla współczesnych dziewcząt. I to zaskoczenie jest tak naprawdę impulsem do powstania niniejszego tekstu, zarazem – punktem wyjścia dla refleksji poświęconej wizerunkom współczesnych, zwyczajnych kobiet, nazywanych dziewczynami z sąsiedztwa: tych wychowanych w PRL-u i tych dorastających w już odmienionej rzeczywistości nowego wieku. Mojej mamie, mnie, mojej nastoletniej córce. Każda z nas ma swoje piosenki, swoją – wyśpiewaną i za ich sprawą udokumentowaną – filozofię oraz prawdę codzienności.

Warto dodać, że wykonawczymi *Orkiestr dętych* dzisiaj niechętnie wypowiada się o piosence, która na zawsze stała się jej wizytówką, przylgnęła do niej jak chyba żaden innych z przebojów. *Orkiestry dęte* – mówi Kunicka: *Zostały ze mną, z czego niekoniecznie się cieszę. Przez całe swoje życie wyśpiewałam niezliczoną ilość wspaniałych piosenek, pięknych, mądrych. Tymczasem na hasło „Halina Kunicka" zaraz pojawia się odpowiedź: „A, to ta, co śpiewa Orkiestry dęte!" To mnie boli, dlatego że „Dęte" przyćmiły wszystko, co zrobiłam.* […] *Szkoda, że właśnie ta piosenka przyczepiła się do mnie*[3]. Jest zatem w egzystencji *Orkiestr dętych* pewna ambiwalencja, widoczna w rozdźwięku między uwielbieniem publiczności i niechęcią wykonawczyni (mimo że ta nie ujawnia powodów swego stanowiska, tych można się jedynie domyślać). Ale gdy lepiej przyjrzeć się tej piosence, to swego rodzaju pęknięcie dostrzec można już w zestawieniu jej słów z pogodną, a nawet żartobliwą muzyką. Tekst bowiem, gdy odrzucić obecną w nim rekwizytornię związaną z wyposażeniem orkiestr dętych, mówi o kobiecej bierności, o nudzie skrywającej niepokój, o wiecznym czekaniu. A jednocześnie – jest instruktażem nakładania maski: maski uśmiechu, maski kobiety zadowolonej i spełnionej w akcie oczekiwania na mężczyznę.

Pa, pa, pa, pa, ra, pa, pa, pa, pa, ra…
Niby nic, a tak to się zaczęło,
niby nic, zwyczajne „pa, pa, pa".
Jest w orkiestrach dętych jakaś siła,
bo to było tak:
Babcia stała na balkonie,
dołem dziadek defilował,
ledwie go ujrzała, nieomal zemdlała,
skrapiać trzeba było skronie.
Dziadek z miejsca zmylił nogę,
pojął: czas rozpocząć dzieło!
Stanął pod balkonem, huknął jej puzonem,
no i tak to się zaczęło.

Pa, pa, pa, pa, ra, pa, pa, pa, pa, ra…
Niby nic, a tak to się zaczęło,
niby nic, zwyczajne „pa, pa, pa".
Jest w orkiestrach dętych jakaś siła,
bo znów było tak:
Mama stała na balkonie,
dołem tatuś defilował,
ledwie go ujrzała, nieomal zemdlała,
skrapiać trzeba było skronie.
Papcio z miejsca zmylił nogę,
poczuł, jak go coś natchnęło.
Stanął pod balkonem, huknął jej puzonem
i tak podjął dziadka dzieło.

Pa, pa, pa, pa, ra, pa, pa, pa, pa, ra…
Niby nic, a tak to się zaczęło,
niby nic, zwyczajne „pa, pa, pa".

[3] H. Kunicka, K. Drecka, *Świat nie jest taki zły*, Kraków 2015, s. 50–51.

Jest w orkiestrach dętych jakaś siła,
lecz ich dzisiaj brak:
Próżno bowiem na balkonie,
czekam, by ktoś defilował,
żebym go ujrzała, nieomal zemdlała,
by mi nacierano skronie…
Żeby z miejsca zmylił nogę,
tak jak tamtym się zdarzyło.
Stanął pod balkonem, huknął mi puzonem,
by mi także się spełniło[4].

Orkiestry dęte to opowieść o trzech pokoleniach kobiet, które niezmiennie, stojąc na balkonie, wypatrują wybranka serca. To kolejna realizacja, w dowcipnym kostiumie realiów dwudziestowiecznych pochodów orkiestr wojskowych, znanego, ale archaicznego wzorca: Szekspirowskiej bohaterki stojącej na balkonie, biernie trwającej w swoim życiu. Jedyną aktywnością współczesnej Julii jest omdlenie na widok umundurowanego puzonisty. Stroną podejmującą działanie jest wobec tego mężczyzna – nie dość, że dzielny (bo wojak), to jeszcze twórczy (bo muzyk) i uczuciowy (bo myli krok na widok Julii). Najważniejsza w tym wszystkim jest rodzinna tradycja – ponad nowoczesnością, zmieniającym się czasem i obyczajowością. Odchodzą stare i pojawiają się nowe pokolenia, a model kobiecości jest wciąż ten i taki sam. Służy temu strategia naśladownictwa, przy odrzuceniu procesu jakiejkolwiek zmiany (babcia i mama – tak jak Julia Kapuletti – stały na balkonie, więc i ja *czekam, by ktoś defilował*). W tej historii nie zmienia się jeszcze jedno, a mianowicie ponadczasowa magia i zdolność oddziaływania na kobiece emocje defilad orkiestrowych, reprezentujących ład i harmonię patriarchalnego świata. *Jest w orkiestrach dętych jakaś siła* – to zdanie pojawia się w piosence trzykrotnie, nawet w przypadku przywoływanych ze starych relacji historii mamy i babci – zawsze w czasie teraźniejszym.

Tekst Stanisławskiego opowiada o czekaniu, które stanowi istotę kobiecej egzystencji. *Kobiety* – pisze amerykańska poetka i filozofka Adrienne Rich – *zawsze były postrzegane jako czekające: czekające, aż je poproszą* […][5]. To dawne wzorce kulturowe, tradycyjne sposoby wychowania i edukacji, wreszcie *niekoniecz-ne więzy* – jak o uwięzieniu w kobiecym stereotypie pisze cytowana autorka[6] – decydują o dziewczęcym życiu, nie dając możliwości wyjścia poza – jak symbolicznie ujęła to Halina Kunicka w swym późniejszym projekcie – dwanaście godzin z życia kobiety[7], czyli oficjalność, zaprojektowaną codzienność przeciętnej matki i żony. A przecież można by zapytać: co z pozostałymi dwunastoma godzinami wypełniającymi dobę? Tymi, które przeżywane są po zapadnięciu zmroku, w samotności, w obawie ujawnienia i napiętnowania – jak ma to miejsce w przypadku bohaterki opowiadania Stefana Zweiga pod tytułem *24 godziny z życia kobiety*, napisanego w 1927 roku, będącego szczególną – bo à rebours – inspiracją projektu Kunickiej i Młynarskiego. Mrs C jeden raz w życiu uległa pokusie wydostania się z klatki wizerunku cierpiącej wdowy i zauroczona młodym, młodszym od siebie o dwadzieścia lat mężczyzną spędziła z nim kilka pełnych rozterek, namiętności i wzajemnego zatracenia godzin. Te nieoficjalne godziny – jak się okazuje – miały dużo większe znaczenie dla ujawnienia się kobiecej samoświadomości aniżeli kilkadziesiąt lat szarego, biernego trwania. Ale karą za te chwile szaleństwa i wynikającą z nich wiedzę są: zdrada, urażona ambicja i zraniona kobiecość.

[4] J.T. Stanisławski (sł.), U. Rzeczkowska (muz.), *Orkiestry dęte*, w: U. Smoczyńska, K. Jakóbczak-Drążek, A Sołtysik, dz. cyt., s. 83.
[5] A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja,* przekł. J. Mizielińska, Warszawa 2000, s. 80.
[6] Tamże, dedykacja, s. 5 [nlb].
[7] *Dwanaście godzin z życia kobiety* to tytuł płyty Haliny Kunickiej z 1978 roku; teksty wszystkich piosenek napisał Wojciech Młynarski, muzykę skomponował Jerzy Derfel. Pisałam na temat tego projektu w artykule *„Dwanaście godzin z życia kobiety". Wokół piosenkowego mitu kobiety z sąsiedztwa*, w: *Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*, red. K. Gajda, Poznań 2016.

W konsekwencji – wyrzuty sumienia, odraza do siebie samej, wreszcie – ucieczka przed sobą i zaprzeczenie całego własnego – oficjalnego – życia.

Czy tego obawiała się młodziutka Kunicka, kiedy ujawniała istnienie owej nieoficjalnej twarzy kobiety we wczesnych swoich przebojach: *Marionetka* (1967, słowa Wojciech Młynarski) i *Cyganka* (1969, słowa Agnieszka Osiecka)? Bo przecież szybko zrezygnowała z wcielania się w role kobiet niepokornych, wariatek i otkaczałek, wybierając dla siebie wizerunek „panienki z bardzo dobrego domu"[8]. Ale maska zadowolenia i uśmiechu, którą wraz z tą decyzją zaakceptowała piosenkarka, musiała ukryć wywołaną nieustannym czekaniem melancholię, przeżywaną po cichu niezgodę, dojmującą tęsknotę za innym, twórczym życiem, a czasem niemy bunt przeciwko zamknięciu w klatce wyznaczonych przez nie wiedzieć kogo gestów, słów i decyzji. *Nie lubię w sobie tego, że zabrakło mi ducha działania, walki* – mówi Halina Kunicka, wspominając swoje życie i karierę. – *Nie miałam go w sobie i wciąż nie mam*[9]…

***

Piosenki Haliny Kunickiej były piosenkami mojej mamy, która – jak to dziś rozumiem – w jakimś stopniu identyfikowała się z zawartym w nich wizerunkiem kobiety i kobiecości. Pod maską uśmiechu skrywającej bezbrzeżny niepokój. Zawsze czekającej – na tatę, na dzieci, na najbliższych, coraz bardziej uświadamiających jej okrucieństwo czekania i jego drugą twarz – samotność.

O moich piosenkach – które tworzyły i wykonywały kobiety o pokolenie, a nawet dwa pokolenia młodsze od Haliny Kunickiej, wyzwolone z niewygodnej maski, reprezentujące mój światopogląd i moje wyobrażenie nowoczesnej kobiety, pisałam w książce *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości* (2013). Niespodziewanie wszakże odkryłam, że zerwanie maski – które miało być oczyszczeniem, otwarciem i wyzwoleniem młodych kobiet korzystających z oferty odnowionej rzeczywistości, nie zmieniło jednego: owego najbardziej dojmującego stanu oczekiwania, czekania, wypatrywania. *Czekając na…* – tytuł płyty Kasi Kowalskiej z roku 1996 – najlepiej zapewne oddaje ów moment kobiecego zniewolenia w pajęczynie własnych wyobrażeń i potrzeb. Mimo heroicznych prób wywołania znanego skądinąd uśmiechu: płytę Kasi Kowalskiej otwiera przecież przebój *Coś optymistycznego* z rozbudowaną sekcją instrumentów dętych!

Tę prawdę o niezmienności kobiecej natury, o trudnym dziedzictwie mamy, zapewne też babć i prababć, uświadomiłam sobie w 2002 roku, kiedy obejrzałam sceniczną wersję *Dwunastu godzin z życia kobiety*, przygotowaną przez Andrzeja Poniedzielskiego dla Teatru Powszechnego w Łodzi. Piosenki z płyty Haliny Kunickiej (uzupełnione o inne przeboje piosenkarki autorstwa Młynarskiego) zostały tu rozpisane na dwa głosy, dwóch młodych bohaterek (granych przez Magdalenę Dratkiewicz i Ewę Tucholską). Jedna z nich to prawdziwy żywioł, wiara we własne siły i w to, że wszystko właśnie jej się od życia należy. To ona celowo spóźnia się na swój ślub – nie dlatego, że c z e k a, lecz dlatego, że chce od życia więcej i więcej. Druga dziewczyna to wcielenie melancholii, owego słynnego nic, które boli. Jest zapatrzona w przeszłość, kontestuje swą samotność. Pełna kompleksów i niewiary w siebie, oparcia i potwierdzenia własnego istnienia szukająca w mężczyźnie. Wydaje się, że ta pierwsza dziewczyna reprezentuje teraźniejszość, ta druga – jest projekcją przeszłości, ale

[8] *Panienki z bardzo dobrych domów* to przebój Haliny Kunickiej z 1967 roku, autorstwa Andrzeja Bianusza (tekst) i Romana Orłowa (muzyka).
[9] H. Kunicka, K. Drecka, dz. cyt., s. 300.

i, jak się niespodziewanie okaże, także przyszłości. Recenzentka spektaklu Magdalena Sasin pytała: *Czy to naprawdę tak? Czy te kobiety, które dziś odnajdują się raczej po prawej stronie sceny, w entuzjastycznie nastawionej do życia, tryskającej energią dziewczynie, mijające lata przeprowadzą niepostrzeżenie na drugą stronę? Skąd mogą wiedzieć, czy kiedyś za słuszną uważać będą decyzję, że „spóźniły się na swój ślub", że czekały na „tysięczne i pierwsze wejrzenie", czy uda im się stworzyć „Towarzystwo przyjaźni męża z żoną", a niezwykłe w swej codzienności chwile wzruszeń przeżyją, gdy „Pan Marcin śpi"?*[10]

Otaczająca rzeczywistość – nazywana sferą publiczną – ma swoją reprezentację w radosnej, zadowolonej z siebie dziewczynie, która uosabia cały ten świat po ustrojowej, ale i obyczajowej transformacji. Świat, który jej sprzyja, poświęcając mnóstwo uwagi i stawiając w centrum zainteresowania jako przedstawicielkę trzeciego, wreszcie ponoć zadowolonego z siebie i szczęśliwego rzekomo pokolenia feministek. Druga dziewczyna reprezentuje to, co niewidoczne, to, co wewnątrz – ciągłe zmaganie z wzorcami tradycji, wychowania, społecznych i kulturowych stereotypów, zamykających się w obrazie niemej Julii czekającej na balkonie.

Nie mam wątpliwości co do tego, że ów sceniczny dialog zaproponowany przez Poniedzielskiego toczy się w umyśle i w sercu jednej i tej samej kobiety, pokazuje dramatyczne zmaganie z tym, co oferowane przez zmieniającą się rzeczywistość, i tym, co wyniesione z domu, z literatury, z piosenki. To dialog, czasem prawdziwa kłótnia pomiędzy kobietą tradycyjną i kobietą nową. I nie mam wątpliwości co do tego, która z rywalek odnosi zwycięstwo. Ta melancholijna i zastygła w wiecznym czekaniu, ale już pozbawiona uśmiechu. W sferze emocji bowiem edukujemy się znacznie wolniej aniżeli w sferze publicznej działalności. Podczas gdy styl życia obowiązujący przed kilkudziesięcioma laty zdezaktualizował się i został zastąpiony przez nowoczesny światopogląd i przemiany cywilizacyjne, sfera emocji pozostała nienaruszona. Bo uczucia nie poddają się racjonalnym przekształceniom. W tej sferze ważniejszą rolę odgrywają choćby popularne piosenki, których teksty są wehikułem stereotypów, obiegowych opinii, powielają tradycyjne wzorce i spełniają oczekiwania wiernych odbiorców.

Orkiestry dęte są ważnym eksponatem w muzeum polskiej piosenki; są fragmentem pamięci i tożsamości tych, dla których jako wspomnienie młodości stanowią prawdziwy lek na serce, na chorą duszę. Ale nie chcę, żeby moja dwunastoletnia córka marzyła o puzoniście maszerującym pod naszym balkonem. Chciałabym, żeby to kobiece skazanie zmieniło się wreszcie w ułaskawienie, żeby gest czekania okazał moc twórczego niepokoju. Zwłaszcza że nie sposób zapomnieć, iż po drugiej stronie tego bezwolnego oczekiwania czai się bezwzględna samotność…

Są przecież wśród polskich starych piosenek i takie, które mogą być drogowskazem w tej wędrówce ku odkrywaniu siebie wyzwolonej i decydującej o własnych dwudziestu czterech godzinach życia. Jeszcze mocno przykurzone, ale to o nich zapewne mówi Halina Kunicka: *Przez całe swoje życie wyśpiewałam niezliczoną ilość wspaniałych piosenek, pięknych, mądrych*[11]. Jedną z nich jest – jak przypuszczam – ta, która napisana dla piosenkarki przez Młynarskiego w 1977 roku, nie weszła na płytę *Dwanaście godzin z życia kobiety – Niepokój do wynajęcia*. Piękne i mądre motto na drogę:

[10] M. Sasin, *Dwanaście godzin z życia kobiety*, scen. i reż. A. Poniedzielski, Teatr Powszechny w Łodzi, premiera 7 grudnia 2002 roku, za: lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,1204607.html.
[11] H. Kunicka, K. Drecka, dz. cyt., s. 50.

Niepokój mój
Spory dość, spory dość metraż ma,
Dwudziesty wiek
Radia szum, gazet krzyk o to dba
Solidny niepokój wpisany w mój czas
I jeszcze ta chęć
I jeszcze ta chęć, co wraca nie raz…

Wynająć go, odstąpić go
Komuś, kto ochotę na to ma
Wynająć go, odstąpić go
Na wagary zwiać któregoś dnia
Niepokój mój wynająć chcę
Ważnym sprawom krzyknąć: „Pal was sześć!"
Pod płotem, ot, siąść byle gdzie,
I zielone winogrona jeść[12].

Artykuł przygotowany w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

BIBLIOGRAFIA

Kiec I., *„Dwanaście godzin z życia kobiety". Wokół piosenkowego mitu kobiety z sąsiedztwa,* w: *Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*, red. K. Gajda, Poznań 2016.
Kunicka H., Drecka K., *Świat nie jest taki zły*, Kraków 2015.
Kydryński L., *Przejazdem przez życie… Kroniki rodzinne*, Kraków 2005, s. 94.
Rich A., *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przekł. J. Mizielińska, Warszawa 2000.
Smoczyńska U., Jakóbczak-Drążek K., Sołtysik A., *Klucz do muzyki. Podręcznik do szkoły podstawowej. Klasa VI*, Warszawa 2014.
lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,1204607.html [dostęp 21.10.2015].
www.tekstowo.pl [dostęp 27.10.2016].

[12] W. Młynarski (słowa), W. Trzciński (muzyka), *Niepokój do wynajęcia, za:* www.tekstowo.pl.

Jadwiga Jęcz

„A ZERLINA W HOLLYWOOD…"

BAŚKA WILKÓW I *TANGO LIBIDO* MACIEJA MALEŃCZUKA JAKO PRZYKŁADY WSPÓŁCZESNYCH ARII KATALOGOWYCH



Jeżeli teraz nie, to kiedy? Różane soki spijać z ust. Zachowaj serce dla kolegi, a dla mnie zostaw tylko biust – w kultowym już *Tango libido* śpiewał Maciej Maleńczuk, a słowa te można uznać za motto don Juana[1], kochanka i oszusta wszech czasów. Kultura wysoka już dawno wkroczyła w sferę popkultury, aby ukonstytuować się nie tylko w literaturze i malarstwie, lecz także w muzyce poprockowej. Znane są przykłady zamierzonego uwspółcześniania kompozycji przez twórców z kręgu muzyki rozrywkowej i nadawania im nowego artystycznego wyrazu – jak stało się w przypadku brytyjskiej grupy Procol Harum, wykonującej utwory inspirowane muzyką Johanna Sebastiana Bacha, czy utworu *All By Myself* Celine Dion: obecny w piosence motyw wywodzi się z II części koncertu fortepianowego c-moll Mikołaja Rachmaninowa. Niemniej pojawić się także mogą inspiracje – jak się wydaje – nieświadome, funkcjonujące wyłącznie na zasadzie popularnych, ukształtowanych w oparciu o sformułowania obecne w języku potocznym, wyobrażeń autorów. Wiele wskazuje na to, że do tej grupy należy zaliczyć *Baśkę* Wilków (2002)[2] i *Tango libido* Maleńczuka (2003), co jednakże nie przeszkadza uznać wspomnianych kompozycji za współczesne wersje arii katalogowych. W powszechnej świadomości piosenki te są postrzegane jako utwory humorystyczne o nieco prześmiewczym charakterze, jednakże nie traktuje się ich jako pretekstu do opisania relacji zachodzących pomiędzy popkulturą a utworami z kręgu wielkich tradycji muzycznych XVIII stulecia, a mówiąc dokładniej: z mitem don Juana.

Opowieść o legendarnym uwodzicielu ma charakter ogólnoeuropejski, a jej korzeni należy szukać w wiekach średnich. O fenomenie postaci don Juana, cynika, a przy tym niepozbawionego osobliwego wdzięku oszusta,

[1] W niniejszej pracy obowiązuje pisownia małą literą (don Juan / don Giovanni / donna Anna), chyba że zostaje przywołany cytat lub tytuł utworu.

[2] Pierwotnie piosenka *Tango libido* należała do repertuaru zespołu Püdelsi, jednakże mimo iż Maciej Maleńczuk nie jest już oficjalnym członkiem zespołu, nadal wykonuje ją podczas indywidualnych występów. Dlatego też zasadne jest traktowanie *Tanga* libido jako utworu z dyskografii Maleńczuka. Podobnie w przypadku *Baśki* – autorem słów, kompozytorem i wykonawcą jest Robert Gawliński, i chociaż piosenka pochodzi z płyty Wilków (4), stosowane będą zamienne sformułowania: utwór Gawlińskiego/Wilków.

świadczy ogromna liczba dzieł powstałych na kanwie mitu, poczynając od pierwszego w historii utworu dramatycznego (*Zwodziciel z Sewilli i Kamienny Gość* Tirsa de Moliny z 1625 roku) poprzez dramaty między innymi Moliera (*Don Juan czyli uczta z kamieniem*) i Aleksandra Puszkina (*Kamienny Gość*), poemat George'a Byrona (*Don Juan*), wiersze między innymi Charles'a Baudelaire'a, Aleksandra Błoka, Tadeusza Micińskiego, Bolesława Leśmiana, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Jana Lechonia, a także filmy z udziałem Johnny'ego Deppa (*Don Juan De Marco*) czy Jacques'a Webera (*Don Juan*). Tak zwany „zwodziciel z Sewilli" – mimo iż obszar jego działania zmieniał się w zależności od kraju pochodzenia autora – na trwałe zapisał się również w historii muzyki, czego dowodzą przede wszystkim *Serenada don Juana* Piotra Czajkowskiego, poemat symfoniczny *Don Juan* Richarda Straussa i wreszcie dramma giocoso *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta z 1787 roku. Na marginesie można wspomnieć o wcześniejszych od kompozycji Mozartowskiej operach opartych na micie uwodziciela. Stefan Kunze wymienia kolejno: *Convitato de pietra* (Giuseppe Calegari, 1777), *Convitato di pietra* (Vinzenzo Righini, 1777), *Il Convitato di pietra* (Giacomo Tritto, 1783), *Il don Giovanni* (Gioacchino Albertini, 1784), *Il nuovo convitato di pietra* (Francesco Gardi, 1787), *Il Convitato di pietra* (Vinzenzo Fabrizi, 1787)[3]. W dramma giocoso Mozarta Leporello, służący don Juana, wspomina o tysiącach uwiedzionych przez jego pana kobiet, co stanowi rodzaj pośredniego manifestu działalności rozpustnika. Słynną arię katalogową zuchwały Leporello rozpoczyna od słów skierowanych do jednej z kochanek don Giovanniego, donny Elviry:

Oto katalog pięknych kobiet,
które kochał mój pan
ja sporządziłem listę
Niech pani wraz ze mną obserwuje i czyta[4].

Niewinne na pozór przechwałki Leporella brzmią złowrogo w kontekście świadomości niemoralnych poczynań don Juana. We wszystkich powstałych w oparciu o kanoniczną wersję mitu utworach ofiary oszustwa[5] cierpią z powodu pogwałcenia szczerego uczucia (Tisbea), upokorzenia i autentycznego, osobistego dramatu (donna Elvira / donna Anna), naiwności (Zerlina), lecz także głupoty i próżności (Charlotte i Margeritte)[6]. Zausznik don Juana wygłasza monolog pozornie dowcipny – i który faktycznie miałby taki charakter, gdyby nie znajomość całej treści mitu.

Leporello nie wspomina o uwiedzionych kobietach; on przemilcza kłopotliwą kwestię sposobów nakłaniania kobiet do oddania się rozpustnemu szlachcicowi i w obrazowy sposób sławi przymioty ofiar oszustwa[7]. Poza nielicznymi wyjątkami[8] don Juan nie stosował przemocy, czego pośrednio dowodzą jego rozmowy

[3] Zob. Stefan Kunze, *Don Giovanni vor Mozart*, München 1972.
[4] *Madamina, il catalogo è questo*
Delle belle che amò il padron mio,
un catalogo egli è che ho fatt'io
Osservate, leggete con me
[5] Nie zawsze jednak są to ofiary uwiedzenia, np. w dramacie Moliera don Juan nie uwodzi ani jednej kobiety, co jednak nie znaczy, że ich nie oszukuje, składając m.in. obietnicę małżeństwa.
[6] Rybaczka Tisbea, bohaterka dramatu Tirsa de Moliny, uratowała uwodzicielowi życie, a „w nagrodę" ten uwiódł ją i porzucił. Jednak już w przypadku zachowania próżnych i pazernych Charlotte i Margeitte (Molier) Łubieński miał rację, pisząc o głupocie i próżności dziewczyn.
[7] *Nella bionda egli ha l'usanza*
Di lodar la gentilezza
Nella bruna la costanza
Nella bianca la dolcezza
(*W blondynkach ceni uprzejmość*
w brunetkach stałość
w siwych łagodność)
[8] U Tirsa de Moliny zaatakowana donna Anna de Ulloa rozpaczliwie wzywa pomocy. Z pomocą przychodzi jej ojciec, don Gonzalo, który ginie w obronie czci córki. I to sprofanowana przez don Juana kamienna nagrobna figura don Gonzala złoży mordercy wizytę i wciągnie go do piekła.

ze służącym; on bez skrupułów wykorzystywał swój niewątpliwy urok osobisty, nieustanne kłamstwa, a zwłaszcza dar pięknej wymowy. O tym wszystkim Leporello nie mówi, otwierając tym samym pole dla wyobraźni czytelnika. Jego pan jednakże nie będzie już milczał w finale sztuki, kiedy nałóg krzywoprzysięstwa w niczym mu nie pomoże i kiedy przyjdzie mu udowadniać swe krasomówcze talenty już nie w rozmowie z kolejną pięknością, lecz z Komandorem[9]. Kiedy Kamienny Gość zjawi się z nieubłaganą (na co zwrócił uwagę Alejo Carpentier w „muzycznym", nawiasem mówiąc, *Święcie wiosny*) punktualnością, *dissoluto spavaldo* stanie się *dissoluto unito* – i wówczas pozostanie mu już wyłącznie wysłuchanie złowrogich słów Kamiennego Gościa: *Don Giovanni, zaprosiłeś mnie do siebie na wieczerzę, więc przyszedłem* (*Don Giovanni, a cenar teco, m'invitasti e sonvenuto*).

Z drugiej jednak strony należy pamiętać o przynależności *Don Giovanniego* do dramma giocoso, gatunku pośredniego pomiędzy opera seria a opera buffa. Twórca gatunku, Carlo Goldoni, łączył partie poważne z komicznymi, wprowadzając czasem również postacie o charakterze pośrednim. Reprezentanci gatunku dramma giocoso niejednokrotnie włączali partie o rodowodzie seria w kontekst parodystyczny, czego dowodzi choćby fakt połączenia pierwszych dwuwierszy z opery Baldassare Galuppiego *Il mondo alla roversa ossia le donne che comandano* (zawierających mieszany afekt *ira* i *amor*) ze słowem *regno*, niebędącym dla afektu słowem kluczem. Goldoni w sposób świadomy nadał językowi muzycznemu charakter prześmiewczy, co zrobił także da Ponte w librettach pisanych dla Mozarta. I chociaż w niektórych przypadkach (np. aria zemsty pisana dla partii donny Anny w *Don Giovannim*) zostaną pozbawione humorystycznego zabarwienia, częściej zabieg mieszania afektów ma na celu uzyskanie efektu bliskiego parodii[10]. Również w warstwie *stricte* tekstowej *Don Giovanniego* można dostrzec elementy komediowe. Przewrotność służącego polega bowiem na celowym budowaniu nastroju groteski poprzez wymienianie konkretnych, imponujących w swym ogromie, liczb:

W Italii 640
W Almagnie 231
100 we Francji, w Turcji 91
Ale w Hiszpanii 1003[11]

Powtarzając za Maurycym Karasowskim (*Mozart napisał operę uniwersalną*) Alina Borkowska-Rychlewska – badając recepcję *Don Giovanniego* w XIX-wiecznej Polsce – stwierdziła: *Dzieło wyprzedzające o dziesiątki lat swoją epokę, łączące groteskę i tragizm, powagę i żart,*

[9] Scena spotkania Komandora i don Giovanniego na cmentarzu została napisana w tonacji d-moll, podobnie jak scena z trzeciego aktu opery *Gustaf Vasa* Johanna Gottlieba Naumanna, w której Christjernowi objawiają się duchy przodków. Jarosław Mianowski uznał użycie tonacji d-moll przez Naumanna za interesujące i stanowiące dowód na bezpośrednią analogię z utworem Mozarta. Wydaje się o tyle ciekawe, że w scenach ombra – o czym pisał Mianowski – stosowano zazwyczaj tonację Es-dur. Mozart wiedział o tym, czego dowiódł w *Idomeneo, re di Creta* (głos wyroczni) i w *Lucio Silla* (scena na cmentarzu). Biorąc pod uwagę wszechstronne wykształcenie Naumanna, trudno wątpić w jego znajomość tej tradycji. Mianowski podaje w wątpliwość koncepcję, zgodnie z którą Mozart znał dzieło *Gustaf Vasa*, i sugeruje, że mogła istnieć jeszcze inna opera, której autor zdecydował się na użycie tak niekonwencjonalnej tonacji. Uznał także za niemożliwie, aby Mozart i Naumann wpadli na taki pomysł niezależnie od siebie. Zob. J. Mianowski, *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004, s. 148, przyp. 108.

[10] Zob. tamże, s. 148. Istotne znaczenie ma również zastosowanie w dramma giocoso dysproporcji głosowej. Jak pisze Hanna Winiszewska: *Dyspozycja głosowa w dramma giocoso ma zawsze bardzo duże znaczenie. Wysoki głos męski jest właściwy postaci związanej ze sferą seria. Jest to bardzo dobrze widoczne na przykładzie różnych operowych opracowań wątku Don Juana, które zostały napisane w gatunku dramma giocoso. W wersji Giuseppe Gazanigi Don Giovanni śpiewa tenorem, co również w połączeniu z przypisanymi mu formami aryjnymi pozwalają zakwalifikować go do sfery życia. Mozart napisał partię Don Giovanniego dla głosu barytonowego, co sprawiło, że postać ta spadła na niższą pozycję w hierarchii bohaterów dramma giocoso – Mozartowski Don Giovanni to mezzo carattere. Zdaniem Daniela Haertza, podkreśla to rolę tej postaci – pośredniczącej między światem wysoko i nisko urodzonych – Don Giovanni uwodzi zarówno wysoko urodzoną Annę i Elvirę, jak i wieśniaczkę Zerlinę. H. Winiszewska, Dramma giocoso. Między opera seria a opera buffa*, Toruń 2013, s. 160–161.

[11] *In Italia sei cento e quaranta*
In Lamagna duecento e trentuna
Cento in Francia, in Turchia novant'una
Ma in Ispagna son già mille e tre >>

surowość i erotykę, różnorodne strukturalnie i zaskakujące nowatorstwem kompozycji, nie dawało się ująć w istniejące wówczas [w romantyzmie – J.J.] *schematy*[12]. Można zaryzykować stwierdzenie, że genialność tego utworu wyrasta z uniwersalności nie tylko *stricte* formalnej, lecz także tematycznej, sięgającej swymi korzeniami wieków średnich i oddziałującej na współczesność. Wspomniane w początkowych fragmentach pracy dzieła filmowe i literackie nie wyczerpują zakresu inspiracji motywem niepoprawnego uwodziciela lub jego kulturowych spadkobierców, Casanovy i Lovelace'a, przekształconych następnie w ujęte w ramy socjologii i psychologii wzory zachowań i postawy życiowe casanowy i lowelasa. Nieudokumentowana pod względem źródłowym teza o wzorowaniu się autorów *Baśki* i *Tanga libido* na którymś z konkretnych typów bohatera nie przeszkadza uznać właśnie don Giovanniego za najsłynniejszego uwodziciela w kulturze Europy, a w konsekwencji poddać analizie treść polskich piosenek w oparciu o mit don Juana.

Aluzje – choć pozbawione dowodów – do przechwałek Leporella w *Baśce* i *Tangu libido* wydają się oczywiste, jednakże wątpliwości interpretacyjne budzi szerszy kontekst, tzn. fakt, iż aria z *Don Giovanniego* to zaledwie fragment większego utworu, natomiast *Baśka* i *Tango libido* stanowią całość samą w sobie. Zarówno u Gawlińskiego, jak i u Maleńczuka nie zostaje nakreślone szersze tło moralno-emocjonalne.

W kompozycji Maleńczuka podmiot liryczny, nie stroniąc od stosowania wyrażeń balansujących na granicy jakkolwiek żartobliwej, niemniej niekwestionowanej, przewrotnej wulgarności, wspomina:

Już całą Polskę przeleciałem
i ciągle lecieć mi się chce […]
A cała Polska to za mało
o zagranicy myślę już […]
Chcę wziąć w ramiona cały świat

Choć może to zabrzmieć paradoksalnie, kobiety z arii Leporella były obdarzone pierwiastkami indywidualizmu. Ich tożsamość została określona poprzez kraj pochodzenia (w przypadku autochtonek) lub po prostu ówczesne miejsce przebywania. Utwór Maleńczuka rzuca na tę kwestię nowe światło; w *Tangu libido* nie padają konkretne liczby, co z jednej strony potęguje wrażenie ogromu przeżytych przelotnych miłostek, z drugiej natomiast nie pozwala na przyznanie kobietom szczątkowej, określonej chociażby przez liczby, autonomiczności. Autor monologu używa określeń „cała Polska" i „cały świat" i za pomocą jednego przymiotnika konkretyzuje swój plan. Paradoksalnie bowiem to nie czasowniki („chcę") przyjmują na siebie rolę zdefiniowania pragnień. Konsekwencją tego typu sposobu postrzegania świata jest rezygnacja z wymienienia imion kochanek, co dodatkowo pogłębia atmosferę anonimowości miłosnych przeżyć. Właśnie – czy aby na pewno miłosnych? W końcu nawet sam podmiot liryczny pozornie podaje w wątpliwość stan swoich uczuć, kiedy w trzeciej strofie, (nie)świadomie odrzucając Mickiewiczowski liryzm z *Niepewności*, pyta: *Czy to jest miłość czy libido?* Autor monologu uparcie unika sformułowania określającego stan zakochania, poprzestając na mocnych sugestiach dotykających sfery pożądania. Nawiasem mówiąc, dowodzi tego również sam tytuł utworu, jednoznacznie określający charakter uczucia.

>> Hiszpanek było najwięcej – a donna Elvira jest Hiszpanką, dlatego też słuchanie ostatniego fragmentu arii jest dla niej najbardziej upokarzające. Wspominając o *Don Giovannim*, H. Winiszewska przytacza tezę Pearla, zgodnie z którą liczne (m.in. „aria turecka") nawiązania do Turcji stanowią aluzję do ówczesnego postrzegania tego kręgu kulturowego. Na przykład kodeks moralny don Giovanniego przywodzi na myśl tureckie haremy i nie kojarzy się z chrześcijańską Europą. Co istotne także, w arii katalogowej jest mowa o dziewięćdziesięciu jeden uwiedzionych kobietach w Turcji, a motyw ten nie pojawia się w arii w *Don Giovannim* Bertatiego. Zob. H. Winiszewska, dz. cyt., s. 155.

[12] A. Borkowska-Rychlewska, *U progu zmian. (Don Giovanni w przekładzie Kazimierza Brodzińskiego)*, w: *Poema muzykalne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006, s. 82.

Inaczej u Gawlińskiego. Pod względem formalnym *Baśka* różni się od kompozycji Maleńczuka. W utworze padają konkretne imiona, a wspomnienie każdej kobiety przywołuje echa określonych przeżyć, związanych wyłącznie z nią jedną. Obszar anonimowości zostaje zarezerwowany wyłącznie dla refrenu:

Piękne jak okręt
pod pełnymi żaglami
jak konie w galopie
jak niebo nad nami

W jednym z wywiadów Gawliński, odpierając zarzuty o szowinizm, mówił o Balzakowskich inspiracjach: […] *Przecież to jest parafraza Balzaka, według którego są trzy najpiękniejsze rzeczy na świecie: koń w galopie, fregata pod pełnymi żaglami i kobieta*[13]. I oto bliżej niescharakteryzowana przez autora *Straconych złudzeń* kobieta wkracza w obszar pluralizmu, nie stając się przy tym jedną postacią o wszystkich, choć nieznanych imionach, czy – jak u Lorenza da Ponte – kobietą-liczbą, ale piętnastoma różnymi, a poniekąd też istniejącymi w rzeczywistości osobami (koleżanka Karolina „z Hollywood").

Język utworu Wilków, pomimo jednoznaczności sformułowań, nie ociera się o wulgarność. Chropowatość wyrażeń łagodzą nie tylko słowa refrenu, lecz także zadziwiająca – w kontekście domniemanego oddziaływania mitu don Juana – puenta jednego z wersów: *A Agnieszka zdradzała mnie*. Zaskakujące stwierdzenie przerywa, a w zasadzie burzy ciąg katalogowania i nakazuje dopatrzyć się w postaci autora monologu lirycznego don Juana częściowo przegranego, co zdecydowanie łamie ustaloną tradycję. Co jednak istotne, za przegranego emocjonalnie nie można uznać uwodziciela z *Tanga libido*, który odrzuca awanse jednej z kobiet, rezygnując tym samym z nadarzającej się okazji spotkania z kochanką:

Ona by chciała do trójkąta
Ona by chciała jeszcze raz
Po garderobie mi się pląta
Lecz ja niestety mówię pas

Pozorne zmęczenie i zniechęcenie współczesnego don Juana najsilniej łączy się z postacią legendarnego rozpustnika. Nie jest to bowiem zmęczenie miłością, lecz zmęczenie byłą kochanką, której obecność okazuje się już całkowicie zbędna. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech ukształtowanego i silnie zindywidualizowanego w dramacie baroku wzorca postaci don Juana były nieustanne peregrynacje w poszukiwaniu kolejnych miłosnych zdobyczy. On nie patrzył wstecz, liczyła się miłosna chwila i to *hic et nunc* obok *carpe diem* stanowiły motto egzystencji rozpustnika. Podmiot liryczny *Tanga libido* pozostaje wierny – jak na ironię! – tradycji i jest zainteresowany wyłącznie tymi kobietami, których nie zdołał jeszcze bliżej poznać

W arii Leporella, *Baśce* i *Tangu libido* zostaje wykorzystany przede wszystkim czas przeszły (w odniesieniu do spotkań z kobietami), rzadziej teraźniejszy (Leporello stwierdza, że don Giovanni ceni bądź lubi pewne cechy u kobiet) w *Tangu libido* dziewczyna *pląta się po garderobie*) lub po prostu autorzy utworów zdecydowali się na posłużenie „bezczasowymi" równoważnikami zdań (refren *Baśki*). Jednakże tylko podmiot liryczny utworu Maleńczuka zdradza plany dalszych miłosnych podbojów. Ostatnia zwrotka piosenki Wilków kończy się zdecydowanym użyciem czasu przeszłego (*A Monika była OK*)[14]. Leporello decyduje się

[13] Zob. Wszystko zaczęło się od „Son of the blue sky". Rozmowa Marty Szabłowskiej z Robertem Gawlińskim, http://www.polskieradio.pl/7/160/Artykul/550156,Robert-Gawlinski-Wszystko-zaczelo-sie-od-Son-of-the-blue-sky.

[14] Co jednak ciekawe, według Moniki Gawlińskiej, w czasie koncertów lider Wilków (z pobudek uczuciowych) używa formy teraźniejszej (*A Monika jest zawsze OK) Z kolei w jednym z wywiadów Robert Gawliński powiedział: Monika była i jest OK. Por. http://www.nto.pl/wiadomosci/kedzierzyn-kozle/art/3962965,baska-to-gumowa-lala,id,t.html.*

na użycie dosadnego stwierdzenia w czasie teraźniejszym: *dopóki kobieta nosi kieckę, wie pani, co* [don Giovanni – J.J.] *czyni*[15]. W *Tangu libido* natomiast zdecydowanie wybrzmiewa pragnienie poznawania kolejnych kobiet, w czym jednak podmiot liryczny nie pozwala odbiorcy dopatrzyć się choćby pierwiastka zła. Swoje działania usprawiedliwia pragnieniem pokochania całego świata, w czym skutecznie pomaga mu zachowanie kobiet:

Ja przecież wcale nie chcę źle
chcę wziąć w ramiona cały świat
Wszyscy koledzy mówią nie
a koleżanki raczej tak

Z podobnym, chociaż nie tak wyeksponowanym, stwierdzeniem mamy do czynienia w *Baśce* – tutaj także Kaśka „chciała". I na tym polega zasadnicza różnica pomiędzy polskimi utworami a włoską kompozycją z XVII wieku. W przeciwieństwie do jednostronnego (co jednakże wynika wyłącznie z analizy treści arii, a nie całego utworu)[16] zaangażowania uwodziciela z *Don Giovanniego*, kobiety (przynajmniej niektóre) w *Baśce* i *Tangu libido* także wykazują znaczną aktywność erotyczną.

Na zakończenie warto na chwilę, niejako kwestionując główny cel pracy, odwołać się do fragmentu z innej arii *Don Giovanniego*, w której uwodziciel stwierdza, że ten, który dochowuje wierności tylko jednej kobiecie, dopuszcza się okrucieństwa wobec wszystkich innych. Ja – tłumaczy don Juan – mam w sobie wiele miłości, kocham wszystkie kobiety[17]. W szkicu Żywioł i zatracenie. Mit Don Juana w operze Mozarta Alina Borkowska-Rychlewska napisała: *W przedziwnym katalogu pozytywnych wartości Don Giovanniego mieści się również to, co, co ziemscy moraliści nazwaliby zdradą – w pojęciu bowiem uwodziciela z Sewilli miłość do wszystkich kobiet wyklucza zdradę*[18]. Zdradą byłoby kochanie tylko jednej kobiety, gdyż wszystkie inne, niekochane, czułyby się wówczas dotknięte i zdradzone.

Nie budzi wątpliwości fakt nieustannej inspiracji motywem niestrudzonego kochanka w szeroko rozumianej kulturze. Ogromna liczba dzieł powstałych na kanwie mitu don Juana usprawiedliwia poszukiwanie kolejnych tropów interpretacyjnych nie tylko w świecie sztuki wysokiej. I chociaż brakuje dowodów na inspirowanie się polskich muzyków drama giocoso Mozarta, paralela między *Tangiem libido* i *Baśką* a katalogiem Leporella wydaje się nieprzypadkowa. Pomimo upływu lat donżuan – choć już nie don Juan – wciąż niestrudzenie uwodzi kolejne kobiety. Poprockowe piosenki stanowią tego najlepsze przykłady.

BIBLIOGRAFIA
Borkowska-Rychlewska A., *U progu zmian: (Don Giovanni w przekładzie Kazimierza Brodzińskiego)*, w: Borkowska-Rychlewska A., Żywioł i zatracenie. *Mit Don Juana w operze Mozarta*, w: *Bliżej opery. Twórcy –dzieła – konteksty*, red. J. Mianowski i R. D. Golianek, Toruń 2010.
Kunze S., *Don Giovanni vor Mozart*, München 1972.
Mianowski J., *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004.
Poema muzykalne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu, Kraków 2006.
Winiszewska H., *Dramma giocoso. Między opera seria a opera buffa*, Toruń 2013.
http://www.nto.pl/wiadomosci/kedzierzyn-kozle/art/3962965,baska-to-gumowa-lala,id,t.html [dostęp 18.06.2016].
http://www.polskieradio.pl/7/160/Artykul/550156,Robert-Gawlinski-Wszystko-zaczelo-sie-od-Son-of-the-blue-sky [dostęp 18.06.2016].

[15] *Purché porti la gonella,*
Voi sapete quel che fa!
[16] Analizując treść całego mitu, warto zauważyć, że chociaż chęć spotkania don Juana z kolejnymi kochankami była najczęściej obustronna, inicjatorem był zawsze uwodziciel, którego w dodatku cechował nałóg kłamstwa i cwaniactwa.
[17] *Chi a una sola è fedele, verso l'altre è crudele; io che in me sento si esteso sentimento, vo' bene a tutte quante.*
[18] A. Borkowska-Rychlewska, Żywioł i zatracenie. Mit Don Juana w operze Mozarta, w: *Bliżej opery. Twórcy –dzieła – konteksty*, red. J. Mianowski i R. D. Golianek, Toruń 2010, s. 65.

Magdalena Lisecka

Z GATUNKU WIŚNIEWSKIEJ

KILKA SŁÓW O STYLIZOWANEJ BALLADZIE DZIADOWSKIEJ



Tytuł może brzmieć jak butna deklaracja ujęcia w kilka zdań między innymi charakterystyki gatunku, który trudno jednoznacznie określić, a co dopiero zamknąć w obrębie kilku tysięcy znaków. A cóż tu dopiero mówić o jeszcze bardziej specyficznej stylizacji! Bo czym właściwie jest ballada dziadowska? Michał Waliński zwrócił uwagę na niefrasobliwą dowolność, z jaką stosuje się ten termin zamiennie z całym wachlarzem innych określeń, a to: pieśń jarmarczna, odpustowa, kramarska, straganowa (od charakterystycznej formy druczków rozpowszechnianych na jarmarkach i odpustach), pieśń nowiniarska (nowinkarska), nowinka czy nowina dziadowska, pieśń dziadowska, pieśni żebracze, śpiewy dziadowskie, ballada dziadowska, pieśń podwórzowa czy ballada uliczna[1]. Piotr Grochowski utożsamia pieśń jarmarczną (odpustową, kramarską, straganową) tylko z jednym znaczeniem ballady dziadowskiej, separując to znaczenie od pieśni o tematyce żebraczej, parodystyczno-satyrycznych[2]. Waliński nie utożsamia pieśni dziadowskiej z jarmarczną, jako że z jednej strony nie wszystkie pieśni jarmarczne można określić jako dziadowskie, z drugiej zaś ballady dziadowskiej nie można zamknąć w obrębie drukowanych utworów rozpowszechnianych w czasie odpustów[3]. Badacz, posługując się w innym miejscu za Smetaną i Hrabakiem terminem „literatura paraludowa", określał w ten sposób jej międzyklasowy, międzywarstwowy charakter[4].

Sama konwencja ballady dziadowskiej wskazuje na epicki przekaz treści – jakiej? Z jednej strony („ballada nowiniarska"!) nowin, z drugiej prawd ogólnych i niejasnych wyobrażeń o świecie[5]. Waliński wskazuje na wielką różnorodność tematyczną: historyczne i nowiniarskie, religijne, patriotyczne – przy czym

[1] M. Waliński, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, w: *Wszystek krąg ziemski. Antropologia – historia – literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Hernasowi*, red. P. Kowalski, Wrocław 1998, s. 165.
[2] Por. P. Grochowski, *Lamenty dziadka z Targówka. Parodie na dziadów i pieśni dziadowskie*, „Literatura Ludowa" 2010, nr 4–5, https://repozytorium.umk.pl/.
[3] Por. M. Waliński, dz. cyt., s. 167–169.
[4] Por. M. Waliński, *Tradycja i pieśń kramarska w Czechosłowacji*, „Literatura Ludowa" 1975, nr 4–5, s. 32 i n.
[5] Wyobrażeń, jak podsumowuje Kowalski, ludowych. P. Kowalski, *Ballada dziadowska* [hasło], w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 18.

nowinkarstwo ma tutaj rolę zdecydowanie wiodącą[6]. Obok sensacyjności (zdarzenia historyczne, katastrofy; ale też wydarzenia dziwne i cudowne – mirakularne) wymienić można jako znaczący dla gatunku przekaz moralistyczny[7]. Waliński podkreśla zresztą mocno rolę wędrownego dziada jako kogoś, kto w zamian za materialną pomoc dzieli się informacją. Wskazuje to na użyteczność, wartościowość przedstawicieli tego zawodu i odgranicza od pasożytniczej postawy zawodowego żebraka[8]. Taka wizja proszalnego dziada była wykpiwana w mocno rozpowszechnionym w XIX wieku utworze *Dawniej królowa w dziadzie się kochała*. Grochowski sugeruje, że został on ułożony przez byłego żołnierza napoleońskiego, a inne utwory podobnej tematyki i nastawienia do instytucji „dziada" pochodzą właśnie od rannych weteranów, kalekich żołnierzy, dla których takowy stanowił konkurencję[9].

Pieśń straganowa co prawda straciła na znaczeniu już około 1900 roku[10], funkcjonowała jednak do czasów po drugiej wojnie światowej razem z samym zawodem „dziada"[11]. Początki stylizacji na „pieśń dziadowską" to pierwsze dziesięciolecia dwudziestego wieku, a forma ta zawdzięcza swoje początki między innymi Włodzimierzowi Zagórskiemu (pseud. Chochlik). Forma ta, jako powiązana ze środowiskiem satyryków, oczywiście święciła triumfy na kabaretowej scenie. Grochowski, analizując formę stylizowanej ballady dziadowskiej, zwrócił uwagę na szczególną właściwość: mimo wielkiej różnorodności poddanego stylizacji gatunku jego pastisze przyjmują formę dość jednolitą[12]. Na czym ta jednolitość polega, możemy zobaczyć na przykładzie wiersza Jerzego Jurandota *Ballada o Wiśniewskiej* (czy też *Ballada o jednej Wiśniewskiej*). Jak wiadomo, rozpoczyna się ona tymi słowami:

Mieszkał w pałacu hrabia z hrabinią:
On zwał się Rodryg, ona Franczeska,
A za ich domem, za ich meliną,
Mieszkała sobie jedna Wiśniewska.

Mamy tu do czynienia z formułą inicjalną typu zdarzeniowego[13]. Wprowadza ona w fabułę, która nie została usadowiona w konkretnym miejscu ani czasie, jednak ma nosić znamiona rzeczywistości dzięki pewnemu uszczegółowieniu, przytoczone są bowiem imiona własne bohaterów. Wymyślność dwóch pierwszych (Rodryg, Franczeska) zestawione z pospolitością nazwiska trzeciej osoby dramatu wskazują na wspomnianą już kwestię przekazu subiektywnej, uproszczonej wizji świata; podobnie miejsce zamieszkania hrabiego i „hrabini" (pałac) a także to, że owa Wiśniewska mieszka sobie w „domu za ich meliną", po sąsiedzku.

Oj, miętkie serce miała hrabinia
I takie dusze, pieskie-niebieskie,
A on był gałgan i straszna świnia
I pitigrilił się z tą Wiśniewską.

Następuje moralna ocena bohaterów. Hrabia jest świnią i gałganem, który pitigrili się z Wiśniewską – przy czym dodać tu należy, że czasownik „pitigrilić" jeżeli funkcjonuje w języku, to dzięki świętej pamięci Jurandotowi, który tak zręcznie ukuł go, oczywiście od pseudonimu frywolnego Dino. Fabuła dalej przebiega następująco:

---

[6] Por. M. Waliński, *Pieśń jarmarczna*, s. 166–168.
[7] Por. P. Kowalski, dz. cyt., s. 18–19.
[8] Por. M. Waliński, *Pieśń jarmarczna*…, s. 176–177.
[9] Por. P. Grochowski, dz. cyt. Autor stawia tezę o istnieniu nurtu „antydziadowskiego", funkcjonującego przynajmniej od XV wieku (*Tragedia żebracza*, *Peregrynacja dziadowska*). Tamże.
[10] Por. M. Waliński, *Tradycja i pieśń*…, s. 40.
[11] Por. P. Grochowski, dz. cyt.
[12] Tamże.
[13] Por. tamże.

Biedna hrabinia łzami płakała
I z wielkiej żółci wyschła na deskie,
I na kolanach męża błagała:
„Oczep się, draniu, od tej Wiśniewskiej!"
A on, będący pod ankoholem,
Czyli, jak mówią, zalany w pestkie,
Wyrżnął hrabinie bez antresole
I dalej chodu do tej Wiśniewskiej!
Biedna hrabinia poszła na dywan,
Cała zalała się krwiom niebieskom,
A gdy poczuła, że śmierć już blisko,
Rzekła: „Poczekaj, ach ty Wiśniewsko!"
Potem się odbył pogrzeb wspaniały,
Hrabia nad grobem uronił łezkę,
Martwił się, łobuz, bez dzionek cały,
A na noc – gazu! do tej Wiśniewskiej.

Tutaj przywołać można znowu nazwisko Walińskiego, który za Żółkiewskim przypisuje balladzie uliczne funkcję nie tylko ludyczną, ale też taką, jaką ongiś w społeczeństwie spełniał mit: narracja dotyczy pewnych modeli zachowania, które zostają poddane normatywnemu osądowi[14]. Historia o krwawej zbrodni w wyższych sferach z pewnością jest znakomitą pożywką dla zaprezentowania takowych.

Wstała hrabinia z ciemnej mogiły
I wzięła z tromny zębatą deskie,
Poszła za hrabiom, na śmierć go sprała
I rozwaliła łeb tej Wiśniewskiej.

Nie jest to najbardziej charakterystyczny z zabiegów stylizacji na dziadowską balladę, ale zdecydowanie tej stylizacji służy: wprowadzenie elementu grozy. Odpłata z zaświatów – kobieta zamordowana przez własnego męża wstaje z grobu, żeby dokonać krwawej zemsty. W końcu podsumowanie, naznaczone moralizatorską nutą:

Chociaż lebiegi grzeszyli tyle,
Lecz dziś i na nich przyszła kreska,
Teraz kimają w jednej mogile:
Hrabia, hrabinia i ta Wiśniewska[15].

W tym miejscu należy wykonać pewną małą dygresję. Nie utożsamia się tutaj do końca ballady dziadowskiej z balladą podwórkową. Bronisław Wieczorkiewicz w swojej antologii nie odgranicza tych gatunków, jednak używa – za Bystroniem – bardzo ogólnego pojęcia pieśni powszechnej[16]. Co prawda Waliński krytykuje aparat naukowy Wieczorkiewicza, zarzucając mu nieznajomość tematu[17], jednak ten ostatni akurat w interesującej nas pozycji trzyma się ściśle swojego podwórka, powołując się w komentarzach na innych badaczy. Ballada uliczna zaczęła rozwijać się w XVIII wieku[18]; jednak nie da się wyznaczyć wyraźnej granicy między nią a balladą dziadowską[19].

Podobnie też nie da się do końca powiedzieć, czy *O jednej Wiśniewskiej* jest stylizacją na balladę uliczną czy dziadowską. Powszechnie przyjmuje się jednak tę drugą opcję i można teraz łatwo powiedzieć, dlaczego. Ballady uliczne również mówiły często o życiu sławnych przestępców, bohaterów przestępczego półświatka, społeczności więziennej[20]; stąd jeśli można mówić w nich o przekazie moralnym, to nie na zasadzie wartościowania. Użycie warszawizmów takich jak: „zalany w pestkę", „antresola", „lebiega", „kimać", oraz

[14] Por. M. Waliński, *Funkcje pieśni dziadowskiej na tle literatury jarmarcznej i folkloru dziadowskiego*, w: *Literatura popularna, folklor, język*, t. 2, red. W. Nawrocki, M. Waliński, Katowice 1981, s. 33–34. Tekst zamieszczony przez autora na stronie https://pl.scribd.com.
[15] Cyt. za: B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe*, Warszawa 1971, s. 268 i n. Tekst z cytowanej pozycji zawiera osiem zwrotek, można spotkać jednak wersję zawierającą ich dziesięć. Por. np. Śpiewnik na całe życie. Piosenki na 100 i więcej okazji, Warszawa 2010, s. 337. Nie mogąc dotrzeć do pierwodruku ballady (*Niedobrze, panie bobrze*, 1938), uznajemy, że *lectio brevior preferenda est*.
[16] Por. B. Wieczorkiewicz, dz. cyt., s. 8. Z drugiej strony Wieczorkiewicz zdaje się nie rozgraniczać ballady podwórkowej i stylizacji.
[17] Por. M. Waliński, *Funkcje pieśni…*, s. 8.
[18] Tamże, s. 27.
[19] Waliński określa balladę uliczną jako alternatywną wobec dziadowskiej (*Pieśń jarmarczna…*, s. 183), jednak wskazuje na ich silne powiązanie (*Funkcje pieśni…*, s. 27–28). Tym, co je najbardziej różni, jest, według tego autora, nowoczesność ballady ulicznej.
[20] M. Waliński, *Pieśń jarmarczna…*, s. 184.

groteskowe przerysowanie charakterystycznej wymowy stolicy – czyli silne podkreślenie związku z folklorem Warszawskiej ulicy – nie decyduje tu też o gatunku.

Czy dziadowska, czy uliczna,
Zawżdy to piosenka śliczna.
Poratujcie ludzie dziada
Co tak długo do was gadał
A kto w torbę mu nie wrzuci,
Niech się smuci.

BIBLIOGRAFIA
Grochowski P., *Lamenty dziadka z Targówka. Parodie na dziadów i pieśni dziadowskie*, „Literatura Ludowa" 2010, nr 4–5, https://repozytorium.umk.pl/ [dostęp 19.10.2016].
Kowalski P., *Ballada dziadowska* [hasło], w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997.
Śpiewnik na całe życie. Piosenki na 100 i więcej okazji, Warszawa 2010.
Waliński M., *Funkcje pieśni dziadowskiej na tle literatury jarmarcznej i folkloru dziadowskiego*, w: *Literatura popularna, folklor, język*, t. 2, red. W. Nawrocki, M. Waliński, Katowice 1981.
Waliński M., *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, w: *Wszystek krąg ziemski. Antropologia – historia – literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Hernasowi*, red. P. Kowalski, Wrocław 1998.
Waliński M., *Tradycja i pieśń kramarska w Czechosłowacji*, „Literatura Ludowa" 1975, nr 4–5.
Wieczorkiewicz B., *Warszawskie ballady podwórzowe*, Warszawa 1971.

Bogusław Klimsa

PIOSENKI O WROCŁAWIU



Uniwersalna piosenka o mieście to znakomity patent Ignaca (Lecha Ignaszewskiego). Używany był, patent i Lech, podczas występów Kabaretu Ojców. Zrodził się, tylko patent, podczas estradowych wojaży po Polsce z programem *Robotnicy robotnikom*. Po spektakularnym sukcesie na FAMIE w 1967 roku (nagroda specjalna – beczka piwa!) zauważyliśmy, że z widowni zawsze emanuje efekt zadowolenia, jeżeli występujący kabaret daje na wstępie znak ze sceny, że wie, w jakim mieście gości. Reakcja frekwencji oraz zadowolenie zdecydowanie rosną, kiedy artyści wiedzą i z estrady tę wiedzę sprzedają, wymieniając nie tylko nazwę miasta, ale i rzeki, jaka to, koniecznie wymieniane parokrotnie, miasto przedziela lub omiata. Apogeum tego niebanalnego scenicznego numeru stanowiło wykonanie piosenki „specjalnie na ten koncert napisanej". Gotowiec utworu, w którym w zależności od miejsca postoju zmieniały się tylko nazwy i rzeki, a pozostałe rekwizyty były dla każdego miasta takie same, powstał w 1968 roku podczas trasy koncertowej z Estradą Olsztyńską. W skład studenckiego wtedy Kabaretu Ojców wchodził Ryszard Sadowski, zawodowy aktor po krakowskiej PWST. Przeniósł się z Krakowa do Wrocławia, gdzie chyba tylko przez jeden sezon grał „ogony" w Teatrze Polskim. Następnie stwierdził, że najlepiej wychodzi mu konferansjerka i praca na estradzie, więc został znanym i cenionym zapowiadaczem wszelakich, łącznie tych z czołowymi wykonawcami polskiego bigbitu, imprez i tras koncertowych. W czasie współpracy z Ojcami zdawał sobie sprawę, że odrębny konferansjer, tak jak i sufler w autorskim kabarecie – to co najmniej małe sceniczne *faux pas*, więc postanowił wystąpić jako piosenkarz z solowym, śpiewanym utworem. Zaproponował przygotowaną podczas studiów na egzamin piosenkę, popularny przedwojenny estradowy numer *Dzidzia* z muzyką Beli Zerkowitza i tekstem Konrada Toma, znany z licznych wykonań, w tym Ludwika Sempolińskiego.

Premiera nastąpiła podczas przerwy pomiędzy kolejnymi występami. Był to ekskluzywny, tylko dla wybrańców, czyli artystów Kabaretu Ojców, pokaz. Efekt zwalił nas z nóg. Niestety Bozia poskąpiła Rysiowi muzycznego talentu. Fałszował okropnie, a nadmierna aktorska mimika i takaż gestykulacja przypominały taniec rannego Indianina. Nieśmiało zaproponowaliśmy wykonanie kolejnej piosenki, lecz okazało się, że ma w repertuarze tylko ten jeden śpiewany numer i nic więcej. Przez dłuższy czas nie dawał się odwieść od wyko-

nywania tego szlagieru i odstąpił dopiero wtedy, kiedy przekonaliśmy go, że co drugi estradowy szmirus prezentuje *Dzidzię*, a i tak żaden z nich nie dorówna Bohdanowi Łazuce, który ma piosenkę w swoim repertuarze.

Aby uspokoić nerwową sytuację, przydzieliliśmy koledze solowe wykonanie pierwszego canta w nowo powstałej zbiorówce, *Uniwersalna piosenka o mieście*. Melorecytował to canto z silnym przekonaniem, że śpiewa, a następnie, już naprawdę śpiewając, dołączali Gołąb, Niedziel i Ignac. Po piosence zadowolony Rysiu jako wokalista (oczywiście w swoim mniemaniu) odbierał zasłużone oklaski. Poniżej piosenka i jej „miejskie" warianty.

Uniwersalna piosenka o mieście
tekst: Lech Ignaszewski
muzyka: Bogusław Klimsa

OLSZTYN
Kiedy cię zmęczy byt jałowy,
cały utoniesz w chandrach, spleenach,
szukając ciągle wrażeń nowych,
przyjeżdżaj z nami do… Olsztyna
Tu się pogubisz w ulic zwojach
Place i skwery tak cię zmylą,
że choćbyś mieszkał nawet sto lat,
wszystko się wyda małą chwilą

Czas niby woda w Łynie płynie
czasem wolniutko, czasem żwawiej.
Jeżeli mieszkać – to w Olsztynie,
gdzie do nas równać się Warszawie.
Tu wszystko jest od innych inne,
niby nieznane – jednak znane.
Dziewczyny ciągle są… niewinne.
Poznawaj Wrocław! Zwiedzaj Puck!

SZCZECIN
Kiedy cię zmęczy byt jałowy,
cały utoniesz w chandrach, spleenach,
szukając ciągle wrażeń nowych,
przyjeżdżaj z nami do… Szczecina.
Tu się pogubisz w ulic zwojach,
Place i skwery tak cię zmylą,
że choćbyś mieszkał nawet sto lat,
wszystko się wyda małą chwilą

Czas niby woda w Odrze płynie
czasem wolniutko, czasem żwawiej.
Jeżeli mieszkać – to w Szczecinie,
gdzie do nas równać się Warszawie.
Tu wszystko jest od innych inne,
niby nieznane – jednak znane.
Dziewczyny ciągle są… niewinne.
Poznawaj Kraków! Zwiedzaj Łódź!

KRAKÓW
Kiedy cię zmęczy byt jałowy,
a atmosfera jest niezdrowa,
szukając ciągle wrażeń nowych,
przyjeżdżaj z nami do… Krakowa.
Tu się pogubisz w ulic zwojach,
Place i skwery tak cię zmylą,
że choćbyś mieszkał nawet sto lat,
wszystko się wyda małą chwilą

Czas niby woda w Wiśle płynie
czasem wolniutko, czasem żwawiej.
Jeżeli mieszkać – to w Krakowie
gdzie do nas równać się Warszawie.
Tu wszystko jest od innych inne,
niby nieznane – jednak znane.
Dziewczyny ciągle są… niewinne.
Poznawaj Wrocław ! Zwiedzaj Łódź!

WROCŁAW
Kiedy cię zmęczy byt jałowy,
a los trudności ci nie sprawia,
Szukając ciągle wrażeń nowych,
przyjeżdżaj z nami do… Wrocławia.
Tu się pogubisz w ulic zwojach,
Place i skwery tak cię zmylą,
że choćbyś mieszkał nawet sto lat,
wszystko się wyda małą chwilą

Czas niby woda w Odrze płynie
czasem wolniutko, czasem żwawiej.
Jeżeli mieszkać – to w Wrocławiu,

gdzie do nas równać się Warszawie.
Tu wszystko jest od innych inne,
niby nieznane – jednak znane.
Dziewczyny ciągle są… niewinne.
Poznawaj Olsztyn! Zwiedzaj Sztum!

W wersji wrocławskiej linijkę z tekstem *gdzie do nas równać się Warszawie* Leszek Niedzielski często wykonywał zaciągając, z wileńsko-lwowskim zaśpiewem: *gdzie do nas „równaci sje Warszawi"*. Zawsze otrzymywał gromkie brawa. Przez jakiś czas z powodzeniem wykonywaliśmy ten song, występując w różnych miastach w Polsce, oczywiście zapowiadając z estrady, że jest to piosenka specjalnie napisana dla właśnie wizytowanego przez kabaret miasta. Po jakimś czasie pomysł się przejadł i wyleciał z ramówki, lecz pamięć o nim powracała w kolejnych garderobach. Nigdy nie koncertowaliśmy w Mławie, więc ubolewaliśmy, że piosenka o tym mieście nie miała szansy na powstanie. A takie piękne rymy się marnowały jak: zabawa, sława, murawa, naprawa, strawa, trawa, jawa, potrawa i siklawa. Ta krótka rozprawka ma wprowadzić do zagadnienia, jakim jest piosenka o mieście. Nim przejdę do piosenek o Wrocławiu i wymienienia ich, chciałbym oznajmić, że prawie każde z większych, a bywa że i powiatowych, polskich miast szczyci się taką. Biorą wzór z europejskich czy światowych metropolii, które od lat były opiewane. Każda taka piosenka sławi urodę danej miejscowości, i w każdej wykonawca informuje odbiorcę o wyjątkowości tego miejsca. Przywołam w kolejności przypadkowej kilka najbardziej znanych songów, nie ujmując żadnemu miastu i utworowi nic z wielkości i sławy: *New York, New York* (John Kander, Fred Ebb) w wykonaniu Lizy Minnelli i Franka Sinatry; *Podmoskiewskie wieczory* (Wasilij Sołowiow-Siedoj, Michał Matusowski), wykonawca – Władimir Troszyn; *Arrivederci Roma* (Renato Rascel, Pietro Garinei i Sandro Giovannini) – nagrało ten przebój 33 wykonawców z Nat King Colem, Deanem Martinem i Connie Francis na czele.

Śpiewano nie tylko o miastach, ale i o dzielnicach – *The Girl from Ipanema* (Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes) – Ipanema to dzielnica Rio de Janerio. Ba, nawet ulice doczekały się swych piosenek, jak choćby *Les Champs-Élysées* (Michael Wilshaw, Pierre Delanoë, Michael Deighan) – wykonawca Joe Dassin. Tu ciekawostka: piosenka ta powstała w Anglii i początkowo opiewała zupełnie inną, w dodatku brytyjską ulicę – Waterloo Road. Utwory te są powszechnie znanymi światowymi przebojami, nuconymi nie tylko podczas pobytów w tych miastach.

Wrocław opiewano w różnych okresach. Lecz tylko jedna z wielu powstałych piosenek o naszym mieście stała się przebojem, no, może nie światowym czy europejskim, ale przynajmniej ogólnopolskim. Piosenkę stworzyli nie wrocławianie, ale katowiccy „Ślązacy z importu". Autorką tekstu jest Krystyna Wnukowska (Eugenia Liersz), muzykę skomponował jej mąż, szef Orkiestry Tanecznej Rozgłośni Śląskiej Jerzy Harald (Jan Liersz). Jej tytuł brzmi *Wrocławska piosenka*. Znana jest także jako: *Mkną po szynach niebieskie tramwaje*, *Piosenka o Wrocławiu*, *Wrocławskie tramwaje*, była wykonywana też pod tytułem *Walczyk tramwajarski.* Istnieje wiele legend o tym, jak i kiedy powstała. Jak stwierdza autorka, pierwszy pojawił się tekst, do którego muzykę skomponował jej mąż. Słowa piosenki napisała po przeprowadzonej, prawdopodobnie w 1951 roku, telefonicznej rozmowie z Józefem Majchrzakiem, kierownikiem redakcji muzycznej Polskiego Radia we Wrocławiu. Rozmowa dotyczyła przyszłego koncertu orkiestry Haralda i jej solistów w Hali Ludowej. Majchrzak zasugerował, że dobrze, by w programie znalazła się piosenka poświęcona Wrocławiowi. Wnukowska zgodziła się napisać taki tekst, ale ponieważ nie znała miasta, poprosiła, by je jej przynajmniej opisał. Majchrzak długo gawędził i autorka poznała Wrocław przez telefon, dobrze zapamiętując charakterystyczne nazwy dzielnic. Pozostałe rekwizyty dotyczące nado-

drzańskiego grodu są uniwersalne (patrz wyżej – *Uniwersalna piosenka o mieście*). Opowieści o powstaniu piosenki w pociągu czy autobusie w trakcie podróży na koncert należy włożyć między bajki. Podobnie opowieść o tym, że canto (piosenka zaczynała się od refrenem) powstało przed samym koncertem podczas krótkiego spaceru autorki po zrujnowanym mieście.

Przyszły szlagier wykonywała Maria Koterbska, największe odkrycie wokalne Haralda, przyszła gwiazda jego orkiestry. Legendą jest także to, że na scenie śpiewała z kartki zagrany *a vista* przez orkiestrę utwór. Piosenka wykonywana przy akompaniamencie tak dużego zespołu, jakim był ansambl Jerzego Haralda, musiała być wcześniej zaaranżowana i próbowana (jeden z jej aranży nagrany później na płycie przez Koterbską był autorstwa innego słynnego wówczas bandleadera Edwarda Czernego).

Istnieją różne wersje dotyczące terminu koncertu. Orkiestra Taneczna Rozgłośni Śląskiej Jerzego Haralda prezentowała się na polskich scenach podczas cyklu koncertów o tytule „Melodie taneczne". Była to estradowa wersja niezwykle popularnej katowickiej audycji radiowej emitowanej na antenie ogólnopolskiej. Wcześniej nosiła tytuł „Melodie świata", później zmieniony na skutek interwencji cenzury. Estradowy program o tym tytule został sprowadzony pod koniec 1951 roku przez ARTOS do Wrocławia.

Inna wersja (za Dariuszem Michalskim i „Wieczorem Wrocławia") podaje, że koncert odbył się z okazji 8. rocznicy wyzwolenia miasta w maju 1953 roku. Skłaniam się do wersji pierwszej, choćby dlatego, że w archiwum Polskiego Radia we Wrocławiu znajduje się nagranie *Wrocławskiej piosenki* w wykonaniu Wiktorii Zajęcówny, członkini chóru radiowego i estradowej solistki, prywatnie żony Józefa Majchrzaka. Zostało zrealizowane 7 marca 1952 roku. Fakt ręcznego skopiowania i wręczenia Zajęcównie słów piosenki i nut, lecz bez daty tego wydarzenia, zawsze potwierdzała autorka tekstu. Poza sztandarowym wykonaniem *Wrocławskiej piosenki* przez Marię Koterbską utwór nagrał i na estradzie wykonywał także Andrzej Rosiewicz.

Na koniec dygresja. Być może tylko przypadek przyczynił się do powstania tej piosenki, bo gdyby przed koncertem telefon do autorki był z Krakowa, to w tekście srebrzyłaby się Wisła, a krakowski wiatr niósłby melodię przez Podgórze, Krowodrze, Dębniki. Gdyby był z Poznania, to srebrzyłaby się Warta, a poznański wiatr niósłby melodię przez Piotrowo, Sypniewo, Krzesinki. Gdyby zaś w ogóle nie zadzwonił, to mogłaby się srebrzyć (bardziej czernić) Rawa, a katowicki wiatr niósłby melodię przez Giszowiec, Dąb, Panewniki…

Wrocławska piosenka
tekst: Krystyna Wnukowska
muzyka: Jerzy Harald

Wieczór zapada, już noc niedaleko
Już gwiazdy migocą na niebie
Srebrzy się Odra, najmilsza ma rzeka
I płynie z piosenką do ciebie

Mkną po szynach niebieskie tramwaje
Przez wrocławskich ulic sto
Tu przechodnia uśmiechem witają
Dzieci, kwiaty i każdy dom
Na przystankach nucą słowiki
Dźwięczy śpiewem stary park
Przez Sępolno, Zalesie i Krzyki
Niesie melodię wrocławski wiatr

A kiedy rankiem fabryczne syreny
Dzień dobry powiedzą znów miastu
Słonko jak jaskier wykwitnie z zieleni
Dziewczyna zaśpiewa przy pracy:

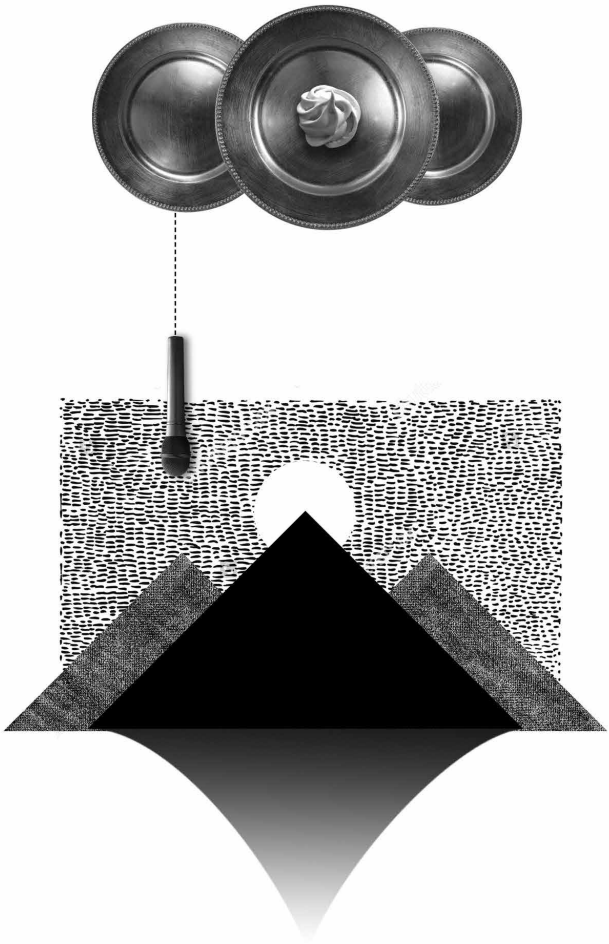
Mkną po szynach niebieskie tramwaje
Przez wrocławskich ulic sto
Tu przechodnia uśmiechem witają

Dzieci, kwiaty i każdy dom
Na przystankach nucą słowiki
Dźwięczy śpiewem stary park
Przez Sępolno, Zalesie i Krzyki
Niesie melodię wrocławski wiatr

Precyzyjnie nie da się dokładnie ustalić, ile w latach 1945–2000, a ile później (co już wykracza poza ramy tej książki) powstało piosenek poświęconych naszemu miastu. Większość z nich nigdy nie ukazała się w druku i nie doczekała się płytowych nagrań. Bywa, że radiowe nagrania się nie zachowały, tak jak nie zachowały się materiały z kilkakrotnie ogłaszanych na przestrzeni tych lat konkursów na piosenkę o Wrocławiu. Bywało też, że konkursowe plony nigdy nie znalazły wykonawców […].

Jest to jeden z rozdziałów książki autorstwa Bogusława Klimsy *Muzyka rozrywkowa we Wrocławiu 1945–2000*, t. 3: *Wrocławscy klezmerzy, zespoły i artyści estradowi, kabarety, wykonawcy i twórcy piosenek*.

Dotychczas ukazał się wydany przez wydawnictwo C2 z Wrocławia t. 1: *Jazz*. W listopadzie 2016 roku wydany zostanie t. 2: *Rock*. Tom 3, z którego pochodzi powyższy fragment, ukaże się na rynku z początkiem 2018 roku.



Teresa Drozda

PODWIECZOREK PRZY MIKROFONIE
W LATACH 1936–1939



Pierwsze dni lutego 1936 roku były, jak na środek zimy, stosunkowo ciepłe. 9 lutego komunikat Państwowego Instytutu Meteorologicznego głosił, że: *pogoda pochmurna z zanikającemi gdzieniegdzie opadami śnieżnymi;* […] *temperatura o g. 14-ej wynosiła: –6 stopni na Hali Gąsienicowej i w Lublinie, –5 w Krakowie, –4 w Pińsku, Cieszynie i Katowicach, –3 w Kielcach i Zakopanem, –2 w Wilnie, Łodzi i Zaleszczykach, 0 w Warszawie i Białymstoku, +1 w Poznaniu i Suwałkach, +3 w Gdyni i Bydgoszczy, +4 w Toruniu i Grudziądzu.* Teatr Ateneum proponował widzom (po raz ostatni) *Trójkę hultajską* Mariana Hemara ze Stefanem Jaraczem w roli wiodącej, Cyrulik Warszawski nową rewię *Mycie głowy*, Teatr Nowy: *po raz 40-ty i 41-szy o godz. 3.30 po poł. i o 8-ej wiecz. interesującą komedję „Był sobie więzień" Anouilh'a z Ćwiklińską, Z. Chmielewskim, Krzewińskim, Maszyńskim, Zniczem i innymi*.

Tegoż dnia na antenie Polskiego Radia o godzinie 17.30 rozpoczęła się transmisja koncertu Małej Orkiestry Polskiego Radia pod dyrekcją Zdzisława Górzyńskiego, z udziałem: Maryli Karwowskiej, Toli Mankiewiczówny, Andrzeja Boguckiego, Janusza Popławskiego, Stefana Witasa i Henryka Ładosza. Transmisja przeprowadzona była z Sali Malinowej Hotelu Bristol w Warszawie, trwała do 18.15 i od 18.35 do 19.30. W przerwie można było wysłuchać (zapewne z płyt, może ze studia, ale tego program radiowy nie precyzuje) krótkiego koncertu Kwintetu Salonowego Arkadjusza Flato. Ta transmisja przeszła potem do historii Polskiego Radia i polskiej rozrywki jako pierwszy *Podwieczorek przy mikrofonie*. Tytuł w anonsach programowych pojawił się dopiero przy okazji trzeciej transmisji – 8 marca 1936 roku. Nie sposób dziś dociec, kto go wymyślił. Czy był to błyskotliwy szef Wydziału Muzycznego Polskiego Radia Edmund Rudnicki, za sprawą którego orkiestry radiowe zaczęły grywać poza studiem, czy dyrygent Małej Orkiestry Zdzisław Górzyński, czy może któryś z artystów biorących udział w programie? Dość że, jak pisze Maciej Józef Kwiatkowski w książce *Tu Polskie Radio Warszawa…*, audycja w krótkim czasie *zrobiła niezwykłą karierę na antenie, stając się pierwowzorem dla różnych „Pół czarnych", „Kaw przy mikrofonie", naśladowanych i transmitowanych przez rozgłośnie regionalne.* […] *„Podwieczorek przy mikrofonie" był audycją estradową z udziałem publiczności, w której poza Małą Orkiestrą występowali popularni piosenkarze*

i piosenkarki, recytatorzy, humoryści oraz konferansjerzy: Tadeusz Bocheński, Joanna Poraska, Józef Opieński – spikerzy PR. Sala Malinowa hotelu „Bristol" stanowiła w pewnym sensie siedzibę „Podwieczorków", choć odbywały się one również w innych miejscach stolicy, jak np. w Dolinie Szwajcarskiej, a także poza Warszawą. Na przykład w przedostatnią niedzielę sierpnia 1939 roku „Podwieczorek" transmitowany był z pokładu „Batorego" w Gdyni. Na ostatnie zdanie Macieja Józefa Kwiatkowskiego nie znalazłam potwierdzenia w dostępnym w ówczesnej prasie i bardzo szczegółowym programie radiowym.

Dziś, 80 lat później, ówczesne rewolucyjne pomysły na radio – a *Podwieczorek* takim pomysłem był – są codziennością. Trzeba jednak pamiętać, że w 1936 roku radio w Polsce nadawało regularny program raptem od 10 lat, a na łamach prasy (nie tylko branżowej) toczyły się gorące dyskusje na temat jego powinności i jakości. Pisano o wszystkim – od radiofoniczności głosu prelegentów, spikerów, aktorów i piosenkarzy, poprzez dobór repertuaru literackiego i muzycznego, aż po szczegółowe instrukcje dotyczące jakości i sposobów odbioru programu. Na przykład w 1935 roku na łamach tygodnika „Antena" rozgorzała dyskusja na temat śpiewu w radiu. Pisano: *Polskie Radio potrzebuje śpiewaków nie tylko efektownych, ale również inteligentnych, kulturalnych pieśniarzy z bogatym repertuarem.* Spierano się o to, czy radio propaguje (słowa „promuje" nie używano) czy raczej zabija muzykę, bo odtwarza ją z płyt, mechanicznie. Po tym jak Edmund Rudnicki powołał do życia etatowe orkiestry radiowe, rozgorzał spór z Filharmonią Narodową, której muzycy uznali to za nieuczciwą konkurencję. Wcześniej Związek Muzyków domagał się, by radio poważnie zasilało fundusz na rzecz bezrobotnych muzyków.

W latach 30. Polskie Radio bardzo dynamicznie się rozwijało i rozbudowywało (rozgłośnie regionalne, drugi program w Warszawie) – a tym samym rozrastały się jego program i potrzeby. Stawało się też coraz poważniejszym mecenasem muzyki i muzyków, których do swoich orkiestr wybierało w drodze konkursów. We wszystkich ośrodkach zatrudnienie znalazło około 150 muzyków, w tym choćby Władysław Szpilman. Muzyka stanowiła przeszło 60% programu. Rosło zwłaszcza zapotrzebowanie na muzykę lekką. Określenia tego używano w stosunku do wszystkiego, co nie było muzyką poważną, a więc także w stosunku do muzyki tanecznej i ludowej. Maciej Józef Kwiatkowski podaje, że w 1937 roku muzyki poważnej nadano 7844 godziny, lekkiej 11 042 godziny, zaś tanecznej 1824 godziny. Mała Orkiestra Polskiego Radia pod dyrekcją Zdzisława Górzyńskiego, której występy były podstawą „podwieczorkowych" programów, powstała w kwietniu 1935 roku i miała przede wszystkim kultywować przed mikrofonem ową muzykę lekką. Złożona z dwunastu muzyków, z których każdy grał na kilku instrumentach, pod kierunkiem Górzyńskiego szybko osiągnęła biegłość i wysoki poziom we wszystkich dziedzinach tejże muzyki, a więc: rozrywkowej, tanecznej, jazzu, ludowej, a także w popularnych utworach wielkiego repertuaru. Jak pisze Maciej Józef Kwiatkowski, Mała Orkiestra *zyskała uznanie słuchaczy polskich i zagranicznych – z racji wielu transmisji dla radiofonii europejskich. Każdy dobry zespół muzyki lekkiej był mile widziany i chętnie transmitowany, zwłaszcza gdy wykazywał obycie z mikrofonem. Orkiestra Górzyńskiego spełniała te wszystkie warunki, a na dodatek miała własny styl. Zespół radiowy – w przeciwieństwie do estradowych – stale pracował nad nowymi utworami i odczuwał ustawiczne zapotrzebowanie na nowe kompozycje czy aranżacje, zapraszał więc do współpracy kompozytorów.* Edmund Rudnicki, przekonując szefostwo Polskiego Radia do zasadności stworzenia własnych, stałych zespołów radiowych, powoływał się właśnie na możliwość prowadzenia przemyślanej polityki repertuarowej, ale też na rzecz tak oczywistą i ważną jak dyspozycyjność, której choćby or-

kiestra Filharmonii Narodowej zagwarantować programowi nie mogła. O tej dyspozycyjności i wielkim zapotrzebowaniu anteny na muzykę może świadczyć fakt, że w maju 1938 roku, a więc po trzech latach działalności, Mała Orkiestra świętowała swój tysięczny występ! W „Antenie" pisano:

Słuchajmy, jak nasi „jubilaci" dotrzymują kroku konkurentom zagranicznym, jak obok kosmopolitycznego programu dają „nutę lokalną". Zagospodarowali swój repertuar, doprowadzili do brzmienia czystego i do dźwięku soczystego. Jeszcze w ubiegłym roku dźwięk ten nie doszedł do pulchnej miękkości, wybijała się siarczystość w niejednym ostrokanciastym marszu i suchym passo doble. Właśnie w ostatnim roku ostrość i suchość ustąpiła, dźwięk nabrał „resorów i pneumatyków". Już nie trzęsie jak stara bryczka na kocich łbach. Dźwięk Małej Orkiestry nabrał ogłady, elegancji, komfortu.

Genezą *Podwieczorków przy mikrofonie* była jeszcze jedna idea Edmunda Rudnickiego, czyli konieczność wychodzenia radia poza studio, na spotkanie słuchaczowi. Początki nie były jednak łatwe ani entuzjastycznie przyjęte. Po pierwszej audycji „Antena" donosiła (pisownia oryginalna):

Wyprowadzenie solistów i Małej Orkiestry ze studja na estradę w lokalu publicznym – to pomysł pierwszorzędny, który z miejsca zdał na piątkę swój egzamin. Artyści w bezpośredniem zetknięciu z publicznością czują się jak ryby w wodzie, a fajfująca Warszawa jest miłe zaskoczona bogatym i urozmaiconym programem „podwieczorkowym", na którego organizację stać u nas chyba tylko jedno Polskie Radjo. Został więc nawiązany bezpośredni kontakt między naszą radjofonją, a tym warszawskim odłamem publiczności, który pije kawę w Bristolu. Mam jednak wrażenie, że publiczność ta, którą nazwałby Żeromski „ludźmi bogatymi, znudzonymi wszystkiem snobami, którym nic już w Europie i Ameryce nie jest dziwne" – nie jest tym rodzajem publiczności, na kontakcie z którą radju specjalnie zależy. Bo szary człowiek, do którego staje się od pewnego czasu frontem, napewno nie bywa w Bristolu.

O kolejnej (z 23 lutego 1936 roku), której specjalnymi gośćmi byli Szczepko i Tońko, w ogólnym omówieniu programu napisano:

Udana była audycja żołnierska poświęcona marynarce, w wykonaniu Lwowskiej Wesołej Fali z udziałem Szczepka i Tońka. Dzień przedtem obaj „gwiazdorzy" studja lwowskiego, dając w Warszawie występ publiczny w sali Filharmonji, wzięli udział także w koncercie radjowym transmitowanym z Bristolu. Ale przy tej okazji pokazało się raz jeszcze, jak dalece transmisje z estrady na sali publicznej ustępują pod względem efektu w mikrofonie audycjom ze studja, w których na osiągnięciu należytego wyrazu skupiona tego efektu jest cała i niepodzielna uwaga: witani na sali bardzo żywo, w głośnikach Szczepko i Tońko tym razem kompletnie zawiedli.

I jeszcze jeden głos, podpisany przez Wandę Melcer, który ukazał się w „Tygodniku Ilustrowanym" w marcu 1936 roku:

Parę dni temu Polskie Radjo urządziło drugi z cyklu podwieczorków muzycznych w restauracji Hotelu Bristol. Widocznie zadowala to jakiś snobizm, ponieważ było pełno, choć trudno zrozumieć, dlaczego publiczność chodzi do Bristolu na audycję, której jedynym celem jest dostarczyć jej muzyki do domów. No, ale o to mniejsza. Trudno to popołudnie określić inaczej, jak nazwę podwieczorku u cioci. Ciocia musiałaby zresztą być bardzo dobroduszna, a nie każda ciocia taka bywa. Moja naprzykład nie. Wygląd kobiet, ich suknie, mizdrzenie się speakerki, pieszczone głosiki i seplenienie żeńskich rewellersów – to wszystko razem wywierało wrażenie przygnębiające. Nie mogła uratować sytuacji sprawna tak zwana „mała" orkiestra Polskiego Radja, która pod dyrekcją

Zdzisława Górzyńskiego robiła, co mogła, oraz panie Greta Turnay i H. Korff-Kawecka, które przedstawiają dobry materiał radjowy. Za to „Te 4" mają zły repertuar, dyletancką pianistkę i niełądne głosy, a w tych warunkach trudno jest wywierać dobre wrażenie. Jeżeli się pomyśli, że Revellers amerykańscy przed puszczeniem w świat pierwszej płyty pracowali dwa lata nad wyrównaniem swego i tak pierwszorzędnego materjału głosowego, to naprawdę przykro, że nasi domorośli muzykanci mają tak mało poczucia odpowiedzialności. Jeżeli wreszcie skonstatujemy, że jako tekst i dowcip *„Przyjaciółka mojej przyjaciółki" Olszy stanowiła clou wieczoru, to nie trzeba więcej słów dla zorjentowania się, jak ciężka, prowincjonalna atmosfera unosiła się nad całą imprezą.*

Mimo tych umiarkowanie przychylnych opinii *Podwieczorki* zyskały jednak powodzenie i stałe miejsce w radiowej ramówce. Analizując program radiowy, możemy (nieco upraszając) założyć, że audycja była emitowana co dwa tygodnie. W miesiącach wiosennych, jesiennych i zimowych z sal kawiarnianych (najczęściej z Bristolu), latem z ogródków. Jeśli program transmitowany był z innego niż Warszawa ośrodka (Wilna, Lwowa, Krakowa, Katowic czy Poznania) – na ogół występowali w nim artyści miejscowi, wspomagani czasem przez stołecznych. Najstaranniej audycje dokumentowała rozgłośnia wileńska – w wypadku *Podwieczorków* transmitowanych stamtąd możemy dokładnie prześledzić ich program. Na przykład 6 lutego 1938 roku między 17.00 a 19.00 *Podwieczorek* transmitowany był z Pałacu Reprezentacyjnego w Wilnie. „Antena" podawała:

Wykonawcy: Orkiestra Wileńska pod dyr. Władysława Szczepańskiego, Olga Olgina i Edward Jakuć-Jakutis (śpiew), kwintet mandolinistów Kaskada pod dyr. Edwarda Ciukszy, Karol Wyrwicz-Wichrowski, Helena Jagiełłowiczowa i Andrzej Iliutowicz (monologi). Zapowiada – Wiktor Trościanko.

I.
1) Jan Strauss: Uwertura do opt. Baron Cygański, wyk. Orkiestra
2) Franciszek Lehart: Duet z opt. Miłość cygańska, wyk. O. Olgina i E. Jakuć-Jakutis
3) a) Emil Waldieufeller: Wiosna i miłość – walc
b) S. Heller: Wlazł kotek na płotek – żart muzyczny
c) Lewacki – Marsz – krakowiak, wyk. Kwintet mandolinistów
4) a) Lucjan Kamieński: Gdybyś wiedział – tango
b) Monnot: Pójdź w me ramiona – walc, wyk. O. Olgina
5) Edward Ciuksza: Dialog wileński, wyk. H. Jagiełłowiczowa i A. Iliutowicz
6) a) E. Curtis: Zaśpiewaj dla mnie
b) R. Stolz: Pokochaj mnie – z f. Czar cyganerii, wyk. E. Jakuć-Jakutis
7) Manuel de Falla: taniec ognia, wyk. Orkiestra
II.
8) R. Frimi: Wiązanka z opt. Rose-Marie
9) Franciszek Lehar: Duet z opt. Frasquita, wyk. O. Olgina i Jakuć-Jakutis z towarzyszeniem orkiestry
10) a) Mezzacapo: Galop
b) Langer: Babunia
c) Poser: Marsz mandolinistów, wyk. Kwintet mandolinistów
11) a) Giuseppe Verdi: Piosenka z op. Rigoletto
*b) ***: Tiritomba – ludowa piosenka neapolitańska, wyk. E. Jakuć-Jakutis*
12) Eustachy Nietubyłło: Ofiara losu – monolog, wyk. K. Wyrwicz-Wichrowski
13) Leo Delibes: Pizzicati, wyk. O. Olgina
14) a) Stanisław Moniuszko: Mazur z op. Halka
b) Ignacy Paderewski: Tańce góralskie, wyk. Orkiestra
W przerwie ok. 17.55 – Chwila Biura Studiów.

Na przykładzie tego programu wyraźnie widać, że *Podwieczorki* były audycjami muzycznymi ze słownymi elementami humorystycznymi. Były też miejscem na niewielkie radiowe eksperymenty, bowiem zdarzało się, że występowali w nich artyści grający na klindze albo

pile lub uprawiający „gwizd artystyczny". Przez przedwojenną „podwieczorkową" scenę przewinęły się dziesiątki artystów – takich, których nazwiska dziś już nic nam nie mówią, ale także takich, których mimo że minęło osiemdziesiąt lat, nadal rozpoznajemy. Wśród tych nazwisk są: Hanna Brzezińska, Elwina Orlicz-Dreszerowa, Maria Kaupe, Janina Godlewska, Nina Grudzińska, Mira Grelichowska, Janina Brochwiczówna, Wanda Wermińska, Zofia Terné, Maurycy Janowski, Henryk Ładosz, Stefan Witas, Michał Znicz, Tadeusz Faliszewski, Andrzej Bogucki, Tadeusz Łuczaj, Józef Orwid, Tadeusz Olsza, Ludwik Lawiński, Kazimierz Krukowski, Aleksander Żabczyński, Mieczysław Fogg, Ludwik Sempoliński, Kazimierz Rudzki, chór Juranda, chór Dana, Siostry Burskie, żeński zespół wokalny Irmay i wielu, wielu innych.

Kazimierz Rudzki w 1974 roku wspominał, że jeszcze zanim został studentem Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, zdarzało mu się występować na wieczorach literackich, choćby w kawiarni „Sztuka i Moda" (SiM) czy w gmachu YMCA, i pewnego razu zaproponowano mu także czytanie wierszy w radiu – była to dla niego wielka nobilitacja. Po chwili dodał jednak, że na najwyższy szczebel przedwojennej kariery radiowej wspiął się, kiedy zaproponowano mu udział w *Podwieczorku przy mikrofonie*: *Miałem powiedzieć taką humoreskę Awierczenki. Ja wtedy pierwszy raz usłyszałem takiego wielkiego aktora Igora Jelińskiego, który przyjechał z Moskwy i miał wieczór recytacji w konserwatorium i mówił Gogola, przytaczał humoreski Czechowa, Awierczenki, Zoszczenki – ja się tym zachwyciłem. Uważałem, że to jest bardzo ciekawy gatunek sztuki estradowej, oparty na arcydziełach literatury światowej, i opracowałem sobie kilka humoresek Czechowa i Awierczenki. Poproszono mnie, żebym powiedział jedną taką rzecz i wybrałem opowiadanie Awierczenki pod tytułem „Skarb". Podobało się bardzo, wszyscy powiedzieli, że bardzo ładnie, ale potem dłuższy czas mnie do radia nie zapraszali*. Z programów radiowych wynika, że Kazimierz Rudzki w *Podwieczorku* wystąpił trzy razy – w kwietniu, maju i grudniu 1937 roku. Czy za każdym razem mówił Awierczenkę – tego dziś już dociec nie można.

Po pierwszych, cytowanych wyżej głosach krytycznych o *Podwieczorkach* pisywano, że są świetne. W marcu 1937 roku „Antena" w rubryce „Podsłuchy" notowała:

„Podwieczorek" z Bristolu, oznaczony kolejnym numerem 24, przyniósł swoim bezpośrednim i pośrednim słuchaczom nielada niespodziankę w postaci zaimprowizowanego dialogu p. Opieńskiego z Mistrzem Górzyńskim, który nietylko sypał doskonałymi kawałami jak z rękawa, ale aby je opowiadać, przerywał w połowie taktu grę Małej Orkiestry. A zapytany, czemu tak nagle wypadł ze swej roli, odparł „z cicha pęk": – Przecież Kiepura na swoich koncertach też więcej gada, niż śpiewa… Powstało więc nowe zagadnienie: czy Górzyński jest najlepszym kawalarzem wśród kapelmistrzów, czy też najlepszym kapelmistrzem wśród kawalarzy?…

W tym miejscu warto przybliżyć, czy też może przypomnieć, sylwetkę Zdzisława Górzyńskiego. Grubo ponad 1000 koncertów z Małą Orkiestrą Polskiego Radia to jego niejedyne osiągnięcia. Urodził się w Krakowie 23 września 1895 roku w rodzinie żydowskiej. Był synem nauczyciela muzyki Józefa Grunberga i Amalii z Kasslerów (Kaszlerów), bratem dyrygentów Tadeusza i Władysława. Od 1902 roku uczył się gry na skrzypcach u Karola Wierzuchowskiego w Konserwatorium Krakowskiego Towarzystwa Muzycznego. W 1915 roku wyjechał do Wiednia studiować dyrygenturę pod kierunkiem Franza Schalka. Współpracował ze sceną operową Teatru Miejskiego we Lwowie, Teatrem Nowości w Krakowie i Teatrem Nowości w Warszawie, gdzie był dyrektorem. Prowadził sceny operową i operetkową w Teatrze Polskim w Katowicach. W 1922 roku, na zaproszenie Emila Młynarskiego, podjął

stałą współpracę z Operą Warszawską. Był dyrygentem Teatru Wielkiego w Warszawie, ale prowadził też orkiestry w takich teatrach jak: Karuzela, Nowe Perskie Oko, Morskie Oko czy Teatr Kazimiery Niewiarowskiej. Otrzymując od Edmunda Rudnickiego angaż do Polskiego Radia i zadanie stworzenia jego Małej Orkiestry – był już artystą doświadczonym i obeznanym zarówno z repertuarem lekkim, jak i poważnym. Wielokrotnie go komplementowano. W 1936 roku „Antena" pisała:

Słuchamy Małej Orkiestry niemal codziennie i słuchamy jej z coraz większą przyjemnością. Ale słuchać to czasem za mało. Bo kto nie widział, jak dyryguje Górzyński, ten nie wie, gdzie bije źródło tego rozmachu, tego wigoru, tej ujętej w karby najlepszego wykonania bezpośredniości, jaka cechuje grę jego zespołu. Na estradzie pojawia się zwykła postać dyrygenta. Krótki błysk oka obiega łukiem członków orkiestry. Czekają, wpatrzeni weń, gotowi. Start zaczarowanej pałeczki. Melodia staje się nicią, ujętą w kłębek. Jakby igrając przerzuca ją Górzyński z dłoni do dłoni. Ścisnął kłębek w lewej ręce – kołysze nią i rytmicznymi elipsami pałeczki ciągnie z kłębka nić melodii. A teraz przewija dźwiękową przędzę na obydwu dłoniach. Nić wiruje dookoła pałeczki – staje się lejem coraz szerszym, i wciąż gęstniejącym. Powoli przeistacza się w dużą okrągłą siatkę, rozedrganą nad głowami wykonawców. Szybki, jak myśl, rzut – i siatka spada na nich, oplątuje ich dookoła. Nagły zryw dłoni – sieć zacieśnia się i, napęczniała połowem dźwięków, wraca do ręki dyrygenta. Nogi nieruchome, stopy przywarte do ziemi. Żadna ani razu nie drgnie do taktu. Górzyński ma melodię w sobie – stapia się z nią w jedno jak postacie z filmów Disney'a. Wyrywa ją z piersi – ciska na skrzypce – przerzuca nad głowami skrzypków do siedzących w głębi blach, trzaska nią o podłogę – odbiła się! – więc chwyta ją znów na koniec pałeczki i znów rozsnuwa ją w nić, oplątuje nią orkiestrę. Kiedy dyryguje Górzyński, można usłyszeć melodię, nie słuchając. Wystarczy – patrzeć.

W czasie wojny Zdzisław Górzyński ukrywał się najpierw we Lwowie, potem w Warszawie, gdzie jako Jan Zbigniew Michalczyk udzielał lekcji gry na fortepianie. Wojnę przeżył. Zmarł w Warszawie 22 listopada 1977 roku. Z powojennymi *Podwieczorkami przy mikrofonie* nie miał nic wspólnego. Nigdy w żadnym nie wystąpił ani (o ile mi wiadomo) nie został wspomniany. W 1945 roku wskrzesił Filharmonię Łódzką i kierował nią do 1948 roku. Od roku 1949 aż do emerytury związany był ze scenami operowymi Warszawy i Poznania. *Słownik biograficzny teatru polskiego* podaje, że: *przedstawienia, którymi dyrygował, miały wysoki poziom muz. i odpowiednie proporcje brzmieniowe między śpiewakami i orkiestrą, mniej dbał o ich walory sceniczne. Należał do najwybitniejszych dyrygentów swego czasu*. W czerwcu 1939 roku, kiedy atmosfera w Europie gęstniała, „Antena" pisała:

Podwieczorki przy mikrofonie, które od kilku sezonów odbywają się nie w radiowym studio, lecz w lokalach dostępnych dla publiczności, należą do najpopularniejszych i najbardziej lubianych imprez stolicy. Od kilku lat gromadzą one liczną publiczność — zimą w zamkniętym lokalu, latem w którymś z ogrodów pod gołym niebem. W sezonie bieżącym, począwszy od 1 lipca przeznaczono na tę imprezę obszerny, cienisty ogród „Bagatela". Wybudowano nową muszlę dla orkiestry, odpowiadającą najnowszym wymogom architektury i akustyki. Dźwięk orkiestry rozchodzić się będzie równomiernie po całym ogrodzie, przy czym równie dobrze brzmieć będzie w mikrofonie, oraz zachowa swą prawdziwą barwę, nie skażoną nieodpowiednimi warunkami akustycznymi. W ogrodzie umieszczonych będzie kilka megafonów, tak, by głosy solistów, recytatorów i dźwięki muzyki dochodziły do najdalszego zakątka tej dużej przestrzeni. W tygodniu od 9 do 15 lipca odbędą się dwa podwieczorki: w niedzielę dn. 9.VII. o godz. 17.30 i w sobotę dn. 15.VII. wieczorem o godz. 21.00. W pierwszej z tych imprez weźmie udział Mała Orkiestra Polskiego Radia, Trio Gitarowe

Tychowskiego, Anna Borey, A. Wysocki i inni. O humor dbać będzie zawsze świetny Radca Strońć. Dochód z tego Podwieczorku przeznacza Polskie Radio na Przysposobienie Wojskowe Kobiet. Drugi koncert obejmie melodie filmowe i taneczne. Poza Małą Orkiestrą wezmą udział „specjaliści" jazzowi: „Pięcioraczki Radiowe", pieśniarka A. Serwińska, skrzypek Arkadiusz Flato, humoryści i recytatorzy. Tym razem dochód przypadnie na Fundusz LOPP.

O *Podwieczorku* z 27 sierpnia 1939 roku „Goniec Warszawski", relacjonujący dzień później społeczną akcję kopania rowów przeciwlotniczych, pisał: *W niedzielę odbywał się normalnie podwieczorek przy mikrofonie Polskiego Radia w ogrodzie jednej z cukierni. Podwieczorek ten przejdzie do historii. Przed estradą, na której odbywały się produkcje, kopano rowy przeciwlotnicze, oddzielające estradę od stolików ustawionych w ogrodzie. Rowy kopali wszyscy bez wyjątku przy akompaniamencie, jak przewidywał program orkiestry Polskiego Radia i produkcji artystów*. Kolejny – przewidziany na niedzielę 3 września – *nie poszedł z powodu wojny*, jak odnotowano w programie inspektorskim.

W tym miejscu mogłabym postawić kropkę. Bo w zasadzie to, co w miarę obiektywnie można było napisać, sprawdzić, nakreślić – napisałam, sprawdziłam, nakreśliłam. Zacytowałam. Posłuchać przedwojennych *Podwieczorków* nie sposób. Można je sobie tylko wyobrażać, uzmysłowić, znając głosy Andrzeja Boguckiego, Ludwika Sempolińskiego czy Zofii Terné. Powojenne *Podwieczorki*, te rejestrowane od 1958 roku, zasilali aktorsko choćby Kazimierz Rudzki czy Stefan Witas – cieniuteńką nicią łącząc te nieprzystawalne światy. Ale… jest relacja, opowiadanie, impresja – przywołująca bardzo dokładnie atmosferę Sali Malinowej Hotelu Bristol – jak napisał Maciej Józef Kwiatkowski – niemalże stałej siedziby *Podwieczorku przy mikrofonie*. Opublikował ją w 1938 roku w „Antenie", bo gdzieżby indziej, Mieczysław Nałęcz-Dobrowolski. Wejdźmy więc do oczywistego dla niego świata, by jak najstaranniej poczuć atmosferę tamtego radia i tamtych *Podwieczorków*:

Niedzielna nuda ma w sobie coś kosmicznego. […] *Możeby wyjść?… Dokąd?*

Po ulicach, przemiatanych z pasją marcowym wiatrem ciągną „w poręcz" karawany rozświątecznionych rodzin, poczekalnie kin zapchane, nadzieja spotkania kogoś – żadna, w kawiarni ciżba, upał, orkiestra i brzęczenie wentylatorów.

Możeby jednak do kawiarni?... Prawda! Przecież dzisiaj jest „Podwieczorek przy mikrofonie" w Bristolu.

I nim się człowiek zorientował i zdecydował – już jest w szatni, już płaszcz wisi na numerku 314, już wielkie lustro odbija czyjąś znajomą twarz, już powitania, potem trochę ekwilibrystyki pomiędzy stolikami, kilka ukłonów, ostatnie najtrudniejsze i najciaśniejsze przejście i wreszcie azyl i gorąca, mocna czarna kawa.

Tak się zaczął mój „Podwieczorek przy mikrofonie". W kącie pomiędzy orkiestrą a boczną ścianą, na zwyczajnym kawiarnianym stoliku stoi aparat „podsłuchujący" studio. Dziobki mikrofonów na wysokich szyjach będą za chwilę łapczywie chwytać każdy najmniejszy szmer, intonację głosu, każdy brzęk łyżeczki, każde skrzypnięcie kroków. I ta niewielka sala kawiarniana wydaje się większa, szersza, wydaje się mieć jakieś „okno na świat". A każdy dźwięk nabiera specjalnej „ważkości" i „odpowiedzialności".

Ale oto Józef Opieński wstępuje już na czerwone podium i zapowiada pierwszy numer.

Orkiestra… marsz… zagęszczone stoliki są właściwie także współwykonawcami programu: stwarzają szmerek rozmów, to co się technicznie

nazywa „szumem sali". A więc, mówiąc językiem radiowym: „marsz na szumie".

Potem śpiew. Śpiewa Anna Borey.

I tu niespodziewana asocjacja. Wskutek dość intensywnego nasilenia wyżej wspomnianego „szumu" słyszę wyraźnie „Anna Boleyn" i widzę czerwony szafot, smukłą sylwetkę w długiej czarnej sukni, a obok tył czyjejś głowy, ozdobionej beretem, jaki nosił Henryk VIII (kapelusze pań w tym sezonie przybierają kształty naprawdę nieoczekiwane).

Ale „Anna Boleyn" zaczyna śpiewać, szum cichnie, beret Henryka VIII okazał się kapeluszem kupionym prawdopodobnie na Nowym Świecie, czy Kruczej, a sam Henryk z profilu zmienił się na dość okazałą damę. A szafot stał się znowu zwykłym podium obitym czerwonym suknem. Złotawo migocze Vermuth w płaskich kieliszkach – panią obok na pewno słychać nawet w Australii pomimo fadingu – „Poemat" Fibicha – ciekawy jestem jak ten pan przedostanie się do swego stolika – tort jest trochę za słodki… Przerwa. Wokół stolika Opieńskiego, jak na mostku kapitańskim, decydują się sprawy dalszej żeglugi „na falach eteru". Ktoś znów ma słuchawki w uszach, dziobki mikrofonów na wysokich szyjach uważnie czekają na ciąg dalszy.

Fluid radości i uśmiechu przeszedł po sali: Chór Dana. Dowiedzieliśmy się, że właśnie w tym roku „Daniści" obchodzą dziesięciolecie swego istnienia. Mój Boże – dziesięć lat! Już dziesięć lat… Przecież wydaje się, że jeszcze nie przebrzmiały ostatnie strofki „Plegarii", za którą szalała Warszawa, wydaje się, że wystarczy pójść do dawnego „podziemnego" „Qui Pro Quo", ażeby usłyszeć „Wikte", że jeszcze brzmi gdzieś piosenka wielkiej dali o „dalekim Frisco", że jeszcze przed tygodniem czy dwoma śpiewali „Może dziś powiesz nareszcie o przebudzonej miłości…" Dziesięć lat!

„Co nam zostało z tych lat?…" Po jednej, po dwie strofki tych piosenek śpiewają znów „Daniści", układają z tych melodyj jakiś deseń wspomnienia, rozsnuwają pajęczynę wzruszeń, uciekają piosenka od piosenki, niegdyś tak drogiej, może najdroższej…

Huk braw. Oczywiście sala nie chce puścić Chóru Dana. Muszą bisować.

Ale program ma swoje nieugięte prawa. Czas obliczony jest co do minuty.

A więc na czerwone podium wychodzi młody człowiek i sprężystym ukłonem wita salę.

Gdyby nie objaśnienie, któżby odgadł, że to pan Józef Franciszek Strońć we własnej osobie…

Stanowczo za młodo jakoś wygląda ten C.K. emeryt. Ale już po pierwszych słowach nie ma najmniejszych wątpliwości. Jego spostrzeżenia o Warszawie budzą żywiołowy śmiech, a jego rozprawa o ochronie lasów spotyka się z nieposkromioną wesołością.

Znowu oklaski – długie, niemilknące – marsz i „wyłączamy nasze mikrofony…"

Sala jakby zmniejszyła się, jakby ściemniała. Już żadne słowo, żaden dźwięk nie przeniknie poza grube mury. Można już iść. Trzeba odebrać z szatni płaszcz nr 314 i w porywistych podmuchach marcowego wiatru skierować się w stronę domu. Jeżeli się oczywiście nie zabłądzi obok do baru.

Artykuł powstał w ramach stypendium przyznanego autorce przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego na rok 2016 i jest częścią planowanej większej całości

Joanna Ewa Zaniewicz

CZERWIEŃSZE NIŻ MAKI

DRUGA WOJNA ŚWIATOWA W PIEŚNI I PIOSENCE PATRIOTYCZNEJ. PIOSENKA JAKO ORĘŻ



Dwadzieścia jeden lat cieszyła się Polska wolnością i niepodległością. Społeczeństwo polskie zdawało kolejny egzamin z patriotyzmu, odwagi, bohaterstwa i poświęcenia. Od pierwszych dni wojny postawy żołnierzy były godne podziwu i uznania. Znalazło to odzwierciedlenie w literaturze, poezji, a także w piosence. Jak słusznie zauważa Danuta Gwizdalanka: *Muzyka jest też nieodzowna na wojnie. Podnosi ducha walki, daje rozrywkę, czasem osłabia waleczność przeciwnika, a w czasie pokoju sławi zwycięzców, utrwala etos żołnierza*[1]. Słowo w pieśni pełni funkcję równorzędną muzyce. O ich roli w kształtowaniu i podtrzymywaniu tożsamości narodowej piszę szerzej w artykule opublikowanym w 2014 roku[2].

Nie sposób w niniejszym opracowaniu dokonać wnikliwego przeglądu wszystkich powstałych pieśni i piosenek patriotycznych z okresu drugiej wojny światowej. Wybór więc będzie ograniczony do moim zdaniem najważniejszych z nich, najpopularniejszych lub charakteryzujących daną formację wojskową bądź front walk. Bardziej szczegółowo potraktowane zostało przeze mnie powstanie warszawskie. Jemu poświęcony został osobny artykuł[3].

Pieśń wspomagała wojenną i powstańczą poezję, czego przykładem niech będzie fragment jednego z wierszy poety z pokolenia Kolumbów:

Wołam cię, obcy człowieku
co kości odkopiesz białe:
Kiedy wystygną już boje,
szkielet mój będzie miał w ręku
sztandar ojczyzny mojej.

Krzysztof Kamil Baczyński

[fragment wiersza *Wiatr*],18 IV 1943 r.[4]

[1] D. Gwizdalanka, *Muzyka i polityka*, Kraków 1999, s. 38–39.
[2] J.E. Zaniewicz, *O roli polskiej muzyki w kształtowaniu tożsamości narodowej*, „Sprawy Narodowościowe. Seria nowa" 2014, nr 45.
[3] J.E. Zaniewicz, *Wartości w piosenkach Powstania Warszawskiego*, w: *Idee i wartości w języku, historii i kulturze*, red. I. Matusiak-Kępa, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2015, s. 317–332 (publikacja pokonferencyjna z Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Idee i wartości w języku, historii i kulturze", Olsztyn, 13–15 listopada 2014 r., Instytut Filologii Polskiej, Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie).
[4] www.baczynski.art.pl/wiersze/385-W.html

Powszechna gotowość do oddawania życia za ojczyznę była nadzwyczajną postawą dodającą nadziei na przyszłość: jeśli nie dla mnie ta ojczyzna, to dla przyszłych pokoleń, które kiedyś odkopią kości bohaterów.

Na początku drugiej wojny śpiewano znane, starsze polskie pieśni patriotyczne. Stopniowo rzeczywistość wojny i okupacji wdzierała się w świadomość Polaków i rosło zapotrzebowanie na piosenkę podtrzymującą ducha narodu, a odnoszącą się do ówczesnej dramatycznej sytuacji. Pierwszą w całości (tekst i melodia) oryginalną pieśnią powstałą w podczas drugiej wojny światowej była *Modlitwa obozowa*[5] znana również pod innym tytułem, będącym jednocześnie pierwszymi słowami tej wymownej pieśni: *O Panie, któryś jest na niebie*, a także jako *Modlitwa Armii Krajowej*. Jak podają źródła: *Autor przedarł się do tworzącej się Armii Polskiej we Francji, następnie do Wielkiej Brytanii. „Modlitwa" „spadła na spadochronach" do kraju wraz z „Cichociemnymi", zdobywając szybko wielką popularność. Śpiewały ją wszystkie formacje Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie. Zgrupowania kresowe AK śpiewały w drugiej zwrotce: „Znad Warty, Wisły, Niemna, Sanu* […][6]. W 1939 roku powstała zaledwie jeszcze jedna pieśń patriotyczna, która zapewne dzięki użyciu znanej melodii z 1926 roku *Więc pijmy zdrowie, szwoleżerowie* pojawiła się na ulicach Warszawy już w końcu września 1939 roku, a była to pieśń *Gdy w noc wrześniowe*[7].

Szczególne miejsce na mapie Polski miała wówczas stolica będąca jej sercem, jak się później okazało – miasto ruin i zgliszcz, miasto – symbol walki o niepodległość. *Muzyczna mapa Warszawy, kreślona piosenkami powstańczymi i okupacyjnymi, jest bodaj najbardziej gęsta i różnorodna. „Sceną" były nie tylko warszawskie podwórka i barykady, ale też domy prywatne, kwatery, kluby i kawiarnie, świetlice, tramwaje, szpitale powstańcze… Przestrzenie te często naznaczone były strachem, cierpieniem i bólem. Ale były też chwile wytchnienia, a nawet radości – wtedy rozbrzmiewał repertuar „andrusowski" o zaktualizowanej treści, humorystyczny i zawadiacki, kpiący z okupanta, pobrzmiewały piosenki miłosne i sentymentalne. Niezwykłe koncerty w kawiarniach, tajnych teatrzykach, szpitalach i na kwaterach dawali wówczas przedwojenni „ulubieńcy Warszawy" – Mira Zimińska, Irena Kwiatkowska, Mieczysław Fogg* […][8]. Wymienieni artyści zamiast walki wręcz jako oręż mieli właśnie piosenkę. Okazuje się, że było wówczas ogromne zapotrzebowanie na tego rodzaju działalność artystyczno-patriotyczną, niektórzy za śpiewanie na barykadach i w okopach dostawali nawet ordery. Wspomina Fogg: *Nie zawsze łatwo było mi śpiewać, zwłaszcza w dniach, gdy losy Powstania były już przesądzone. Dlaczego ja w ogóle wtedy śpiewałem? Śpiewam, więc jestem – mówiłem sobie filozoficznie. Zdawało mi się też, że gdy będę śpiewał, czas minie szybciej. Piosenka przynosiła nie tylko zapomnienie tragicznych chwil, ale nawet stanowiła coś w rodzaju antidotum na lęk i strach, które mnie w różnych sytuacjach ogarniały. Wszak nie urodziłem się bohaterem… Ale przede wszystkim chciałem choćby w minimalnym stopniu podnosić za pomocą piosenki ducha cywilów i żołnierzy. Był to mój skromny żołnierski wkład w gigantyczny powstańczy zryw*[9].

W zależności od okoliczności towarzyszących walczącym czy też cywilom odbiór piosenek patriotycznych był inny. W większości jednak pełniły funkcję podtrzymywania na duchu

[5] *Modlitwa obozowa /Modlitwa Armii Krajowej/*, sł. i muz. Adam Kowalski. W. Korniewski, L. Łochowski, *… pieśń ujdzie cało…*, t. 1, Warszawa 1992, s. 52–53.
[6] W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 53.
[7] *Gdy w noc wrześniowe*, sł. anonim, muz. wg melodii *Więc pijmy zdrowie*. W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 238–239.
[8] W. Grozdew-Kołacińska, Śpiewnik dawnej Warszawy, Warszawa 2012, s. 120.
[9] M. Fogg, *Od palanta do belcanta*, wspomnienia spisał Z.K. Rogowski, Warszawa 1976, s. 104.

i zacieśniania więzi narodowej pomiędzy rodakami. Były ukojeniem i nadzieją, mobilizacją i modlitwą. Walka zbrojna i pomoc walczącym odbywały się w całej Polsce, często w partyzanckim lesie, ale również w oblężonej stolicy, która była frontem szczególnym, gdzie oprócz walczących żołnierzy egzystowało bardzo wielu cywilów.

Mieczysław Fogg w swoich wspomnieniach z czasów powstańczych przytacza obszerny fragment związany z nim samym i z tym, co daje piosenka, a napisany przez uczestniczkę powstania warszawskiego Józefę Radzymińską (opublikowany w tygodniku „Stolica"): *Fogg śpiewał i śpiewał. Piosenki płynęły jedna za drugą. Sprawiało to wrażenie, jakby chciał nas nasycić piosenką Warszawy, byśmy zapomnieli o głodzie i o tym, co jeszcze przyjdzie nam tu znieść. Szłam szybko na kwaterę, na ulicę Hożą, a za mną dziewczęta nuciły piosenki Fogga, jakby wyszły z prawdziwego koncertu, z teatru, z rewii. Mógł się poplątać czas. Myślałam, że jest to zwykła noc wrześniowa, nie było wojny, nie ma Powstania.*

Po raz kolejny okazuje się, że piosenka potrafi nas przenieść w czasie i przestrzeni za sprawą wyobraźni, a dowodzi tego powyższa wypowiedź uczestniczki powstańczych walk. Choć na chwilę za sprawą piosenki i jej niezwykłego, jak czytamy, wykonania uczestnicy koncertu mogli być myślami gdzie indziej, choć na chwilę mogli się oderwać od otaczającej ich koszmarnej rzeczywistości powstańczej i wojennej.

A jednocześnie pamiętać należy, że życie toczyło się swoim rytmem nawet wtedy, w czasie okupacji. *Życie w czasie Powstania przyniosło różne niespodzianki. Pewnego dnia zdarzyło mi się śpiewać na ślubie. Udzielał go młodej parze żołnierzy młody kapelan. Na niebie sztukasy, na ulicach detonacje i mordercze serie pocisków – ale życie, życie silniejsze od wszystkiego, szło naturalnym torem naprzód*[10]. Dlatego nie powinno dziwić tyle piosenek, których bohaterkami były tęskniące dziewczęta, czy miłosne dylematy walczących, dla których ojczyzna była ważniejsza od miłości do ukochanej, ojczyzna była dobrem najwyższym, dla którego warto poświęcić życie i, jak w piosence, *użyźnić kośćmi ziemi szmat* i *żyć w kłosach zbóż*:

Dziś do ciebie przyjść nie mogę,
Zaraz idę w nocy mrok.
Nie wyglądaj za mną oknem,
W mgle utonie próżno wzrok.
Po cóż ci, kochanie wiedzieć,
Że do lasu idę spać,
Dłużej tu nie mogę siedzieć,
Na mnie czeka leśna brać
[…]
Gdy nie wrócę, niechaj z wiosną
Rolę moją sieje brat.
Kości moje mchem porosną
I użyźnią ziemi szmat.
W pole wyjdź pewnego ranka,
Na snop żyta dłonie złóż.
I ucałuj jak kochanka.
Ja żyć będę w kłosach zbóż.[11]

Jest czas na gromki śpiew, jest czas na bojowe rytmy, jest czas na modlitwę śpiewem i jest wreszcie czas zadumy i tęsknoty. Nie można zapomnieć, że żołnierze mieli uczucia. Zostawili w swoich domach najbliższych – matki, siostry, młodszych braci, ale również zostawili żony i dzieci albo swoje ukochane narzeczone. Sporo piosenek traktuje właśnie o tęsknocie za dziewczyną, są napisane uniwersalnie, tak że niemal każdy mógł się z nimi identyfikować. Melodia przytaczanej pieśni jest niezwykle rzewna i liryczna, pełna ciepła i tęsknoty. Utrzymana jest w rytmie poloneza i łatwo wpada w ucho. Doskonale się ją śpiewa do

[10] Tamże, s. 96.
[11] *Dziś do ciebie przyjść nie mogę*, sł. i muz. anonim. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 261–262.

akompaniamentu akordeonu w partyzanckim lesie. Funkcjonuje pod dwoma tytułami: *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* lub *Kołysanka leśna*. Po raz pierwszy wykonano ją we Lwowie podczas konspiracyjnego zebrania Armii Krajowej. Uznawana jest za jedną z najpiękniejszych piosenek z czasów drugiej wojny światowej. Do dziś jest popularna.

W wielu utworach możemy znaleźć odniesienia do konkretnych postaci żołnierzy, w szczególności zaś dowódców, którzy za sprawą piosenki przechodzą do historii; tak jest w przypadku piosenki napisanej w 1940 roku *Hubalczycy*[12]:

Hej, partyzanci majora Hubali,
Idziemy dziś na krwawy z Niemcem bój.
Pragnienie zemsty serca nasze pali,
A ponad nami bombowców wroga rój.[13]

Na pierwszy plan wysuwa się ekspresywna forma zwrotów użytych w tej pieśni, pełniąca rolę podsycania do walki z wrogiem, pomszczenia tych, którzy polegli za obronę ojczyzny:

Za gruzy naszych miast,
Za braci naszych krew,
Szarpajmy wrogów ciała!
Niech zniknie szwabski chwast.[14]

Znajdziemy w niej również zwroty świadczące o wierze w zwycięstwo i powszechną mobilizację Polaków: *Odpowie na nasz zew/ Powstając Polska cała!*[15] Ostatnie wersy ponownie mobilizują do działania na rzecz walki o kraj, a także doceniają rolę pieśni w tej trudnej walce:

Więc granat w garść, a erkaem przy boku,
Na wrogów swych przypuśćmy dzielny szturm.
Niech stal granatów rani ich głęboko,
A nam przygrywa pieśń bojowych surm.[16]

W tym samym roku powstał zgoła inny utwór. Przytoczę fragmenty tej lekkiej piosenki, by zobrazować styl, w jakim została napisana:

Siedziała Jadzia na płocie,
Liczyła szabelki w locie,
Przejeżdżał ułan po łące,
Zostawił uśmiech i słońce.
Wojsko kolorowe, żołnierze jak maki,
Zawrócili głowę, sfrunęli jak ptaki,
Zawrócili głowę, sfrunęli jak ptaki.[17]

Zarówno owa Jadzia, jak i Zosieńka, Hania, Hania, Małgosia, a także i inne bezimienne dziewczęta oddały swe serca żołnierzom różnych formacji: ułanom, saperom, lotnikom, czołgistom i piechurom. Świadczy to o powszechności darzenia szczególną estymą polskich żołnierzy i zaangażowaniu czekających na nich ukochanych dziewcząt.

Kolejna piosenka, tym razem z 1943 roku, w której bohaterką jest tęskniąca i zatroskana o los swojego żołnierza dziewczyna. Utwór *Rozszumiały się wierzby płaczące* rozpowszechnił się szybko wśród partyzanckich oddziałów i jest znany do dziś:

Rozszumiały się wierzby płaczące,
Rozpłakała się dziewczyna w głos,
Od łez oczy podniosła błyszczące
Na żołnierski, na twardy życia los.

---

[12] Mjr Henryk Dobrzański, ps. Hubal – utalentowany dowódca, kawalerzysta, członek drużyny olimpijskiej w hippice. Nie uznał kapitulacji w 1939 roku. Przeprowadziwszy oddział z okolic Grodna w Góry Świętokrzyskie, lasy spalskie i koneckie, podjął od razu działania partyzanckie. Miało to wielkie znaczenie. Po kraju szybko rozeszła się wieść: Polska żyje i walczy. Był to pierwszy zorganizowany oddział partyzancki nazwany przez „Hubala" Oddziałem Wydzielonym Wojska Polskiego. Liczył ponad 300 żołnierzy, głównie kawalerzystów. Osaczony przez pięciotysięczne oddziały Wermachtu „Hubal" poległ pod Anielinem k. Spały 30 kwietnia 1940 roku. *Hubalczycy* to pierwsza zapisana pieśń partyzancka w okupowanej Polsce. Śpiewano ją także na melodię *Hej, strzelcy wraz* (1863). W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 246.
[13] *Hubalczycy*, sł. „Tchórzewski" – Józef Wüssemberg, muz. na motywach melodii żołnierskiej. W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 245
[14] Tamże.
[15] Tamże.
[16] Tamże
[17] *Wojsko kolorowe*, sł. Krzysztof Lipczyński, muz. „Krzysztof" – Jan Markowski. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 237.

Nie szumcie, wierzby, nam
Żalu, co serce rwie,
Nie płacz, dziewczyno ma,
Bo w partyzantce nie jest źle.
Do tańca grają nam
Granaty, wisów szczęk,
Śmierć kosi niby łan,
Lecz my nie znamy, co to lęk.[18]

Okoliczności, w jakich walczą żołnierze, nie są łatwe do zniesienia, jednak ich siłą jest wspólny los, wspólny cel i wspólna niedola:

Błoto, deszcz czy słoneczna spiekota,
Zawsze słychać miarowy, równy krok.
Maszeruje ta leśna piechota,
Na ustach śpiew, spokojna twarz, pogodny wzrok.[19]

Leśna piechota jest spokojna, pogodna, wędruje ze śpiewem na ustach, kroczy miarowym krokiem – to wszystko dodaje im siły, ta jedność w dążeniu do odzyskania utraconej wolności. Mimo iż nie wiedzą, co ich dalej czeka, są pełni wiary w zwycięstwo:

I choć droga się nasza nie kończy,
Choć nie wiemy, gdzie wędrówki kres,
Ale pewni jesteśmy zwycięstwa
Bo przelano już tyle krwi i łez.[20]

Na koniec autor zwraca się bezpośrednio do dziewczyny, której każe zapomnieć o ukochanym partyzancie:

Pokochałaś, cóż, nie wstyd się przyznać,
Partyzanta pokochać jest źle…
Rusza w drogę Wołyńska Dywizja,
Otrzyj łzy i zapomnij, dziewczę, mnie.
Nie szumcie…[21]

Jak pisał Feliks Konarski: *To była jedna tęsknota!…* [do ojczystej ziemi – J.E.Z.] *A ta druga jeszcze straszniejsza, która w przyszłości miała niejednego z nas doprowadzić do załamania się, do wyrzeczenia się idei i celu, dla którego przelało się tyle krwi!… Tęsknota za najbliższymi, którzy zostali w Kraju!* […]

Zapłonęły krwawe łuny,
Ogarnęły cały świat!
Bomby spadły ja pioruny,
Posypały się jak grad!
A z bombami łzy spadały,
ciężkie łzy z matczynych rzęs […]

Piosenka ta była śpiewana tylko kilka razy, bo widownia żołnierska reagowała zbyt silnie. Za dużo było takich, którzy płakali!… A zresztą, były to czasy, kiedy każda piosenka mająca w sobie odrobinę chociaż sentymentu wywoływała łzy w oczach słuchacza… A o wesołe piosenki było jeszcze zbyt trudno… Wszystko było za świeże, za bliskie […][22]

Przytoczę w tym miejscu jeszcze jedną piosenkę o dziewczynie. Tym razem bohaterką jest Natalia. Nie jest to zwykła anonimowa dziewczyna, miała swój pierwowzór w rzeczywistości[23]. Była obiektem westchnień całego batalionu żołnierzy, którzy chórem wyśpiewywali jej dedykowaną pieśń.

O Natalio, o Natalio
Bez pamięci cię uwielbia nasz batalion,
O Natalio, o Natalio!
Pachniesz wiatrem, szumem leśnym i konwalią.
O Natalio, o Natalio![24]

[18] *Najbardziej popularna pieśń ze wszystkich partyzanckich utworów okupowanej Polski*. W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 267.
[19] *Rozszumiały się wierzby płaczące*, sł. Roman Ślęzak, muz. wg marsza Wasyla Agapkina. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 266–267.
[20] Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 266–267.
[21] Tamże.
[22] F. Konarski (Ref-Ren), *Piosenki z plecaka Helenki*, Rzym 1946, s. 31–32, http://www.antoranz.net/BIBLIOTEKA/REFREN/REFRSTRT.HTM.
[23] „Natalia" – Halina Marczak, narzeczona Wacława Bojarskiego. Łączniczka i sanitariuszka o wielkiej urodzie i dzielności. W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 268–270.
[24] *Natalia*, sł. i muz. „Marek Zaleski" – Wacław Bojarski. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 270.

Natalia zapewnia żołnierzy, że choć serce swe ofiaruje jednemu, to i cały batalion znajdzie tam miejsce.

O innej dziewczynie, poznaniance Ani, jest kolejna piosenka. Powstała ona w 1943 roku w oflagu II C Woldenberg, w którym przebywali oficerowie Armii „Poznań". Zwyciężyła w obozowym konkursie literackim, została przemycona do kraju[25]. Opowiada o tęsknocie polskiego żołnierza więzionego w obozie, piszącego listy do ukochanej, wierzącego w rychłe z nią spotkanie:

Pułk wyruszył w pole, zapłakała Ania,
Bośmy coraz dalej stali od Poznania.
Długie były marsze, krótkie wojowanie,
Z dalekiej kwatery pozdrawiałem Anię.
O Aniu, Aniu, wyjdź przed sień,
Wojsko wróci lada dzień,
I we dwoje, znów pod ręce,
Pójdzie mundur przy sukience.[26]

W duchu partyzanckiej doli i niedoli napisana jest piosenka *Jędrusiowa dola*[27] o kolejnej autentycznej formacji noszącej imię od swojego twórcy i dowódcy o pseudonimie „Jędruś":

Idzie wojsko poprzez wieś,
Słota, błoto, siąpi deszcz.
Leje deszcz jak z cebra,
A to ci maniera,
A to ci żołnierka fest.
Jędrusiowa dola,
Partyzancka dola,
Będzie lepiej, pociesz się![28]

W wielu piosenkach patriotycznych z tego okresu uhonorowana jest żołnierska dola, codzienny trud, pokonywanie setek kilometrów dróg na różnych frontach, by wywalczyć wolność ojczyźnie. Nic żołnierzowi niestraszne – ani zła pogoda, ani wiatr, ani odległe fiordy i lody, obce morza, śnieg, woda, ogień – wszystko dla Polski. Treści te podane są przy tym w bardzo zgrabny i optymistyczny sposób, wręcz porywający, choć zagłębiając się w tekst piosenki, dostrzec można, że żołnierzom wcale nie było łatwo i radośnie, ale to właśnie piosenka pomagała im w rytm marsza podążać ku wolności, często na piechotę. *Szturmówka*, bo o niej tu między innymi mowa, została doceniona przez Armię Krajową[29]:

[…] *Bo dla naszej kompanii szturmowej.*
Nie ma przeszkód i nie ma złych dróg
Kto na drodze – granatem wal w głowę,
I bywaj zdrów. I prowadź Bóg.
Na placówce pod Tobrukiem
Wszak nie taki wietrzyk wiał –
Pod kul deszczem, pod bomb hukiem
Przecież Polak murem stał.
[…] *Bo dla naszej…*[30]

Inny wojenny utwór to przesłanie o niesionej wolności z 1943 roku od żołnierzy Gór Świętokrzyskich *Więc szumcie nam, jodły, piosenkę*:

Choć z dala swą mamy rodzinę i bliskich,
My polscy żołnierze od Gór Świętokrzyskich,
[…] *Więc szumcie nam, jodły, piosenkę,*
Rodacy, podajcie nam rękę,
Wśród lasów, wertepów, na ostrzach bagnetów

[25] *Ania*, sł. Edward Fiszer, muz. Albin Rybkowski. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 277–278.
[26] Tamże.
[27] Jędrusie" – działający od wiosny 1941 r. od stycznia 1945 r. w Tarnobrzeskiem, Sandomierskiem i w Górach Świętokrzyskich niezwykle ruchliwy i dzielny oddział partyzancki. Jego twórcą i dowódcą był instruktor harcerski i oficer przysposobienia wojskowego Władysław Jasiński „Jędruś" z Tarnobrzega. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 257.
[28] *Jędrusiowa dola*, sł. „Czechura" – Czesław Kałkusiński, muz. „Garda" – Henryk Fajt. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 256–257.
[29] Piosenka ta zdobyła pierwszą nagrodę w konkursie Biura Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 259.
[30] *Szturmówka*, sł. „Goliard" – Stanisław R. Dobrowolski, muz. „Janosik" – Jan Ekier. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 59.

Wolności niesiemy jutrzenkę.
Nie dbamy o spokój, nie dbamy o ciszę,
A do snu nas głuchy szum jodeł kołysze,
Pod głową w chlebaku żelazo granatów,
A uśmiech na twarzy spokojny […][31]

Mimo niedoli, mimo głodu, chłodu, niewygody wśród żołnierzy panuje spokój, kiedy trzeba, nie wahają się brawurowo iść na bój, poświęcając swoje życie dla ojczyzny, której wolności mogą nie dożyć. Taka postawa była powszechna wśród partyzantów walczących w polskich lasach, a piosenka z pewnością pomagała w jej podtrzymywaniu.

Inna formacja wojskowa jest bohaterką kolejnej piosenki powstałej nieopodal dalekiej Aleksandrii w 1941 roku – *Marsz, marsz, Brygado Karpacka*[32]. Utwór ten przepełniony jest wiarą w zwycięstwo i utwierdzaniem w przekonaniu o sensowności walki za Polskę na dalekich frontach drugiej wojny światowej:

W Egiptu piaskach dalekich
Z piramid patrzą w nas wieki.
Zdziwimy świat swoją mocą,
Husarskie nam skrzydła łopocą!
[…] *Marsz, marsz, Brygado Karpacka…*
Aż wreszcie przyjdzie godzina,
Znów matko ujrzysz swych synów.
A choć zdobić będą ich blizny –
To dowód miłości Ojczyzny.
Marsz, marsz, Brygado Karpacka…[33]

Przywołanie symbolicznych polskich husarskich skrzydeł, mocy i siły junackiej, dziecięctwa polskiego, zwycięskiej armady idącej przez krew, trudy i boje, a także krwawego Września i wartościowych blizn oddanych za ojczyznę dowodzi, że postawy polskich żołnierzy były właśnie tak heroiczne.

Tę samą formację zwaną Karpacką Brygadą opiewa jeszcze jeden ważny utwór z 1941 roku. To tułacza dola polskiego żołnierza z przeróżnych frontów walk drugiej wojny światowej oraz zjednoczenie wszystkich Polaków dla wspólnej sprawy jest bohaterem tej piosenki.

Myśmy tutaj szli z Narwiku!
My przez Węgry! A my z Czech!
Nas tu z Syrii jest bez liku!
A nas z Niemiec zwiało trzech!
My przez morza! A my z Flandrii!
My górami! My przez las!
Teraz wszyscy do Aleksandrii!
Teraz my już wszyscy wraz:
Karpacka Brygada! Daleki jej świat,
Daleki żołnierza tułaczy ślad.
Daleka jest droga w zawiejach i mgłach,
Od śniegów Narwiku w libijski piach.
Maszeruje Brygada, maszeruje,
Maszeruje co tchu, co tchu!
Bo z daleka jej Polska wypatruje,
Wyczekuje dzień po dniu.
[…] Karpacka Brygada – do domów, do chat,
Do Polski idziemy przez cały świat!
Nie zbraknie na świecie bezdroży ni dróg –
Dojdziemy do Polski! Tak daj nam Bóg![34]

Z każdej strony świata bije polski ton niesiony przez żołnierzy nieszczędzących sił i zdrowia, by tę Polskę wyzwolić. W ostatnich słowach pieśni o pomoc w dotarciu do Polski proszony jest Bóg.

[31] *Więc szumcie nam, jodły, piosenkę*, sł. „Andrzej" – Andrzej Gawroński, muz. anonim. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 272. *11 lipca 1943 r. W czasie uroczystości złożenia przysięgi AK Jan Piwnik ps. „Ponury", wiosną 1943 r. utworzył w Górach Świętokrzyskich jeden z największych i najbardziej operatywnych oddziałów AK. Uruchomił i ochraniał podziemną produkcję pistoletów maszynowych typu „Sten" w Suchedniowie.* […] *Pieśń ta stała się pod koniec wojny hymnem Brygady Świętokrzyskiej Narodowych Sił Zbrojnych. Jej wykonywanie i rozpowszechnianie było zakazane przez władze komunistyczne*. Tamże.

[32] Pieśń powstała w obozie wojskowym Dekheiba pod Aleksandrią. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 252.

[33] *Marsz, marsz, Brygado Karpacka*, sł. Wojciech Wojtecki-Wasilewski, muz. Wiarosław Sandelewski i J. Feuerstein. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 251–252.

[34] *Karpacka Brygada*, sł. i muz. Marian Hemar. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 255.

Odzyskanie dostępu do morza było dla Polaków sprawą nadrzędną. Ma to swój wyraz również w piosence. Przykładem może być utwór powstały w 1941 roku – *Od Kłajpedy do Szczecina*[35]. Na polskim morzu pieni się niemiecka krew, gromami bije Bóg, huczy marynarski śpiew. Z pieśni tej bije pewność, że Bałtyk znów będzie nasz, przez morze wyzwolimy swój naród, uczcimy Hel i Westerplatte, od tytułowych Kłajpedy aż do Szczecina, nasz już, nasz po wieki, będzie polski Bałtyk:

Na morze, na morze!
Po spienionych grzbietach fal,
Na morze, na morze,
Po zwycięstwo płyńmy w dal!
Czeka Gdańsk i wierna Gdynia
Na zbawienia rychły cud,
Od Kłajpedy do Szczecina
Czeka na nas polski lud.
Na morzu, na morzu
Marynarski huczy śpiew,
Na morzu, na morzu
Pieni się niemiecka krew.
Wnet posłyszy Gdańsk i Gdynia
Jak gromami bije Bóg.
Od Kłajpedy do Szczecina
Zagrzmi polskich armat huk. […]
Za morzem, za morzem
Uściśniemy swoich znów,
Za morzem, za morzem,
Zatkną róże nam do luf.
Uczcim Hel i Westerplatte,
Ucałujem polski brzeg
Od Kłajpedy do Szczecina,
Nasz już, nasz, po wieków wiek.[36]

Kilka słów należy się jednej z ważnych pieśni harcerskich z tego okresu, które były kontynuacją rozpoczętej przed wojną misji wychowawczej polskiej młodzieży i dzieci. *Okres II wojny światowej przyniósł nowe piosenki harcerskie powstałe tuż przed wybuchem, ale i w czasie powstania warszawskiego. Najbardziej reprezentatywnymi piosenkami tego okresu są: „Dorota" (sł., muz. Jerzy Dargiel „Henryk"), „Hej chłopcy, bagnet na broń" (sł., muz. Krystyna Krahelska „Danuta") i jeden z powstańczych przebojów „Pałacyk Michla" (sł. Józef Szczepański „Ziutek"/ muz. Jarosław Stiastny; mel. piosenki „Nie damy Popradowej fali")*[37]. Piosenki wymienione przez Marcina Binasiaka omówione zostały w artykule poświęconym powstaniu warszawskiemu[38]. Ja zatrzymam się na innej, jak sądzę – równie ważnej z pobudek pedagogiczno-wychowawczych pieśni, a jest nią utwór pochodzący z 1943 roku *Szare Szeregi*. Pieśń ta utrwala poczucie polskości i trwania przy harcerskich ideałach, zagrzewa do walki, gdy przyjdzie wezwanie, sporo w niej odwołań do symboliki typowo polskiej, takiej jak husaria, piastowska ziemia, naród z Orłem. *1 sierpnia 1943 r. Piosenka dedykowana komendantowi „Szarych Szeregów" – Stanisławowi Broniewskiemu „Orszy", wydrukowana w „Bądź gotów", dwutygodniku Rycerzy Zawiszy (ruch harcerzy młodszych). „Szare Szeregi" to kryptonim Związku Harcerstwa Polskiego. Działalność tej formacji to jedna z najpiękniejszych kart w historii Polski*[39]. Oto jej pełny tekst:

I iść będziemy w Polskę szarymi szeregami,
I będzie Bóg nad nami – i będzie Naród z nami…
I będziem szli jak hymny, skróś wsi, skróś miast, polami,
I będziem równać w prawo szarymi szeregami…
Gdy cisną nam wezwanie z zachodu i ze wschodu,
Ruszymy do pochodu – Zawisza miecz nam poda,
Zatętni ziemia twardo gąsienic kopytami

[35] *Styczeń 1941 r. Szkocja. Pieśń marynarzy powstała w obozie wojskowym Cupar-Fife w okresie tworzenia floty polskiej w ramach Królewskiej Floty Brytyjskiej*. W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 250.
[36] *Od Kłajpedy do Szczecina*, sł. i muz. Adam Kowalski. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 249–250.
[37] M. Binasiak, *Piosenka w harcerstwie. Retrospektywa minionego stulecia ruchu harcerskiego*, „Piosenka. Rocznik kulturalny" 2013, nr 1, s. 93.
[38] J.E. Zaniewicz, *Wartości w piosenkach…* s. 322.
[39] W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 276.

I iść będziemy w ogień szarymi szeregami…
Rozniosą się fanfary echami wysokimi,
Hen, po piastowskiej ziemi – szumami husarskimi.
Za nami pójdzie Naród z Orłem, ze sztandarami –
Powiedziem go szpalerem szarymi szeregami…
I będziem Gmach budować rycerskim zwykłym bojem,
Otworzym wszerz podwoje dla trudu, dla Pokoju.
I będzie Polska młodą, my będziem Polakami
I staniem w straż przed Gmachem szarymi szeregami…
… I iść będziemy z Polską szarymi szeregami
I będzie Bóg nad nami – i będzie Naród z nami…
I będziem trwać – kamienie – wzdłuż dróg drogowskazami,
I wieść będziemy Młodych szarymi szeregami…[40]

Poprzez formację w harcerstwie przez lata kształtowane były szlachetne postawy, poprzez system motywacji za sprawą zdobywania sprawności przyzwyczajono młodych do pracy nad sobą, uczono radzić sobie w trudnościach i nieść pomoc potrzebującym, a także przekazywać dalej ten kaganek polskości wpojonej w zastępie, drużynie i szczepie.

By zobrazować różnorodność środków wyrazu, przyjrzę się teraz *Hymnowi Wileńsko-Nowogrodzkich Oddziałów Armii Krajowej*, który nieco przypomina mi w swoim wydźwięku powstańczą piosenkę *O Barbaro*. Podobieństwo widzę w porównaniach rzeczywistości wojennej do normalnego życia, gdzie jednak muzyką jest bicie cekaemów, nocne ataki są rozrywką, zaś pieszczotą rąk – karabinowy spust. Żołnierze są zniecierpliwieni, pragną zemsty, mają dość więzień i spalonych miast. Śpiewają pieśń: twardą, niepachnącą rozmarynem, w której nie ma dziewcząt ni pachnących ust, w której muzyką są odgłosy walki; ta pieśń kipi buntem i najsprawiedliwszym gniewem, nie brzęczy łańcuchami, a ten, kto nie śpiewa tej pieśni razem z żołnierzami, jest przeciwko nim, i śpiew żołnierski groźny jest jak wyrok:

Na znojną walkę, krwawy bój z wrogami,
Każdego z nas sumienia wezwał głos.
Przebojem iść, a los iść musi z nami,
A jeśli nie, to przełamiemy los.
Życie lub śmierć rozdzieli nam przypadek.
Najwyższym prawem jest żołnierska cześć.
Granatów huk, bojowych wypraw śladem
Twardego życia, twardą tworzy pieśń.
Bo nasza pieśń nie pachnie rozmarynem,
Nie ma w niej dziewcząt ni pachnących ust.
Jak nasze życie pachnie krwią i dymem,
Pieszczotą rąk – karabinowy spust.
Naszą muzyką – cekaemów bicie,
Nocne ataki nam rozrywką są.
Choć wrogi pocisk przetnie czyjeś życie,
Kto pozostanie – wywalczy wolność swą.
Dość mamy pęt, skończyła się cierpliwość.
Dość mamy więzień i spalonych miast!
Mścicielska pięść wymierzy sprawiedliwość,
A naszą pięść podniesiem aż do gwiazd.
Bo nasza pieśń nie brzęczy łańcuchami.
Kipi w niej bunt, najsprawiedliwszy gniew.
Ten przeciw nam, który nie idzie z nami.
Jak wyrok groźny jemu jest nasz śpiew![41]

Honorowe miejsce należy się pieśni, która stała się drugim hymnem polskim. To słynne *Czerwone maki na Monte Cassino* autorstwa Feliksa Konarskiego i Alfreda Schuetza. Pierwsze dwie zwrotki powstały w Kwaterze Teatru Żołnierza Polskiego przy II Korpusie w Campobasso k. Monte Cassino 17–18 maja 1944 roku, […] *a więc w czasie ostatniego zwycięskiego szturmu polskich jednostek. Trzecią zwrotkę dopisał autor 18 maja w czasie drogi do Monte Cassino*[42]. Tak pisze o niej sam Konarski: *I zebrały się Maćki, Wojtki i Jaśki pod ziejącą ogniem górą klasztorną i runęli w sam środek tego ognia!… Długo poniewierali się po świecie, długo czekali na tę chwilę, aż przyszła w pewną majową noc, groźna i straszna, bo*

[40] *Szare szeregi*, sł. i muz. „Julek" – Tomasz Jaźwiński. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 275–276.
[41] *Hymn Wileńsko-Nowogrodzkich Oddziałów Armii Krajowej*, sł. „Kim" – Henryk Rasiewicz, muz. wg *Marsza Legii Cudzoziemskiej*. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 279–280.
[42] http://bibliotekapiosenki.pl/Czerwone_maki_na Monte_Casssino

zemstą ziejąca za doznane krzywdy!… […] *Czerwieńsze będą – to prawda!… Myślę nawet, że będą za czerwone, bo zbyt dużo krwi wsiąkło w tę górę zdobytą, bo zbyt dużo chłopaków na zboczach jej zostało!… Ale reszta poszła naprzód!…*[43] Została również ta wymowna piosenka, która nie wymaga komentarza. Ona i jej podobne utwory zaspokajają patriotyczne potrzeby, które może spełnić jedynie poczucie tożsamości narodowej: potrzeba przynależności do wspólnoty, potrzeba szacunku i uznania oraz potrzeba orientacji aksjologicznej[44]. *Nie ulega wątpliwości, że dla każdego narodu poczucie zbiorowej tożsamości narodowej ma ogromne znaczenie, integrując członków tej wspólnoty, sprzyjając powstaniu więzów solidarności i pomocy wzajemnej. Umożliwia to przetrwanie w sytuacjach zagrożenia narodowego lub społecznego (eksterminacja, dyskryminacja lub próby wynarodowienia)*[45].

Rozważania na temat okupacyjnej pieśni patriotycznej z czasu drugiej wojny światowej zakończę czterema utworami, z których trzy są bardzo spopularyzowane, ostatni zaś obrazuje poczucie humoru polskiego żołnierza. Pierwszy z nich to *Oka*, jedna z najbardziej znanych piosenek I Dywizji Wojska Polskiego im. Tadeusza Kościuszki. Autorem słów był poeta Leon Pasternak, kierownik artystyczny Teatrzyku Żołnierza przy I Dywizji, zwanego popularnie Teatrzykiem z Tęczą. *Okę*, która przysporzyła mu niemało sławy, wykonano po raz pierwszy w czasie premiery montażu poetycko-muzycznego w Sielcach w lipcu 1943 roku. Następnego dnia rozbrzmiewała już we wszystkich jednostkach dywizji. Piosenka miała rytm marsza, melodia łatwo wpadała w ucho, Leon Pasternak zapożyczył tę melodię z popularnego ongiś wodewilu Stefana Turskiego *Lola z Ludwinowa*, opartego na miejskim folklorze Krakowa. Piosenka nosiła tytuł *Oleandry* i należała do najstarszych samorodnych utworów związanych tematycznie z parkiem i błoniami nad Wisłą. *Oka* doczekała się licznych publikacji zarówno w czasie wojny, kiedy była drukowana na łamach „Żołnierza Wolności", jak i po zwycięskim jej zakończeniu. Była pierwszym utworem muzycznym, który nadano w 1944 roku przez lubelską rozgłośnię radiową Pszczółka. Prócz tego znaleźć ją można w *Małym śpiewniku żołnierza polskiego*, w *Śpiewniku* Władysława Cichockiego, w zbiorku *Serce w plecaku*, w śpiewniku *Żołnierska rzecz*, w broszurze *Wiersze i pieśni Pierwszej Armii Polskiej w ZSRR*, a także we wszystkich śpiewnikach szkolnych. Prawdopodobnie piosenka ma swoje korzenie u czeskich sąsiadów, gdzie Josef Šváb-Malostranský, ówczesny właściciel księgarni na ulicy Mosteckiej w Pradze, z okazji uruchomienia pierwszej linii tramwaju elektrycznego w mieście skomponował właśnie melodię wraz z tekstem na potrzeby praskich kabaretów. Utwór nosił tytuł *Já mám tramway novou* i stał się niezwykle popularny na terenie Cesarstwa Austriackiego, trafiając następnie na polski grunt i dając początek muzycznemu opracowaniu w postaci piosenki *Oka*[46].

Szumi dokoła las,
Czy to jawa, czy sen?
Co ci przypomina,
Co ci przypomina
Widok znajomy ten?
Żółty wiślany piach,
Wioski słomiany dach,
Płynie, płynie Oka,

[43] F. Konarski, dz. cyt., s. 146–148.
[44] Por. J.E. Zaniewicz, *Rola muzyki współczesnej w wyrażaniu i kształtowaniu tożsamości narodowej*, w: *Uniwersalizm i tradycja w kulturze. Aktualność kultury ludowej*, cz. 3, red. A. Roguska, M. Danielak-Chomać, Siedlce 2015, s. 199–222.
[45] B. Dziemidok, *O potrzebie tożsamości narodowej, nacjonalizmie oraz integracyjnej i dezintegracyjnej roli artystycznych środków przekazu w jednoczeniu Europy*, w: *Integracyjna i dezintegracyjna rola artystycznych środków przekazu w kształtowaniu tożsamości narodowej i jednoczeniu Europy*, red. B. Dziemidok, Gdańsk 2001, s. 32.
[46] http://bibliotekapiosenki.pl/Oka

Jak Wisła szeroka,
Jak Wisła głęboka […][47]

Podobną popularnością jak *Oka* cieszył się *Marsz I Korpusu* powstały w październiku 1943 roku w Sielcach nad Oką:

Spoza gór i rzek
Wyszliśmy na brzeg.
Czy stąd niedaleko już
Do grających wierzb, malowanych zbóż?
Wczoraj łach, mundur dziś
Ściśnij pas, pora iść.
Ruszaj! Pierwszy Korpus nasz,
Spoza gór i rzek
Na zachód marsz!
[…] *Będzie wielka rzecz,*
Pospolita Rzecz,
Potęga wyrośnie z nas
Na pochwałę wsi, na pochwałę miast.
Na spotkanie dniom
Szklany stanie dom.
Ruszaj! Pierwszy Korpus nasz,
Po tę Wielką Rzecz,
Na zachód marsz![48]

Z racji promocji dokonań Gwardii Ludowej dużą popularnością cieszył się *Marsz Gwardii Ludowej*. Dość czytelnie widać w nim zapowiedź przyszłej, powojennej retoryki stosowanej w pieśni patriotycznej. Często pojawia się liczba mnoga i duże zbiorowości ludzkie, wręcz miliony walczące razem, pojawiają się też sformułowanie ideowe takie jak „z ręki ludowych mas"[49]:

My, ze spalonych wsi,
My, z głodujących miast –
Za głód, za krew,
Za lata łez
Już zemsty nadszedł czas.
Za głód, za krew,
Za lata łez
Już zemsty nadszedł czas.

Więc zarepetuj broń
I w serce wroga mierz!
Dudni nasz krok,
Milionów krok,
Brzmi partyzancki śpiew.
Dudni nasz krok,
Milionów krok,
Brzmi partyzancki śpiew […][50]

***

Zaproponowana przeze mnie systematyka polskich piosenek patriotycznych śpiewanych w różnych okresach historycznych opiera się na siatce znaczeń nałożonej na układ chronologiczny. Można piosenki patriotyczne, również te z okresu powstania warszawskiego[51], pogrupować w szereg różnych modeli znaczeniowych. Najbardziej oczywiste wydaje się kryterium czasu powstania. Można uwzględnić tu jeszcze inne kategorie:

1) piosenki mobilizujące do walki,
2) piosenki podtrzymujące poczucie tożsamości narodowej,
3) piosenki wyrażające pogardę i nienawiść do wroga,

[47] *Oka*, sł. Leon Pasternak, muz. wg melodii *Szumią oleandry* z wodewilu *Lola z Ludwinowa* Stefana Turskiego. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 280–282.
[48] *Marsz Pierwszego Korpusu*, sł. Adam Ważyk, muz. Aleksander Barchacz. Za: W. Korniewski, L. Łochowski, dz. cyt., s. 282–283.
[49] *Marsz Gwardii Ludowej*, sł., muz. Wanda Zieleńczyk, http://bibliotekapiosenki.pl/Marsz_Gwardii_Ludowej.
[50] Pieśń początkowo nosiła tytuł *Pieśń partyzantów*, w takim brzmieniu ukazała się po raz pierwszy w 1943 roku w gazecie podziemnej „Gwardzista", nr 11 z dnia 20 stycznia 1943 r. Później tytuł pierwotny zmieniono na *Marsz Gwardii Ludowej*. Odtąd pieśń ta stała się hymnem Gwardii Ludowej. Zdobyła wielką popularność we wszystkich polskich oddziałach partyzanckich. Niektóre powojenne publikacje podają, że współautorką tekstu była siostra Wandy, Jadwiga Kocanowa. Oryginalna kompozycja muzyczna została osnuta na motywach ludowych z regionu piotrkowskiego. Tekst przekazywany był do poszczególnych garnizonów GL za pośrednictwem powielonych ulotek. *Pieśń partyzantów* zamieszczono również w wydawnictwie Związku Walki Młodych *Zbiór pieśni i wierszy dla partyzantów Armii Ludowej*, które ukazało się w Warszawie w grudniu 1943 roku, a następnie zostało powtórzone w maju 1944 roku. Za: http://bibliotekapiosenki.pl/Marsz_Gwardii_Ludowej.
[51] J.E. Zaniewicz, *Wartości w piosenkach…*, s. 322.

4) piosenki tworzące poczucie wspólnoty w doli i niedoli, piosenki obyczajowe, lekkie, opisujące między innymi walory estetyczne Polek,
5) piosenki modlitewne, odwołujące się do pomocy Boskiej.

Kryteria te zostały określone na podstawie analizy wybranych tekstów piosenek patriotycznych, ze szczególnym uwzględnieniem zwrotów nadających dominujące znaczenie poszczególnym strofom. Niemniej jednak analiza słów piosenek patriotycznych ze względu na pełnione przez nie funkcje prowadzi często do wniosku, iż analizowane przeze mnie teksty i melodie łączą elementy poszczególnych kategorii, są jednocześnie i mobilizujące do walki, i przypominają o okrucieństwie wroga oraz wychwalają polski oręż i polskie symbole. W niejednej piosence można odnaleźć wszystkie te elementy. Przedstawione wnioski wysnute są na podstawie analizy słów piosenek patriotycznych, ale także wybranych wspomnień uczestników walk. Kultura – a więc i teksty kultury, jakimi są piosenki patriotyczne – pełni rolę depozytariuszki wartości.

BIBLIOGRAFIA
Binasiak M., *Piosenka w harcerstwie. Retrospektywa minionego stulecia ruchu harcerskiego*, „Piosenka. Rocznik kulturalny" 2013, nr 1.
Dziemidok B., *O potrzebie tożsamości narodowej, nacjonalizmie oraz integracyjnej i dezintegracyjnej roli artystycznych środków przekazu w jednoczeniu Europy*, w: *Integracyjna i dezintegracyjna rola artystycznych środków przekazu w kształtowaniu tożsamości narodowej i jednoczeniu Europy*, red. B. Dziemidok, Gdańsk 2001.
Fogg M., *Od palanta do belcanta*, wspomnienia spisał Z.K. Rogowski, Warszawa 1976.
Grozdew-Kołacińska W., Śpiewnik dawnej Warszawy, Warszawa 2012.
Gwizdalanka D., *Muzyka i polityka*, Kraków 1999.
Konarski F. (Ref-Ren), *Piosenki z plecaka Helenki*, Rzym 1946, Zaniewicz J.E., *O roli polskiej muzyki w kształtowaniu tożsamości narodowej*, „Sprawy Narodowościowe. Seria nowa" 2014, nr 45.
Korniewski W., Łochowski L., *… pieśń ujdzie cało…*, t. 1, Warszawa 1992.
Zaniewicz J.E., *Rola muzyki współczesnej w wyrażaniu i kształtowaniu tożsamości narodowej*, w: *Uniwersalizm i tradycja w kulturze. Aktualność kultury ludowej*, cz. 3, red. A. Roguska, M. Danielak-Chomać, Siedlce 2015.
Zaniewicz J.E., *Wartości w piosenkach Powstania Warszawskiego*, w: *Idee i wartości w języku, historii i kulturze*, red. I. Matusiak-Kępa, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2015 (publikacja pokonferencyjna z Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Idee i wartości w języku, historii i kulturze", Olsztyn, 13–15 listopada 2014 r., Instytut Filologii Polskiej, Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie).

http://www.antoranz.net/BIBLIOTEKA/REFREN/REFRSTRT.HTM.
http://bibliotekapiosenki.pl/Czerwone_maki_na Monte_Casssino
http://bibliotekapiosenki.pl/Marsz_Gwardii_Ludowej.
http://bibliotekapiosenki.pl/Oka
www.baczynski.art.pl/wiersze/385-W.html

Ewa Piątek

SŁOWA I MELODIE ZE STREFY WOJNY



Co ma większą siłę rażenia: pieśń czy wojna? Trudno powiedzieć. Ale nie ulega wątpliwości, że są one obie mocno ze sobą zżyte, a mnogość łączących ich relacji trudno byłoby klasyfikować w jeden sposób. Za punkt wyjścia można by wziąć pojęcie chronologii, wyjść od gatunku muzycznego czy stylistycznego rodowodu. Można by zrobić rajd po motywach, diagnozować intencję autorów lub patrzeć na te utwory przez jakąkolwiek inną kliszę kontekstów. Ale gdyby za główną oś typologizującą tę twórczość przyjąć linię żołnierskiego bytu? Gdyby obsadzić pieśnią rzeczywistość od momentu włożenia munduru po czas wyjścia z rejonu wojny?

PIEŚNI TYRTEJSKIE

Pod koniec XVIII wieku tematyka niewoli i walki o niepodległość dominowała w świadomości narodu polskiego. Zarysował się nowy sposób myślenia o świecie, zbudowany z zestawu pewnych ideałów i postaw wobec świata. Tak oto przecięły się ze sobą: wolność, równość, bunt przeciwko zastanej rzeczywistości i gotowość do poświęcenia życia za ojczyznę, nadając ramy myśleniu romantycznemu. W tę rzeczywistość romantyczną wpisuje się nawoływanie do czynu i walki o autonomię. Zagrzewanie do boju ma oczywiście swój rodowód starożytny wzięty od Tyrtajosa, autora elegii patriotycznych. W polskiej kulturze te motywy tyrtejskie najmocniej ożyły w okresie niewoli narodowej i wybrzmiały nie tylko w poezji, ale i w pieśniach. Za zapowiedź romantycznego pojmowania świata wpisującego się w kanon tyrtejski można by uznać *Mazurek Dąbrowskiego*.

Jeszcze Polska nie zginęła,
Kiedy my żyjemy.
Co nam obca przemoc wzięła,
Szablą odbierzemy.

Odebranie terytorium to jeszcze nie koniec państwa, bo państwo to naród. I do niego adresuje Józef Wybicki swoje słowa. Nakreśla plan działania (wkroczenie Legionów do Polski od strony południowej). Podaje przykłady z historii. Używa retoryki, która wyraża brak wątplwości w powodzenie tej strategii.

Trudno jest pisać o hymnie narodowym bez patosu i wzruszenia, boć wśród innych tego rodzaju oficjalnych utworów państwowych na świecie, często podniosłych i dumnych, wyróżnia się nasz Mazurek Dąbrowskiego właśnie swoją miłą sercu taneczną melodią ludową oraz

pogodnym i bezpretensjonalnym tekstem – pisze Zbigniew Adrjański w Złotej *księdze pieśni polskich.* Ale czy wyciszając historyczne pretensje, można faktycznie zinterpretować tekst hymnu jako bezpretensjonalny? Już pierwsza zwrotka operuje słownictwem mocno nacechowanym. *Obca przemoc* nie brzmi wcale jak brak pretensji, a zapowiedź dochodzenia do sprawiedliwości przy użyciu szabli – to prędzej śmiała myśl wojskowa niż pogodna propozycja.

Ten sam nawołujący do walki i skory do zemsty tyrtejski mit ożywiła przeszło sto lat później druga wojna światowa. Po okresie międzywojnia, którego literaturę na łamach prasy konspiracyjnej oskarżano między innymi o egalitaryzm czy przesadny estetyzm, do łask powróciło myślenie o sztuce jako misji. Model tyrtejski realizowano w niektórych pieśniach z okresu lat 1939–1945. *Po zwycięstwo my, młodzi, idziemy na bój* – zagrzewała do walki Krystyna Krahelska („Danuta") w piosence *Hej, chłopcy, bagnet na broń*. Napisana z myślą o batalionie Baszta pieśń stała się jedną z najpopularniejszych piosenek Polski Walczącej i powstania warszawskiego. Ale dla samej autorki, która jeszcze niedawno pisała *Długa droga, daleka, przed nami trud i znój* powstanie warszawskie zakończyło się tragicznie już 2 sierpnia. W przededniu wydarzeń w stolicy powstają też *Warszawskie dzieci*, utwór, który wyróżniają ambicje hymniczne i odlany ze spiżu ton.

Nie złamie wolnych żadna klęska,
Nie strwoży śmiałych żaden trud –
Pójdziemy razem do zwycięstwa,
Gdy ramię w ramię stanie lud.
Warszawskie dzieci, pójdziemy w bój,
Za każdy kamień Twój, Stolico, damy krew!
Warszawskie dzieci, pójdziemy w bój,
Gdy padnie rozkaz Twój, poniesiem wrogom gniew!

Te nawołujące do walki pieśni nie znoszą sprzeciwu. Operują tonem rozkazującym i liryką apelu. Są przepełnione nie tylko motywacją, ale też ślepą wiarą w sukces. Usztywniał je dość mocno język propagandy i manipulacji emocjami, ale swoje główne zadanie spełniały – miały w sobie bardzo potrzebny w czasach walki o niepodległość ładunek mobilizacyjny.

PIEŚNI BUDUJĄCE TOŻSAMOŚĆ WOJAKA

Legiony to – żołnierska nuta
Legiony to – ofiarny stos
Legiony to – rycerska buta
Legiony to – straceńców los!

Tak w czterowersie scharakteryzowany został żołnierski etos w *najdumniejszej pieśni, jaką kiedykolwiek Polska stworzyła*, bo taką – zdaniem Józefa Piłsudskiego – była *My, Pierwsza Brygada*, napisana w 1917 roku pieśń kombatancka, w której nie zabrakło ani dumy, ani rozgoryczenia. Pobrzmiewa w niej bowiem gniew na tych, co zwątpili w legionowy czyn. Nieco dramatyczniej portret żołnierzy nakreślił Feliks Konarski w *Czerwonych makach*: *szaleni, zażarci, uparci*, zdolni do zabijania i zemsty, a przede wszystkim honorowi… i martwi.

Czy widzisz ten rząd białych krzyży?
Tam Polak z honorem brał ślub.
Idź naprzód, im dalej, im wyżej,
Tym więcej ich znajdziesz u stóp.
Ta ziemia do Polski należy,
Choć Polska daleko jest stąd,
Bo wolność krzyżami się mierzy,
Historia ten jeden ma błąd.

W zdecydowanie mniej górnolotnych klamrach zamyka specyfikę bycia żołnierzem pieśń bardowska. Włodzimierz Wysocki śpiewa: *Ниенадодумать* – to prawdziwa rada dla wojownika. Umiejętnością, która na pewno mu się przyda, jest łatwość wpasowania się w realia wojny, czyli lekcja zabijania bez refleksji.

Przed nami wszystko jasne jest.
Za nami płonie świat!

Nie trzeba myśleć, z nami ten,
co całą prawdę zna!
(Żołnierze grupy „Centr")

Idealny żołnierz jest zatem odważny i zdolny do najwyższych poświęceń. Kieruje się honorem. Potrafi wytresować strach. I dobrze, gdy jego wyobraźnia nie wykracza poza bojowe zachęty, kiedy nie kołacze mu się po głowie myśl, że są boje, z których on lub jego towarzysze nie powrócą. Świadomość śmierci potrafi bowiem podkopać najbardziej bohaterską postawę.

Czasem milczał jak grób, czasem śpiewał jak z nut,
I nie było tu nigdy spokoju,
To nie dawał mi spać, to znów w karty chciał grać,
Ale dziś nie powrócił on z boju.

[…] *Tyle za nami wiorst, tyle bólu i trosk,*
Czas nam płynął, los nie szczędził znoju,
Sam zostałem jak pień i wydaje mi się,
Że to ja nie wróciłem dziś z boju
(Włodzimierz Wysocki, *On nie wrócił z boju*)

Ale zanim żołnierz nie powróci z boju, musi się w tę trudną drogę wybrać. W żywot wojaka każdorazowo wpisane jest jakieś rozstanie. Co mówi żołnierz przed udaniem się na pole walki? Próbą rekonstrukcji takiej wypowiedzi jest *Piosenka w samą porę* autorstwa Jana Kondraka:

Pozwól odejść już
Że nie całkiem zechciej wierzyć
Pozwól odejść już
Najlepszemu z twych żołnierzy
Miejsce w szyku znam
Żołnierz mieszka w czasie przeszłym
Gdy w swojej roli ma trwać

Tam we mnie obłoki
Obłoki gęstnieją
Tam dzban przepełniony lekko się chyli
Tam para danieli przykrywa się knieją
Noc wróży z nocnych motyli

Według Kondraka jest w żołnierzu podsycany nadzieją rodzaj pogodzenia się z losem. Są własne granice, których trzeba bronić. Jest prymat pewnej służby, z której nie sposób zdezerterować. To, co zmieściło się w tych kilku wersach, wykracza daleko poza piosenkę z żołnierzem w temacie. Charakteryzuje ona każdego człowieka, bo każdy nosi jakiś mundur, rzadko kiedy uszyty na miarę.

SKARGI NA LOS ŻOŁNIERZA

Obok pieśni – pobudek bojowych i tych definiujących wojaka są i takie, w których wyraźnie pobrzmiewa skarga na los żołnierza. Możemy ją zaobserwować na przykład w utworach partyzanckich takich jak *Jędrusiowa dola* czy *Kołysanka* (*Dziś do ciebie przyjść nie mogę*). Co ciekawe, nie ma w tych pieśniach przesadnego narzekania na niebezpieczeństwa, jakie wiążą się walką. Więcej tu utyskiwania na warunki atmosferyczne niż uników przed przelatującymi kulami i widokiem sączącej się krwi. Podobnie rzecz się ma u Bułata Okudżawy. Autor *Modlitwy*, który sam brał czynny udział w wojnie, pisał o niej w sposób nienaturalistyczny i daleki od patosu. Żołnierza Okudżawy charakteryzują przeciętne cechy. To człowiek, który się boi, którego wyobraźnia sięga dalej niż linia frontu. Nie ma tu nawoływania do walki, nie ma ducha żołnierskiego, który dałby się nabrać na dumną pieśń. Jest sceptycyzm wobec haseł bojowych i niechęć do uczestnictwa w pochodzie (*Nie wierzcie piechocie*). Okudżawa z jednej strony pyta wprost *Coś ty, wojno, zrobiła*, ale gdy trzeba, potrafi też przysłonić się figurą retoryczną:

Dostanę mundur, broń, do szafki kluczyk,
Dowódca baczność, spocznij mnie nauczy,
Butami naszą piękną ziemię zmierzę –
Jak łatwo być żołnierzem, żołnierzem…

Wnet wszystkie ze łba spadną mi kłopoty.
Nie trzeba mi wypłaty ni roboty.

Gdy każą – idę, gdy nie każą – leżę.
Jak łatwo być żołnierzem, żołnierzem…

A gdyby się historia jakaś działa,
Ty jedno wiesz – Ojczyzna ci kazała
I możesz w swą niewinność wierzyć szczerze.
Jak łatwo być żołnierzem, żołnierzem…
(*Ballada amerykańskiego żołnierza*)

Ten żołnierz musiał być zza oceanu, bo takim wolała widzieć go cenzura. Jednak nie można się wyzbyć wrażenia, że to, co tak niby podoba się amerykańskiemu żołnierzowi, w równym stopniu prawdziwie dokucza rosyjskiemu.

Tej wolności szkoda […] *Szkoda ostrej szabli, Bułanego konia żal* – skarży się bohater śpiewanej przez Kondraka pieśni *Ataman*. Czyż to nie ironiczne, że rzuconych w inne miejsca i inny czas żołnierzy spotyka ten sam los. Zmienia się sceneria, zmieniają wojskowe rekwizyty, ale w obliczu tego, co ostateczne, kolor i krój munduru pozostają bez znaczenia. *Byleby żył! Niechby już sobie był w AL!* – chciałoby się powiedzieć za bohaterem jednej z pieśni Jacka Kaczmarskiego.

Pieśni ku pamięci
No i się stało, co się stało, co się miało stać,
I syn mój zginął – ciężko rzec – pierwszego dnia.
Nie trzeba było mi chłopaka do Powstania brać,
No, ale nie był już w AL – już był w AK.
Ktoś powie – nie on jeden! Tak, lecz dla mnie właśnie on!
Nieszczęścia jakoś sprawiedliwiej, Boże – dziel!
Byleby żył! Za wcześnie Panie Twój ogląda tron!
Byleby żył!
Niechby już sobie był w AL!
(Jacek Kaczmarski, *Dylemat*)

Są pieśni, które w zamyśle stawiają znak równości między wojną i śmiercią. Naiwna tęsknota za Jasieńkiem w *Rozkwitały pąki białych róż* czy ogólniejsza w wymowie pieśń o zasięgu międzynarodowym *Gdzie są kwiaty tamtych lat* reprezentują nurt wspominania. Takie pisanie zazwyczaj nie dotyka konkretu. Było najczęściej opłakiwaniem czyjegoś męża, syna, brata lub skierowanym pod adres grupowy wyrazem żalu za przybranie przez historię nieprzychylnego kształtu. Za jedną z najbardziej znanych pieśni partyzanckich z opłakiwaniem w treści uchodzi napisana w latach 1937–1939 przez Romana Ślęzaka z melodią zapożyczoną od rosyjskiego kompozytora Wasyla Agapkina *Rozszumiały się wierzby płaczące*. Jest to utwór z tekstem, w którym akcenty tyrtejskie przeplatają się z nastrojem śmierci osadzonym na żałobnej symbolice wierzby płaczącej. Fragment melodii Agapkina cytował później Krzysztof Klenczon w *Białym krzyżu*. To utwór upamiętniający ojca artysty – Czesława Klenczona. To piosenka-fortel, która dzięki swoim ostatnim nutom w czasach PRL-u pomimo cenzury oddawała hołd żołnierzom Armii Krajowej. Napisany przez Janusza Kondratowicza tekst dotyka szczególnej właściwości wpisanej w życiorysy tysięcy żołnierzy – anonimowej śmierci.

Gdy zapłonął nagle świat,
bezdrożami szli przez śpiący las.
Równym rytmem młodych serc
niespokojne dni odmierzał czas.
Gdzieś pozostał ognisk dym,
dróg przebytych kurz, cień siwej mgły.
Tylko w polu biały krzyż
nie pamięta już, kto pod nim śpi.

Swoiste *in memoriam* wyśpiewał również Jacek Kaczmarski, który bardzo sugestywnie zdetalizował obraz mogiły katyńskiej. Słuchając *Katynia*, ma się wrażenie, jakby autor operował nie tylko słowem, ale i kamerą. To ponura wizja rozkładu wynikająca, jak mówił sam Kaczmarski, z jego obsesji, że ziemia, po której chodzimy, to jeden wielki grób. Nie ma tu wiele miejsca na domysły. Litanii znalezisk przeciwstawia śpiewak to, czego z lasu katyńskiego nie wydobyto. Ta wyliczanka jasno pokazuje, że najtrudniej wygrzebać z tej gleby wyjaśnienie dla jej składu. To pieśń-ekshumacja, po kolei wykluczająca uzasadnienia, które mogą stać za tym zbiorowym „zgonem".

Sprzączki i guziki z orzełkiem ze rdzy,
Po miskach czerepów – robaków gonitwy,
Zgniłe zdjęcia, pamiątki, mapy miast i wsi –
Ale nie ma broni. To nie pole bitwy.
Może wszyscy byli na to samo chorzy?
Te same nad karkiem okrągłe urazy,
Przez które do ziemi dar odpłynął boży –
Ale nie ma znaków, że to grób zarazy.

Swoje zakończenie *Katyń* zawdzięcza Józefowi Czapskiemu, który wysłuchawszy pieśni, gdy urywała się jeszcze na wersie *dół nieominięty – dla Orła i Sokoła…*, powiedział: ‚*Panie Jacku, taka ponura wizja, my, którzyśmy się otarli o Katyń, śpiewamy sobie: „O pewnym brzasku w katyńskim lasku strzelali do nas Sowieci*". I to najprawdopodobniej tłumaczy niektóre teksty i melodie pieśni z okresu wojennego. One miały inne zadanie niż opowiadać prawdę w sposób dosłowny i dosadny. Ich rolą było dodać odwagi i chęci przetrwania, ośmieszyć wroga (zakazane piosenki) lub pełnić funkcję informacyjną. Zadaniem tych pieśni było po prostu oswoić koszmar, który zewsząd pchał się do świadomości.

Jasieńkowi nic nie trzeba już
Bo mu kwitną pąki białych róż
Tam nad jarem, gdzie w wojence padł
Wyrósł na mogile białej róży kwiat

WOJNA NIE KOŃCZY SIĘ NIGDY

Wojna nie kończy się nigdy dla tych, co walczyli – to słowa Curzio Malaparte, dla których poparcie można znaleźć również w piosence.

Znów buty, buty, buty, tupot nóg
I ptaków oszalałych czarny wiatr
Kobiety stają u rozstajnych dróg
Piechocie odchodzącej patrzą w ślad

Czy słyszysz – werbel, werbel, werbel, werbel gra
Żołnierzu, żegnaj ją, przeżegnaj ją
Odchodzi pluton, tylko mgła i mgła
I tylko przeszłość nie zachodzi mgłą

Odtwarzanie traumy u Bułata Okudżawy realizuje się w tekście choćby poprzez zabiegi stylistyczne. Powtórzenie pewnych fraz każe myśleć o wojnie jako koszmarze, który wraca. W polskim tłumaczeniu *Piosenki o żołnierskich butach* ekspresji dodaje jeszcze pomnożenie tych samych wyrazów w obrębie jednego wersu. Wizja wojny przerabiana jest wciąż od nowa i nie da się jej tak łatwo puścić w niepamięć. To makabra, która śni się po nocach. Karel Kryl, który z trudem zniósł obowiązek odbycia służby wojskowej, w swoim *protest song* sięgnął po personifikację:

Miła, nie przychodź na wołanie
Miła, wojenka – moja pani
Z nią się kochać chcę
Gdy w nocy się budzę
Miła, twą postać widzę we śnie
Miła, dojrzałe dwie czereśnie
Zerwiesz z dłoni mej
Gdy kiedyś powrócę

Połączenie wojny z tematyką miłosną sprawia, że cały tekst *Miłej* (*Lasko*) nabiera osobistego charakteru i podkreśla dramat żołnierza jako jednostki. W oryginalnym tekście Kryla zamiast czereśni występują wiśnie, które są obciążone podwójną symboliką – namiętności i przemijania. Czytelna jest tu tęsknota do życia w cywilu, do przyjaznej przestrzeni, bo tę żołnierską udekorował czeski bard dość turpistycznie. Po wyrazy z tej samej grupy sięgnął zresztą Jan Kondrak w *Bratkach*:

Strop na bruku cuchnie spalenizną
Na trawniku zrytym czołgu wrak

To nie jest scenografia, która dobrze wróży. Ale nie takie też ma zadanie. Bo to nie kasandryczna wizja, tylko reakcja na to, co już się stało, czyli na wydarzenia ukraińskie z listopada 2013 roku.

U Andrzeja Garczarka zaś w *Czereśniowym deszczyku* niepokój wkracza w rzeczywistość

sielanki. Prawie czuć tu zapach koszonej trawy, słychać brzęczenie owadów i szelest gałęzi. Jeszcze do niedawna w tym świecie bronić trzeba było tylko czereśni przed szpakami, a dziś *sąsiad mówi będzie wojna.* Ale nawet gdyby ją anonsować, nie stanie się zjawiskiem spodziewanym, do którego tak po cywilnemu, po ludzku będzie można się przygotować, i zawsze zastanie nas z karabinem na pestki w ręku.

Z głową w chmurach straszę szpaki na czubku czereśni
Sąsiad mówi będzie wojna
Sąsiad mówi będzie wojna
Może już we wrześniu
[…] *Z głową w chmurach straszę szpaki na czubku czereśni*
W razie czego będę strzelał
W razie czego będę strzelał
Spluwę mam na pestki

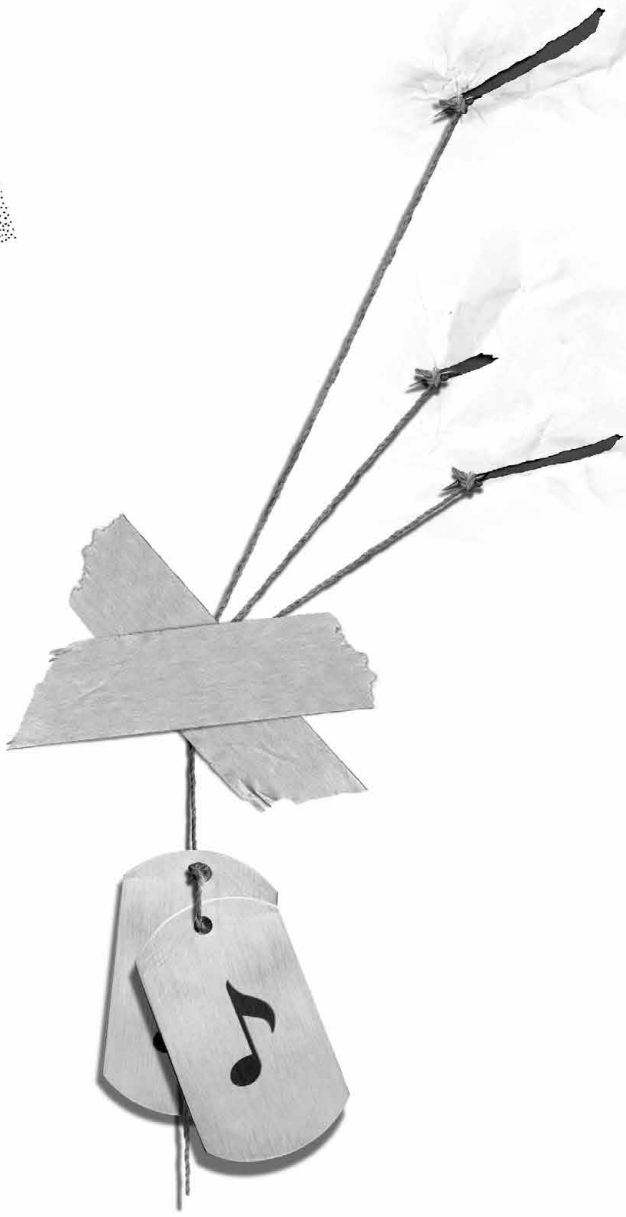
Najświeższego ducha wojny krążącego nad naszym południowo-wschodnim sąsiadem podobnie jak Kondrak we wspomnianych *Bratkach* „odgania" również Tomasz Kordeusz w pieśni – laureatce Międzynarodowego Festiwalu Bardów „OPPA" z 2014 roku pt. *Ballada o niebieskim fortepianie*:

Świat się ocknął zaskoczony
Idzie wojna z obcej strony
Idzie wojna niespokojna jak rzeka
Lepiej żebyś tam została
Nam spokoju nie zabrała
Może jutro zgaśniesz sama
Poczeka
[…] *Stara woźna z polskiej z szkoły*
Co przeżyła cudem Wołyń
Milczała
Milczała

Kiedy tłum ulicą kroczył
Miała takie twarde oczy
Jak skała
Jak skała

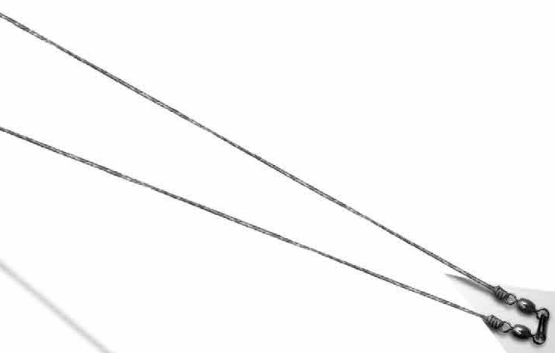
Migoce w tekście wcale nie świeża konstatacja, jak to mało uczymy się na błędach swoich i cudzych. A przywołanie Wołynia w dalszej części piosenki to ewokacja na tyle szokująca, na ile dobrze wsłuchamy się w pierwszy wers refrenu. Świat się ocknął zaskoczony to nie tylko refren tej pieśni, to refren historii.

Na tych kilku przykładach, które w żaden sposób nie wyczerpują tematu, widać, jak potrafi wpasować się pieśń w rzeczywistość żołnierza. Jak zagrzewa go do boju, portretuje, współczuje mu i go opłakuje, a na koniec umie jeszcze zauważyć, że ze strefy wojny nie da się wyjść. Cało i całkiem.





2.
KONTEKSTY KULTUROWE



...rzeni dzie-
...czególnie na
...my się od tego,
...h wpływów. Czy
...wcześniej okresie
...półczesnym. Proszę
...stosu, ale pokuszę się
...ny ogromną tendencję
..., co zagraniczne. Przez pe-
...m, że to typowy PRL-owski
...erania tego, co nasze i zacofa-
...stąpić to czymś, co przynajmniej
...o na przykład zza wielkiej wody.

...dzieła twórców zrzeszonych w Centrali Przemysłu Ludo-
...peratywnego, określając wytwór sztuki ludowej kojarzony

Karolina Skrzyńska

DO ŹRÓDŁA
CO Z TYM FOLKIEM?



Na przestrzeni ostatnich lat na polskim rynku muzycznym można zaobserwować silny rozkwit muzyki folkowej. Mimo że wciąż jeszcze nie w „głównym nurcie" (nie licząc pojedynczych przykładów), wielość zespołów czy artystów solowych nawiązujących do polskich korzeni dynamicznie wzrosła, przemycając to motywy muzyczne, to instrumentarium czy techniki śpiewacze w różnych stylach. Mnogość nie zawsze jednak musi świadczyć o jakości. Jednak czujny i poszukujący słuchacz odnajdzie w natłoku dźwięków prawdziwe muzyczne perły.

Czym jednak jest sam folk? Na to pytanie w sposób wyczerpujący i skrupulatny odpowiedziała Natalia Kościńska w swoim artykule *O polskiej piosence folkowej*, który ukazał się w 3. numerze „Piosenki" z 2015 roku. Z punktu widzenia badacza przytoczyła definicje tych, którzy zjawisko polskiego folkloru obserwują, oraz swoje własne, bardzo trafne, analizy. Ja ze swojego punktu widzenia twórcy mówię: to powrót, wejście i zanurzenie się w źródle, które tętni pod skórą – w źródle bijącym w nas przez pokolenia, które mimo licznych zawirowań historycznych i społecznych nie obumarło, nie wyschło.

Zanim jednak niesiona falą odpłynę w swoje przemyślenia, pewną kwestię muszę wyjaśnić. Worek z karteczką „folk" przetaczający się przez Polskę w ostatnich latach jest niezwykle bogaty w smaki z różnych stron świata. Polskie i zagraniczne sceny podbijane są przez naszych artystów czerpiących z muzyki celtyckiej (np. zespół Carrantuohill), flamenco (Michał Czachowski) żydowskiej, cygańskiej[1] i wielu innych. Ja postaram się skupić (postaram, ale gwarancji nie daję, że się to uda) na muzyce związanej z ludową kulturą polską, odnoszącej się do słowiańskich wpływów.

PO TRUDACH, TROSKACH, ZNOJU…

Intensywność czerwieni spódnic do połowy łydki. Jarzębinowe korale, co drugi nieco zeschnięty. Nakrochmalona biała bluzka opinająca pierś, z której młodość uleciała już spory kawałek czasu temu, a razem z młodością „nieznaczna" część umiejętności śpiewaczych. Zwrot. Krótka mini ledwo zakrywająca asortyment noszącej, za to pięknie ozdobiona we wzór kurpiowski. Filcowa torba z kogucikiem zarzucona na ramię, w ręce dresowa bluza barwiona á *la* ludowa chusta. Odnoszę wrażenie, że w szerokim, płytkim postrzeganiu czerpania

[1] „Żydowskiej i cygańskiej" niekoniecznie musi znaczyć, że nie polskiej. Jednak na potrzeby niniejszego artykułu nie będę rozwijała tego tematu.

z kultury ludowej utrwaliły się tylko dwa obrazy: „cepelia"[2] (starszy) i modelka Donatana (świeżutki). Oba krzywdzące, jednak na tyle wyraziste i rozpowszechnione, by zmuszały do przedarcia się przez płótno to, co wartościowe i prawdziwe.

Przez wiele lat muzyka źródeł utożsamiana była z kiczem, niosąc ze sobą karykaturalny obraz kół gospodyń wiejskich. Spychana na margines przez młodsze pokolenia zarówno twórców jak i odbiorców, w którymś momencie stała się domeną osób starszych, tych, które jeszcze pamiętają, „jak to matka śpiewała nad garami, szykując obiad", bądź grup twórców wiejskich, którym niedana była „porządna" edukacja. Zatarła się jej ogromna wartość i fakt, że właśnie takie zespoły pozwoliły przetrwać obszernej skarbnicy dźwięków, związanych *stricte* z naszą kulturą, nierozrzedzoną przez zagraniczne trendy. Trudno wyśledzić konkretny moment, kiedy ludowa prostota melodii zaczęła być jednoznaczna z muzycznym wybrakowaniem, a brak klasycznej wirtuozerii muzyków czy zwykłej znajomości nut z amatorszczyzną. Może trzeba się cofnąć o wieki, do baroku, kiedy to na gruncie muzyki polskiej zaszczepiła się opera włoska, wyprowadzając modę operową nie tylko w teatrach królewskich, ale i w domach magnackich. Albo jeszcze dalej – do średniowiecza, kiedy to ludowe w świetle Kościoła znaczył tyle, co złe i prymitywne, bo przepełnione przesądami, siłami natury, w których szalało Licho i Południca. Tego nie wiem; wiem natomiast, że mimo XXI wieku, wysokiej fali folkowych dźwięków i wielu ogromnie wartościowych działań na tej płaszczyźnie łatka cepeliowego kiczu nie jest łatwa do oderwania.

A przecież bez zespołów ludowych nie byłoby tego, co dziś. Gdyby nie grupy śpiewacze i muzyczne istniejące we wsiach i małych miasteczkach, znaczna większość melodii, dziś uznawanych za skarby naszej kultury, zwyczajnie by nie istniała. W tym przypadku wyżej wymieniana amatorszczyzna i brak umiejętności zapisywania nut, a co za tym idzie – przekazywanie pieśni z ust do ust, a utworów z instrumentu na instrument, pozwoliły na poznanie muzyki ludowej w jej najbardziej archaicznej formie, wraz z jej kolorytem językowym w przypadku tekstu, sposobem wydobywania głosu, techniką gry na instrumencie itp. Wybitny etnograf i folklorysta (którego zdjęcie wisi nad łóżkiem pewnie niejednego muzyka folkowego) Oskar Kolberg nie miałby co robić, a my, współcześni, w czym się zanurzać w poszukiwaniu naszej kulturowej tożsamości. Nie byłoby wspaniałego zespołu będącego godnym reprezentantem polskiej kultury na świecie – Kapeli ze Wsi Warszawa. Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, z Włodzimierzem Staniewskim na czele, nie miałby w swoim repertuarze widowisk, których dominująca część oparta została na utworach ludowych, zasłyszanych wśród ludności lubelskich wsi. Jedyne, co by nam zostało, to domysły i próby wyłuskania, na zasadzie odrzucenia tego, co przyjezdne, elementów rodzimych.

No właśnie, rodzimych. Na przestrzeni dziejów wielokrotnie, jako naród, szczególnie na płaszczyźnie sztuki, odwracaliśmy się od tego, co wzrosło bez zagranicznych wpływów. Czy to we wspomnianym już wcześniej okresie baroku, czy w świecie współczesnym. Proszę nie wznosić dla mnie stosu, ale pokuszę się o stwierdzenie, że mamy ogromną tendencję do gonienia za tym, co zagraniczne. Przez pewien czas myślałam, że to typowy PRL-owski kompleks wypierania tego, co nasze i zacofane, by móc zastąpić to czymś, co przynajmniej pachnie jak to na przykład zza wielkiej wody.

[2] Oryginalnie określenie „Cepelia" oznaczało sklep, gdzie sprzedaje się wyroby rękodzieła twórców zrzeszonych w Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego. Z czasem, w mowie potocznej, „cepelia" nabrała wyrazu pejoratywnego, określając wytwór sztuki ludowej kojarzony z kiczem i prymitywizmem.

Tak też i na rynku muzycznym od lat nie pojawia się Zosia Iksińska, a druga Whitney Houston. Pan Mieczysław śpiewa jak drugi Sinatra, a zespół X gra zupełnie jak Metallica. Zaraz ktoś wypomni mi generalizację (zawsze to lepsze niż zapałka pod stos) – tak, nurzam się w niej, ale na szczęście w sposób świadomy. Jednak wróćmy do folku.

Sprytnie te nasze tendencje do łapania „zagranicznego" podchwycił wyżej wspomniany Donatan, a wraz z nim twórcy popkulturowych trendów. W części swojej twórczości sprawnie i przemyślanie łączy dwie, w zasadzie sprzeczne, polskie cechy: chęć kulturowej autonomii i prezentowanie czegoś, co narodowe, ze słabością do popularnej muzyki globalnej. W ramy hitów rozbrzmiewających ze stacji radiowych o największej słuchalności wprowadził elementy folkloru, do tego dorzucił rzecz jakże ważną i dobrze sprzedającą się w dzisiejszych czasach: otoczkę wizualną. Dzięki temu powstał twór nie tyle popowo-ludowy, co po prostu ludyczny, bawiący tłumy. I nie ma w tym nic złego. Sama wielokrotnie podskakiwałam do *My Słowianie*, a i własnoręczne ubijanie masła uważam za niezwykle cenne, szczególnie w dobie sztucznie modyfikowanej żywności. Jedyne, co może mnie boleć w tego typu podejściu do dźwięków, to nawet nie sama praca producenta, co odbiór bez głębszego zastanowienia. Wielu odbiorców zostanie przy takim obrazie folkloru, nie zgłębi tematu chociażby poprzez poszukanie w Internecie, skąd taki a nie inny motyw muzyczny, rodzaj śpiewu i tak dalej. Z drugiej strony czemu się tu dziwić – w świecie wiecznego pędu bierzemy to, co nam serwują, nie mając czasu na własne poszukiwania. Znów generalizacja.

Na przykładzie działań Donatana i sukcesu *My Słowianie* można zaobserwować jeszcze jedną ciekawą rzecz potwierdzającą moje przekonanie. Nawet w takiej ludycznej formie. To, co w nas tkwi, drzemie podskórnie, znajdzie swoje ujście. Gdyby większość Polaków nie czuła nienazwanej tęsknoty – choć to może za duże słowo – nienazwanej potrzeby znalezienia formy muzycznej rozrywki bliskiej naszej słowiańskiej naturze, utwór i producent nie staliby się tak popularni. Ktoś zaraz powie, że maślanka, piersi i ładne dziewczyny. Ale to chyba nie to. Albo że przecież tyle festiwali, potańcówek – dlaczego Donatan? Bo masowo podany. A, i zaznaczę po raz kolejny, że mówię teraz o odbiorcy szerokim, biorącym, co podsunięte, a nie poszukującym. O tych drugich za chwilę.

Popularność motywów folkowych nie tylko w muzyce, ale i w szeroko rozumianej kulturze popularnej też jest dowodem powyższego stwierdzenia. Wspomniane wcześniej przeze mnie „motywy kurpiowskie" na ubraniach, rzeczy codziennego użytku swoją formą nawiązujące do kultury ludowej… Wystarczy wejść do jednego ze sklepów sieci zajmującej się sprzedażą książek, płyt i drobiazgów, żeby znaleźć osobny dział, z którego wyskakują koguciki. Jednych taki obrót spraw będzie martwić, mnie absolutnie nie niepokoi. Z drugiej strony mamy przecież wielu wspaniałych artystów sztuk plastycznych, projektantów mody, architektów, którzy inspiracje folkowe wynoszą na wyrafinowany poziom. Odnoszę wrażenie, że słowo „ludowość" w wielu fachowych ustach, szczególnie w odniesieniu do sztuki współczesnej, nabrała pejoratywnego wyrazu. Nie powinno tak być, bo gdyby jeszcze za nim szła większa świadomość, my – twórcy zwracający się do źródła, znaleźlibyśmy się w bardzo dobrym miejscu. Choć to, w którym jesteśmy teraz, absolutnie nie jest złe.

JAK JEST, A JAK BĘDZIE?

Czas zawęzić nieco spojrzenie i oddać wreszcie folkowym to, co folkowe. Moje fascynacje rdzennością dźwięków, technikami śpiewaczymi, instrumentarium zaczęły się kilka lat temu. A już wtedy na polskiej scenie muzycznej istniały grupy świetnie wykorzystujące motywy

ludowe w swojej twórczości. O wybitnych jednostkach, jak chociażby Maria Pomianowska czy Janusz Prusinowski, nie wspomnę, nie cofnę się też do Czesława Niemena, a przynajmniej nie teraz. Od wielu lat popularnością cieszył się festiwal Polskiego Radia „Nowa Tradycja", wyłapujący i prezentujący artystów mniej lub bardziej folkowo ortodoksyjnych. Z perspektywy czasu, po latach już świadomej obserwacji widzę, jak ważne to były wtedy i są do tej pory działania artystyczne i propagatorskie. Folk zaczął wychodzić poza kręgi zamknięte, przekroczył ramy grup pasjonatów i stał się bardziej otwarty na szerszą publiczność. Zaczął silnie wybrzmiewać w różnych stylach muzycznych, od heavy metalu po piosenkę poetycką. Przybiera rozmaite formy, od tradycyjnego „rekonstruktorstwa" po tworzenie muzyki autorskiej – mimo że nowej, to brzmiącej w duchu tego, co dawne. Panuje czas folkowego renesansu, który nęci coraz to różniejszymi formami.

Liczba festiwali nastawionych na prezentowanie artystów związanych z muzyką ludową rośnie. Przy części lokalnych domów kultury powstają małe, cykliczne imprezy. Większe festiwale, istniejące już od paru lat, zyskują na rozgłosie i przyciągają uwagę mediów. Większości z nich towarzyszą liczne propozycje warsztatowe, zarówno dla muzyków (klasy mistrzowskie skrzypiec, bębnów itp.), jak i dla amatorów. Takie imprezy muzyczne stały się też świetną okazją do wspólnego muzykowania i spotkań folkowców ze wszystkich stron świata. Przykładem może tu być chociażby warszawskie „Skrzyżowanie Kultur", gdzie prezentowani są artyści różnych kultur i stylów (także i polskie grupy), którzy podczas koncertu finałowego łączą artystyczne siły, by pokazać, że muzyka nie zna granic i podziałów. Taki zastrzyk pozytywnej energii polecam każdemu.

Niezależnie od festiwali coraz więcej ośrodków kultury w swoim programie proponuje odbiorcom spotkania muzyczne poszerzające wiedzę na temat polskiej muzyki ludowej. Od spotkań czysto teoretycznych po moje ulubione – te nastawione na śpiew. Na nowo odżywa kultura wspólnego śpiewania, jednocząca ludzi bez względu na wiek, odkrywająca, jak wiele korzyści i przede wszystkim radości daje wspólne muzykowanie. Coraz więcej imprez tanecznych odbywa się pod znakiem wiejskiej potańcówki, z muzyką na żywo i przodownikami grupy, którzy prócz podpowiadania tekstów przyśpiewek pokazują też i podstawowe kroki taneczne.

Podejście do edukacji muzycznej także się zmieniło. Pamiętam, kiedy kilka lat temu, podczas pobytu w Irlandii dowiedziałam się od miejscowego muzyka, że jest on absolwentem konserwatorium na wydziale muzyki folkowej. Pamiętam swoje zdziwienie i niegroźne uczucie zazdrości. Teraz i polskie uczelnie wyższe zwracają się w tę stronę, niekoniecznie tylko dzięki etnomuzykologii. Akademia Muzyczna w Krakowie na wydziale instrumentalnym proponuje studentom między innymi specjalizowanie się w fidelach kolanowych. Zmiana w podejściu do nauczaniu o muzyce ludowej pojawiła się także i na niższych szczeblach. W przedszkolach i podstawówkach organizowane są audycje, podczas których zaproszeni muzycy folkowi grają przed dziećmi, czarując ich dźwiękami, do których nóżka sama podryguje. A podryguje, bo ma to we krwi. Prócz melodii maluch i podrostek poznają przy okazji instrumenty, ich historię, nieraz sami mogą na nich zagrać. Obcują z żywą muzyką i zapamiętują więcej niż zasłyszane hity w samochodowym radiu w drodze do szkoły.

Dostęp do folku umożliwiają też, dalej niszowe, ale jednak całkiem popularne, audycje radiowe, prężnie działające portale internetowe i prasa tradycyjna. Do korzeni coraz częściej zwraca się też telewizja, tworząc programy dokumentalne, jak chociażby *Szlakiem Kol-*

berga, gdzie muzycy, na co dzień nie do końca kojarzeni z tym nurtem, jak Zbigniew Wodecki, Gaba Kulka czy Krzesimir Dębski, stykają się z ludowymi artystami. Nawet to, co do niedawna uznawane było za szczyt komercji i popkulturowego polskiego szału – Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu – w koncercie sceny alternatywnej zrobiło miejsce dla muzyków czerpiących z ludowości. I nagle szeroki, masowy odbiorca pokazuje, że świetnie się bawi; nie wykrzykuje „Gdzie jest Doda?!", tylko słucha i przyjmuje, bo zostało mu to dane.

Jest dobrze. A kolejnym dowodem na to niech będzie świat, szeroko otwarty na dźwięki płynące z Polski. Ale nie te próbujące dogonić zagraniczną modę, nie te z lepszym lub gorszym rezultatem starające się wpisać w trendy. Świat nadstawia ucha na polski folk. Na polskie, słowiańskie brzmienia, niewstydzące się swoich korzeni. I nagle pośród tych kolorów polski język w tekstach przestał przeszkadzać, wręcz przeciwnie – zaczął ciekawić. Otwieram Facebooka i widzę Cichą i Pałygę na zdjęciu zrobionym w Korei Południowej, parę postów niżej Pomianowska i Giziewski uchwyceni na scenie z wielokulturową orkiestrą na festiwalu Sori w Jeonju. Nasz rodzimy „twór" stał się pożądanym „produktem eksportowym", niezwykle cennym, bo autentycznym i tworzonym w zgodzie z tym, co płynie nam we krwi od dziada i pradziada. Role nieco się odmieniły, teraz artysta polski dla zagranicznego słuchacza jest fascynujący i *so exotic!* I dzieje się to niezależnie od nurtu muzycznego, w jaki wpisane są inspiracje polskim folklorem. To samo zjawisko dotyczy artystów popowych jak Zakopower, cięższych brzmień jak Żywiołak czy muzyków rekonstruujących ludowe melodie w sposób jak najwierniejszy oryginałowi.

Podejście do polskiego folku zmienia się, i to bardzo dynamicznie. Nawet zjawisko opisywane przeze mnie kilka akapitów wyżej, celowo skrajne, tego dowodzi. A będzie i jeszcze lepiej, bo na każdym kroku, przy każdym koncercie czy innej imprezie, której przyświeca powrót do korzeni, widzę, jak wiele nowych osób zanurza się w dźwiękach – odkrywa je szczerze i z poruszeniem. Odnoszę wrażenie, że w świecie kalek i klonów słuchacz poczuł się zmęczony i głodny pięknych melodii, z jednej strony nieznanych, a z drugiej tak bardzo „jego". Na co czekam (i głęboko wierzę, że to niedługo nastąpi) – to zmiana podejścia tych, którzy stoją na drodze między twórcą a odbiorcą. Na ich zryw odwagi i odejście, oczywiście nie całkowite, od tego, co sprawdzone i sprzedawalne masowo, i zwrócenie się w stronę równoległego, mniej rwącego nurtu muzycznego. Nurtu, które bije z żywego, autentycznego źródła.

Klaudia Fober

GŁOS W SPRAWIE UPORZĄDKOWANIA POLSKIEJ MUZYKI FOLKOWEJ



W dzisiejszych czasach coraz częściej sięga się do muzyki ludowej. Co rusz powstają nowe zespoły, które odtwarzają bądź inspirują się folklorem. Zjawisko to szczególnie zyskało na sile w ostatnich dziesięcioleciach. Dlaczego tak się dzieje? Co sprawia, że folklor jest tak pokupny? Czy mamy do czynienia z odrodzeniem polskiej muzyki ludowej? Aby lepiej zrozumieć ten temat i znaleźć odpowiedź na tytułowe pytanie, trzeba się pochylić nad samymi pojęciami folkloru i folkloryzmu.

Folklor – każdy z nas wie, co to jest, zapewne zdecydowana większość jest też w stanie „na ucho" rozpoznać, czy dany utwór jest ludowy czy też nie, ale gdy trzeba podać definicję lub wymienić cechy charakterystyczne, zaczynają się przysłowiowe „schody". Właściwie do dziś nie powstała jedna, definitywna formuła. Tym bardziej folklor pozostaje stale w centrum badań etnologów, etnografów, etnomuzykologów, etnolingwistów czy innych badaczy kultury.

Jako pierwszy wśród Polaków zdefiniował to pojęcie Oskar Kolberg. Co prawda nie użył on samego stwierdzenia „folklor", jednak w tytule dzieła *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* zawarł wszelkie czynniki go określające. Najogólniej mówiąc, folklor to wszystko, co wiąże się z tradycją danego regionu, przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie. Muzyka ludowa jest więc integralnie związana z codziennością naszych dziadów i pradziadów. Opowiada o ich życiu, pracy, troskach i radościach. Kiedyś śpiewano niemalże bezustannie: w kościele, podczas uroczystości, obrzędów, zabaw, w trakcie pracy, w celach porozumiewawczych, by czemuś zapobiec lub by coś się wydarzyło. Dzięki temu mamy cały wachlarz rozmaitych melodii – od spokojnych i melancholijnych po żywiołowe i skoczne.

Niemniej jednak przedmiotem tego artykułu nie jest folklor w formie niezmienionej od lat, lecz twórczość artystów, którzy czerpiąc ze studni pełniej bogactwa, jaką jest polska muzyka tradycyjna, tworzą nowe dzieła. To zjawisko nazywane jest folkloryzmem. Według Józefa Burszty podstawową cechą folkloryzmu jest wydobycie z kultury ludowej określonych elementów, by w postaci bardziej lub mniej zmienionej zaprezentować je publiczności.

Początki folkloryzmu w Polsce datuje się na lata 80. XX wieku, jednak w sposób nieprzymuszony, samorzutny rozkwitł on dopiero

w latach 90. Wtedy to artyści zaczęli dostrzegać piękno i wartości, jakie niesie ze sobą tradycja. Co ciekawe, początkowo ich twórczość nie opierała się na muzyce rodzimej. Artystów bardziej pociągała kultura Bliskiego Wchodu, irlandzka czy celtycka.

Na gruncie folkloryzmu wykształciły się dwa nurty, charakteryzujące się odmiennym podejściem do opracowania tematu. Pierwszym z nich jest nurt purystyczny, którego przedstawiciele dążą do solennego oddania wersji oryginalnej utworu. Puryści preferują starszą warstwę folkloru, uważając ją za bardziej przykładną. W ich repertuarze przeważają pieśni weselne, sobótkowe, religijne, liryczne, kołysanki i kolędy. Swoją wiedzę i umiejętności nabywają u źródeł. Poznają i uczą się repertuaru na ćwiczeniach terenowych od ludzi w ich naturalnym otoczeniu. Wykorzystują zasadnicze instrumentarium, technikę gry czy barwę głosu, starając się odtworzyć pieśń w stanie niezmienionym. Entuzjaści tego nurtu nie odnoszą się pochlebnie do pojęcia „folku", zarzucając jego twórcom komercyjność i kiczowatość. Jednak czy na scenie jest możliwe dokładne odwzorowanie muzyki ludowej? Trafnej odpowiedzi na to pytanie udzielił mi prof. Daniel Kadłubiec: *W momencie, kiedy przenosimy folklor na scenę, to przez sam ten fakt on już zaczyna być stylizowany. Folklor zupełnie inaczej wygląda w naturalnym otoczeniu, gdy gaździna śpiewa pieśniczkę dla najbliższych, niż gdy zostanie wykonany przez solistę na scenie. Problem polega na tym, że każdy folklor przeniesiony na scenę, do innego środowiska niż to, w którym się zrodził, od razu zaczyna się zmieniać, ponieważ to środowisko wpływa na sposób wykonania.*

Przedstawiciele nurtu postępowego nie odtwarzają ludowego wzorca, lecz z założenia dążą do jego przetworzenia. Tu mieszczą się zarówno wiejskie kapele i zespoły śpiewacze, zespoły pieśni i tańca, festiwale oraz tytułowa muzyka folkowa. O ile w przypadku zespołów amatorskich zmiany w utworze ludowym dokonują się poniekąd nieświadomie, to u profesjonalistów zabiegi te są jak najbardziej zamierzone. Tak więc na muzykę folkową składają się dwa czynniki. Pierwszy to wzorzec zaczerpnięty z muzyki ludowej, a drugi to twórczość własna. Dzięki temu artyści mogą swobodnie wybrać z muzyki ludowej te elementy, które najbardziej im odpowiadają, i przetworzyć je w dowolny sposób. Marta Trębaczewska w książce *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce* dzieli muzykę folkową na osiem grup w zależności od procentowego udziału materiału przetworzonego i dodanego oraz jego rodzaju. Tak oto wyróżniamy: world music, muzykę etniczną, muzykę korzeni, pop folk, folk rock, folk jazz, folk właściwy i projekty eksperymentalne.

World music obejmuje muzykę całego świata, która poprzez elementy połączone ze sobą przez dodanie elementów muzyki rozrywkowej urasta do rangi ogólnoświatowej. Elementy różnych kultur są tu łączone w sposób dowolny, dając artystom olbrzymie pole do popisu. Prekursorem nurtu jest zespół Osjan. Wykonawcy zawierają w swojej twórczości prawie całą muzykę świata. Zafascynowani muzyką indyjską, łączą ją na gruncie klasyki czy jazzu z elementami folkloru dalekowschodniego, afrykańskiego czy arabskiego.

Muzyka etniczna ogranicza się tylko do jednego wzorca, starając się przy tym odbiegać w jak najmniejszym stopniu od pierwowzoru. Przykładem pomocnym w zobrazowaniu tego zjawiska jest choćby samo pokazanie utworu na scenie czy nagrania w warunkach studyjnych. Jest to celowe umieszczenie dzieła tradycyjnego w nienaturalnych dla niego warunkach.

Muzyka korzeni, jak sama nazwa wskazuje, sięga do źródeł. Opiera się na tradycji jednej lub wielu grup etnicznych. Wykorzystuje anachro-

niczne instrumentarium, techniki wykonawcze oraz tradycyjne teksty. Dystynktywny dla tej grupy może być np. zespół Syrbacy tworzący słowiański folk stylizowany na country.

Pop folk łączy w sobie elementy ludowe z muzyką popularną. Tu najlepszym przykładem zdaje się zespół Krywań, który instrumenty tradycyjne swobodnie łączy ze współczesnymi.

Folk rock – umieszczenie tradycji w rockowej stylistyce znalazło sobie zdecydowanie największe grono sympatyków. Połączenie ludowych melodii i tekstów z ostrą grą gitar elektrycznych czy perkusji daje bardzo interesujące efekty. Warto zaznaczyć, że takie połączenia pojawiają się u każdego z ważnych popularnych muzyków czy zespołów. Bezdyskusyjnie jednym z najbardziej uznanych w tym gatunku jest polsko-norweski zespół De Press, który łączy punk rocka z polską muzyką góralską.

Folk jazz w przeciwieństwie do folk rocka jest zdecydowanie najmniej docenionym sposobem na łącznie tradycji ze współczesnością. Przejawia się w sposobie interpretacji muzyki ludowej w jazzowy sposób lub jazzu w konwencji ludowej.

Folk właściwy powstaje w wyniku nowej aranżacji ludowego tematu, utrzymując go w tradycyjnej stylistyce. W tym wypadku elementy tradycyjne, takie jak tekst czy oryginalne instrumenty, stanowią centralny punkt kompozycji. Niebagatelny jest tu kontakt z publicznością, której reakcja ma decydujący wpływ na zawartość repertuaru. Kapela ze Wsi Warszawa tworzy w tym nurcie awangardowe interpretacje melodii ludowych przy wykorzystaniu tradycyjnego białego głosu i instrumentów. Eksperymenty to nic innego jak poszukiwanie nowych rozwiązań w dziedzinie muzyki folkowej. Książkowym przykładem może być projekt zespołu Trebunie Tutki z jamajskim zespołem reggae Twinkle Brothers.

Obok nurtu purystycznego i postępowego istotnym składnikiem folkloryzmu są stylizacje wysokoartystyczne. Tworzą je zafascynowani folklorem kompozytorzy, który opracowują muzykę tradycją, podnosząc ją tym samym do rangi kultury wysokiej. Zespolenie muzyki klasycznej z ludową może nastąpić poprzez cytaty (wkomponowanie fragmentów muzyki ludowej w utwór klasyczny), stylizacje (czyli próbę oddania ducha muzyki ludowej w tradycyjnych klasycznych formach jak suita bądź fantazja) czy syntezę. Taką twórczość dostrzegamy u Chopina, Lutosławskiego i Wieniawskiego. Podstawowym pytaniem, które nasuwa się przy tego typu stylizacjach, jest: czy pozbawienie dzieła jednogłosowości, gwary, tradycyjnych technik i manier wykonawczych jest ogołoceniem folkloru czy drogą do jego ocalenia?

Podsumowując, dostrzegamy, jak wiele możliwości i jak dużą swobodę daje nam muzyka folkowa. Artysta może dowolnie ingerować w pieśń ludową – zaczynając od zmian tempa, harmonii, opracowania linii melodycznej czy zmiany instrumentarium do zestawienia różnych tekstów, zmiany skali i barwy głosu, a nawet tworzenia własnych tekstów. Tym samym folk wzbudza wiele kontrowersji. W oczach sympatyków tego nurtu daje on możliwość przekazania choć fragmentu folkloru w nowocześnie zaaranżowanej wersji, dostosowanej do współczesnych możliwości. Oportuniści jednak zarzucają, że tłumi aktywność twórców, ograniczając ich do korzystania z wąskiej gamy szablonów. Warto jednak zaznaczyć, iż tylko to, co czerpie z tradycji rodzimej, jest w stanie łatwo osiągnąć sukces eksportowy.

Przyglądając się muzyce folk, wytypowałam kilka zespołów, które w mojej opinii prezentują najciekawszy repertuar. Czego zatem warto posłuchać? Na pewno przedstawionych już w tekście grup i twórców, a ponadto – oto kilka moich typów przedstawionych w kolejności alfabetycznej:

Čači Vorba – przedstawiciel world music. Zespół łączy muzykę etniczną z jazzem i nowoczesną muzyką bałkańską. Można tu usłyszeć brzmienie tradycyjnych instrumentów, takich jak rumuńska cobza czy węgierska bracsa.
Chłopcy Kontra Basia – krakowski zespół inspirowany polską muzyką ludową w hipnotyzującej jazzowej aranżacji. Mistrzowska gra muzyków w połączeniu z delikatnym głosem wokalistki stwarza niepowtarzalny baśniowy klimat.
Future Folk – taneczna aranżacja góralskiego folku połączona z elektroniczną muzyką dubstep. Takie połączenie mogło powstać tylko dzięki spotkaniu tradycji reprezentowanej przez rodowitych zakopian, Stanisława Karpiel-Bułecki i Szymona Chyc-Magdzina, z nowoczesnym podejściem Matta Kowalsky'ego.
Gooral – zdecydowanie mój faworyt. Tradycyjny góralski śpiew w energetyzującej elektronicznej aranżacji z elementami drum'n'bass i dubstepu. O tym, jak szybko udało mu się zdobyć uznanie publiczności, świadczy choćby liczba wyświetleń aranżacji *Karczmareczki* (ponad 4 mln).
Kwadrofonik – co się stanie, gdy klasycznie wykształceni muzycy dorwą się do archiwalnych nagrań muzyki ludowej? Otóż powstanie piękny dialog. Artyści w profesjonalny sposób interpretują tradycję na dwa fortepiany i dwa zestawy perkusyjne.
Muzykanci – piękny głos Joanny Słowińskiej w połączeniu z dynamiczną, pełną ekspresji grą zespołu znalazł uznanie zarówno w kraju, jak i za granicą. W ich repertuarze znajdują się pieśni tradycyjne z różnych zakątków Polski. Ponadto inspirują się muzyką bałkańską, cygańską, węgierską, łemkowską i żydowską.
Orkiestra św. Mikołaja – zespół jako jeden z pierwszych opracował folklor słowiański. Użycie tradycyjnych instrumentów i białego głosu we współczesnej interpretacji sprawia, że staje się pionierem polskiego folku.
Południce/Elektronice – intrygujące połączenie damskiego zespołu wokalnego, który wykonuje pieśni w tradycyjny sposób, z elektroniczną muzyką klubową.
Psio Crew – niezwykle pozytywne połączenie tradycyjnego góralskiego śpiewu z elementami muzyki hip-hop, trip-hop i dub, ragga oraz drum'n'bass.
Sutari – niezwykłe kobiece trio o bogatej wyobraźni muzycznej. Ich muzyka powstaje w oparciu o polskie i litewskie pieśni ludowe, a różnorodne techniki wokalne nadają jej niezwykle oryginalny charakter.
Transkapela – to nic innego jak genialnie zagrana muzyka obszaru Karpat w energicznych, współczesnych aranżacjach.
Żywiołak – scalenie mocnego brzmienia z muzyką słowiańską w zjawiskowy sposób przenosi nas do nieco mrocznego, tajemniczego świata. Sama nazwa zespołu oznacza magiczną istotę ze świata *fantasy* i wydaje się, że właśnie w takim klimacie jest utrzymany jego repertuar.

Opisane powyżej grupy to zaledwie kropla w morzu polskiej twórczości folkowej. Osobiście uważam, że nadanie polskiej muzyce ludowej nowej, świeżej twarzy jest jak najbardziej pożądane. W ten sposób w nieco zmienionym charakterze możemy przekazywać dalej naszą tradycję, piękne i niepowtarzalne pieśni ludowe, które opowiadają o życiu naszych przodków. Muzyka ludowa, pozostawiona sama sobie, odeszłaby w zapomnienie, zalegając na zakurzonych taśmach w archiwach.

BIBLIOGRAFIA

Rokosz T., *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Siedlce 2009.
Trębaczewska M., *Między folklorem a folkiem: muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Warszawa 2011.
Wywiad z prof. Danielem Kadłubcem przeprowadzony 3 sierpnia 2015 roku.

Bartłomiej Grzegorz Sala

Z WĘGIERSKĄ MUZYKĄ PRZEZ SIEDMIOGRÓD



Gdy Arpad wiódł swoje dzikie zastępy na łupieżcze wyprawy w głąb krajów słowiańskich, w decydujący sposób przyczyniając się do upadku Wielkich Moraw, gdy wprowadzał je na ziemie Europy Środkowej, nikt pewnie nie przypuszczał, że węgierscy najeźdźcy ze stepów stworzą z czasem nad Dunajem rozległą, stabilną, rozkwitającą europejską kulturą monarchię. Ale owo opiewane później zajmowanie ojczyzny – *honfoglalás* – nie dopełniłoby się, gdyby nie klęska chciwych niemieckich bogactw Madziarów nad rzeką Lech, która ostatecznie wyznacza przejście od łupieżczego nomadyzmu do osiadłego trybu życia. W pewnym sensie ojcem chrzestnym kształtującego się państwa węgierskiego był więc Otton I Wielki, co świetnie wpisywałoby się w jego wszecheuropejskie (skądinąd dla Niemców charakterystyczne…) ambicje. Drogę od dzikich koczowników do twórców stabilnego środkowoeuropejskiego państwa przeszli jednak Madziarzy dzięki księciu Gezy (który jakoś nie dostał w historiografii numerka przy imieniu, choć to on, a nie wnuk jego bratanka winien być nazywany Gezą I) i królowi Stefanowi I Wielkiemu (997–1038).

To wtedy właśnie w młodym państwie ugrofińskim, które śmiało wcisnęło się rozległą wyspą w słowiańskie morze, ukształtowała się chrześcijańska monarchia feudalna wedle europejskich wzorów ustrojowych, kulturowych i cywilizacyjnych, a uzyskaną w 1001 roku koronę królewską nosić będą odtąd – inaczej niż Piastowie czy Przemyślidzi – wszyscy bez wyjątku potomkowie Arpada. Wtedy też zakreślony zostaje terytorialny kształt Królestwa Węgier, a granice Korony Świętego Stefana opierają się o łuk Karpat, o wierzchołki Tatr, Beskidów, Czarnohory, Gór Bystrzyckich i Alp Transylwańskich, a na zachodzie o przedpola właściwych Alp, obejmując olbrzymi karpacki wieniec Słowacji (nieprzypadkowo nazwanej Górnymi Węgrami), późniejszej Rusi Zakarpackiej, Maramuresz (Marmarosz) i Siedmiogrodu (Transylwanii), okalający mocnym uściskiem Wielką Nizinę Węgierską. A gdy na przełomie XI i XII stulecia król Emeryk został władcą Chorwacji, zaś nierównoprawna unia uczyniła rychło z krainy opadających ku adriatyckim wodom i wyspom wzniesień mniej lub bardziej autonomiczną prowincję, madziarska monarchia osiągnęła swój właściwy zasięg terytorialny, łącząc z naddunajskich dziedzin Słowiańszczyznę Zachodnią z Dacją i Bałkanami. Tak wyglądało Królestwo Węgier za Arpadów, sięgających swymi wpływami po Mazowsze i Italię Andegawenów, Zygmunta I Luksemburskiego, ambitnego Macieja I Korwina i Jagiellonów.

Spośród madziarskich krain szczególnie mocno w narodową kulturę Węgier wpisała się ukryta pośród gór Transylwania, od siedmiu założonych przez niemieckich kolonistów, tzw. Sasów, miast (Bistritz, Hermannstadt, Klausenburg, Kronstadt, Mediasch, Mühlbach i Schäßburg) zwana Siedmiogrodem. I gdy w XVI wieku Wielką Nizinę Węgierską z Budą podbili Osmanowie, a oficjalne, habsburskie Królestwo Węgier zepchnięte zostało na górskie obszary zachodniej i środkowej Słowacji oraz Nizinę Naddunajską i Małą Nizinę Węgierską, to właśnie świeżo utworzone we wschodniej części dawnej monarchii Księstwo Siedmiogrodu w większym jeszcze stopniu niż państwo potomków Ferdynanda I stało się nośnikiem madziarskiej tradycji państwowej. Pod panowaniem Batorych, Bethlenów i Rakoczych żyli obok siebie Węgrzy, zmadziaryzowani Szeklerzy i Sasi, tworząc trzy rządzące nacje księstwa, a obok nich mieszkali liczni Rumuni, Rusini, Huculi, Słowacy, Romowie i Żydzi, rozkwitały oficjalnie trzy madziarskie wyznania: katolicyzm, kalwinizm i arianizm oraz równoprawny z nimi luteranizm Niemców, a w karpackich wioskach bez problemu rozwijało się nadal prawosławie. Jednak książęta wielonarodowego i wielowyznaniowego kraju ani nie zamierzali stać się twórcami kolejnego niemieckiego państewka w Europie Środkowej, jak to udało się pruskim Hohenzollernom, ani nie mieli w planach jednoczyć swą ziemię z Mołdawią i Wołoszczyzną, jak przez okamgnienie kalkulował Michał I Waleczny – swoisty patron jedności Rumunii – ale panując nad Madziarami, Szeklerami i Sasami oraz rumuńsko-słowiańskim ludem gorliwie zabiegali o zjednoczenie Węgier w porozumieniu lub walce z noszącymi królewską koronę Habsburgami, których Gabriel II Bethlen ścigał pod Wiedeń i czekając na wsparcie bądź chwile słabości osmańskiej Porty.

O ile więc perspektywa węgierskiej jedności nie opuszczała siedmiogrodzkich książąt, o tyle w polityce koronowanych królów Węgier nie była ona aż tak istotna jak zacieśnianie na niemieckich warunkach związków austriacko-czesko-madziarskich. To jednak Habsburgowie okazali się w końcu jednoczycielami węgierskiej ziemi, wyrzucając po przeszło stuleciu Osmanów z Wielkiej Niziny i zajmując samą Transylwanię. Leopold I zadowolił się jednak tytułem władcy Siedmiogrodu, pozostawiając tam co prawda uprzywilejowaną pozycję trzech oficjalnych nacji i czterech wyznań, ale ani myśląc jednoczyć go z Królestwem Węgier. Co gorsza, na mocy sankcji pragmatycznej wkrótce samo Królestwo (podobnie jak i Siedmiogród) już nie tylko faktycznie, ale i formalnie stało się austriacką prowincją, z której wyłączono na dodatek Chorwację… Nic dziwnego, że zryw roku 1848 tak mocno zaznaczył się właśnie w Transylwanii, gdzie bojową sławą okrył się generał Józef Bem.

Dopiero w 1867 roku nastał dla Madziarów dzień triumfu. Oto Królestwo Węgier stawało się niepodległym państwem, znów – jak w dawnych latach – sięgającym chorwackich wybrzeży, słowackich Tatr i siedmiogrodzkich Karpat. W ten sposób król Franciszek Józef I został pierwszym od śmierci Ludwika II Jagiellończyka pod Mohaczem monarchą węgierskim panującym trwale nad całym i niepodzielnym terytorium Korony Świętego Stefana.

Nieprzypadkowo zasygnalizowano już znaczenie Transylwanii w węgierskiej kulturze. W dobie odzyskanej niepodległości i integralności kwitła tu nadal sztuka Sasów, oddawali się swoim rytuałom Żydzi, krążyły po Siedmiogrodzie barwne cygańskie tabory, a na karpackich połoninach gospodarowali Rusini i Rumuni, dla których góry Transylwanii i Maramuresz stanowiły właściwą scenerię bogatego, góralskiego życia. Ale to zwłaszcza dla Madziarów urzekający obszar pomiędzy Górami Bihorskimi, Alpami Rodniańskimi, Górami Bystrzyckimi, Górami Kelimeńskimi, Hargitą i Alpami Transylwańskimi był miejscem całkiem szczególnym. Pomijając już

nawet najbarwniejszą węgierską grupę etnograficzną – fascynujących Szeklerów – to tutaj zachowało się najwięcej autentycznych obrzędów, pieśni i tańców ludu węgierskiego, który wszedł w niezwykłą symbiozę z górami. To, co gdzie indziej zostało skażone popularnymi interpretacjami, na siedmiogrodzkiej wsi trwało nadal, tak jakby nad transylwańską ziemią władzę dzierżyła tradycja wieków, może jeszcze hrabia Dracula, ale na pewno nie czas… Zresztą, rozdźwięk pomiędzy madziarską pieśnią popularno-ludową, rozsławioną zwłaszcza przez cygańskie kapele, a autentyczną i archaiczną twórczością ludu dobrze oddają dwa oddzielne pojęcia: muzyka ludowa (węg. *népdal nóta*) i muzyka węgierska (węg. *magyar nóta*). A przecież właśnie skarbnicą tych pierwszych, pradawnych pieśni była transylwańska wieś… Transylwańska wieś, na której wciąż usłyszeć można było jednogłosowe pieśni oraz dźwięki cytry, drumli, dud, gardonu, kobzy, liry korbowej i tambura. Transylwańska wieś, gdzie parobkowie mieli w zwyczaju wynajmować całe domy na taneczne zabawy.

Odkryli ją na nowo dziewiętnastowieczni i wczesnodwudziestowieczni twórcy i kompozytorzy. Spragnieni nowych inspiracji, zachwyceni pięknem prawdziwego folkloru, ożywieni pragnieniem stworzenia nowego stylu „narodowego", przemierzali Siedmiogród niczym polscy artyści Podhale, Huculszczyznę i Kurpie, ratując często od zapomnienia najstarsze nuty. Béla Vikár wykonał olbrzymie dzieło, spisując wszelkie przejawy ludowości, zwłaszcza pradawne pieśni. W jego ślady poszli Zoltan Kodály i Béla Bartók (przy czym zainteresowania tego ostatniego transylwańską wsią wykraczały nawet poza obszary etnicznie madziarskie). Bartók wędrował po Siedmiogrodzie, nagrywając na fonograf pieśni węgierskiego ludu, prowadził etnomuzykologiczne badania, a we własnej twórczości zerwał z kanonem romantycznej „ludowości", zwracając się ku stylizacji autentycznej i dosadnej. Ciche wioski, ukryte pośród majestatu transylwańskich Karpat, i lud tworzący niezwykłą społeczność węgierskich górali – nie w znaczeniu wykształconej grupy etnograficznej, ale jednostek gospodarujących pośród górskich krajobrazów – doczekały się więc swoich „pięciu minut" i zainteresowania, a nawet niekłamanego zachwytu wielkich tego świata, z autorami *Psalmusa Hungaricus* oraz *3 ludowych pieśni pracy* i *Węgierskich pieśni ludowych* na czele. I jeśli pragniemy jakiegoś dowodu na niezwykłość muzyki siedmiogrodzkich, górskich Węgrów, to niechże będzie nim łatwość, z jaką obracała ona poważnych twórców we własnych niewolników.

Przyszła jednak pierwsza wojna światowa i ostateczna klęska Węgier, straszliwsza nawet od konsekwencji batalii pod Mohaczem. Budapeszt, odpowiedzialny za rozpętanie globalnego konfliktu w takim samym stopniu jak Berlin, Londyn, Paryż, Sankt Petersburg i Wiedeń, ukarany został najokrutniej. I gdy Rosjanie – „dzięki" zachodnioeuropejskiej myśli rewolucyjnej i kultowi „postępu" – wyrzynali się ile wlezie i budowali zręby totalitarnego, republikańskiego terroru, Brytyjczycy i Francuzi chodzili w glorii zwycięzców i panów świata, nieznacznie tylko okrojeni w swych ziemiach Niemcy wrzeszczeli o „hańbie", Węgier pozbawiono przeszło… 2/3 terytorium państwowego (!), a dokładnie – 71,5%. Pozostali poza granicami swego własnego państwa madziarscy mieszkańcy Słowacji, Rusi Zakarpackiej, Maramuresz, Siedmiogrodu, Banatu i Chorwacji. Państwa, które zepchnięte z gór na niziny stało się mniejsze od węgierskiej monarchii Habsburgów z XVI–XVII stulecia… A rumuńska teraz Transylwania nie mogła już odegrać roli, jaka dana jej była w tamtym czasie… Niepodobna kwestionować prawa do posiadania własnego państwa przez Słowaków i Chorwatów (chociaż czy w Czechosłowacji oraz Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców rzeczywiście poczuli się jak „u siebie"?), nie sposób kwestionować serbskości południowego Banatu ani znaczenia Marmarosz

i Siedmiogrodu w kulturze rumuńskiej, ale czy oddanie Zakarpacia pod władzę Pragi wypełniało ideę „samostanowienia narodów" lub wypełnienia jakichkolwiek praw? Czy nie przesadzono w mściwości, wypierając Madziarów z Górnych Węgier, a na dodatek jeszcze oddając Austrii Burgenland? Ale przecież lata 1914–1947 to trzydziestolecie dyktatów…

Hańba Trianon zniszczyła kulturowe więzy Korony Świętego Stefana. W węgierskiej sztuce zaowocowała natomiast serią wierszy „trianońskich", będących bezsilnym krzykiem rozpaczy upokorzonego narodu. O ile jednak strata Chorwacji miała znaczenie raczej techniczne (utrata dostępu do morza), o tyle emocjonalnie najbardziej bardziej bolała amputacja Karpat, a zwłaszcza Transylwanii, gdzie wspaniałe tradycje węgierskie i rumuńskie splecione były nierozerwalnym węzłem gordyjskim, zbyt wyszukanym dla decydentów Ententy… I jakkolwiek podział każdej krainy tworzącej pewną kulturową całość musi być uważany za ostateczność, to kto wie, czy w tym przypadku nie byłoby to rozwiązanie najlepsze? Tym bardziej, że w trzydziestoleciu dyktatów bez pardonu podzielono i dwie inne, znacznie mniejsze, dużo bardziej spójne i bardziej jednoznacznie osadzone w tradycji konkretnych krajów karpackie krainy, jakie ostały się po nieboszczce Austrii: Księstwo Cieszyńskie w zachodnich Beskidach i Księstwo Bukowiny w Karpatach Wschodnich, rozbijając wiekowe związki małych górskich ojczyzn w imię ignorancji Ententy, zachłanności Pragi i Moskwy/Kijowa oraz indolencji Warszawy i – tym akurat razem – Bukaresztu… Siedmiogrodu nikt dzielić nie chciał, pozostawiając pod obcą władzą węgierskie wioski z tak znakomicie zachowanym folklorem i przedwojennym znaczeniem dla całej madziarskiej kultury.

Graniczne szlabany nie mogły jednak powstrzymać myśli i uczuć. Fascynacja folklorem całych, podzielonych Węgier przyniosła zainspirowany głównie przez Bélę Palniniego w 1931 roku ruch „Bukiet z pereł" (węg. *Gyöngyös bokréta*), który – mimo wielu ułomności i zupełnie słusznych zarzutów – promował ludową pieśń i taniec, podkreślając kulturową jedność krajów dawnej Korony Świętego Stefana pod czujnym okiem Stowarzyszenia Bukietu (*Bokréta Szövetség*). Nie ustawał i Béla Bartók, który opracował kolejno *20 węgierskich pieśni ludowych* (w 1929 roku) na głos i fortepian, *Węgierskie pieśni ludowe* (w 1930 roku) na chór oraz instrumentalne *Obrazki węgierskie* (w 1931 roku) i *Węgierskie pieśni chłopskie* (w 1933 roku), a w 1938 roku ukończył *Węgierskie pieśni ludowe 2* (pierwsza część dyptyku powstała trzydzieści dwa lata wcześniej!). Osobno spod jego ręki wyszły w 1931 roku *Tańce z Siedmiogrodu*, nie licząc o rok późniejszych *Pieśni szeklerskich*. Granice nie dzieliły więc, gdy dusza pozostawała wolna…

A węgierska dusza wciąż ulatywała do śnieżnych wierzchołków utraconych Karpat i bogatych folklorem górskich wiosek, pozostających teraz pod władzą Pragi i Bukaresztu. Dusza zaś regenta Mikołaja (Miklósa) Horthy'ego nieustannie dążyła do przywrócenia godności upokorzonemu ludowi. Otoczone przez wrogie, sprzymierzone ze sobą siły – Czechosłowację, Rumunię i Jugosławię – Królestwo Węgier z konieczności musiało się związać z Niemcami, skoro i one dążyły do rewizji granic. W 1938 roku polityka rewindykacji przyniosła wreszcie pierwszy sukces – odzyskanie południowej Słowacji z Koszycami i madziarską większością. Kilka miesięcy później władza regenta sięgnęła Rusi Zakarpackiej, osiągając pośród połonin Bieszczadów, Gorganów i Czarnohory granicę z Polską. Tędy właśnie po wrześniu 1939 roku wydostawać się będą ku wściekłości Berlina do Francji polscy żołnierze (po uprzedniej zdecydowanej odmowie reżimu dla przemarszu wojsk Trzeciej Rzeszy przez Królestwo Węgier).

Wreszcie, w kolejnym roku, drugi arbitraż wiedeński przyznał Węgrom 2/3 upragnio-

nego Siedmiogrodu. Czy było to rozwiązanie sprawiedliwe? Żaden układ granic nie spełni do końca tego warunku, ale pozostawiając Rumunii Alpy Transylwańskie, zerwano przynajmniej z dotychczasową zasadą, że zwycięzca bierze wszystko. Tyle że i tak dziwna to była Rumunia bez Maramuresz… Związki Budapesztu z Siedmiogrodem i Szeklerszczyzną zostały wszakże przywrócone, a sztuczne kordony musiały ustąpić przed związkami, jakie ukształtowała kultura wieków. Po dwudziestu latach madziarski lud zamieszkujący skalistą, karpacką ziemię po wierzchołki Hargity znów mógł odetchnąć wolnością, nie mniej orzeźwiającą od górskiego powietrza.

Regent Horthy tymczasem nadal prowadził politykę rewindykacji, po niezbyt chlubnej wojnie z Jugosławią zajmując u boku Niemców serbską Baczkę. Trzeba mu jednak przyznać, że – mimo kuszenia przez Adolfa Hitlera wizją zdobyczy na wschodzie – nigdy nie próbował sięgnąć po ziemie, jakie nie wchodziłyby w skład dawnej Korony Świętego Stefana.

Ale przyszła i kolejna klęska (już wcześniej Hitler pozbył się krnąbrnego trzeciego regenta Królestwa Węgier[1], który nazbyt mu „bruździł"), a wraz z nią powrót upiornego ducha Trianon, przedwojennych granic i kordonów pomiędzy Węgrami a Transylwanią. Związek Radziecki, szczodrobliwie oddając Czechosłowacji straty z 1938 roku, a Rumunii cały Siedmiogród z Maramuresz, jednocześnie położył swoją ciężką rękę na Rusi Zakarpackiej, północnej Bukowinie i Besarabii. Zdumiewające, że państwo, które tak straszliwie ciemiężyło Ukraińców, nagle postanowiło dochodzić ich praw terytorialnych – nader zresztą wątpliwych – na ziemiach czechosłowackich, węgierskich i rumuńskich. Ale gdy pojawia się wizja grabieży, wtedy każdy pretekst jest dobry, a znęcanie się nad ubezwłasnowolnionym podopiecznym nie wyklucza wyłudzania „na jego potrzeby" nienależnych przywilejów… Znając ówczesny los polskich ziem wschodnich, należy się tylko cieszyć, że Moskwa nie uznała za ziemię „ukraińską" Słowacji lub Maramuresz… W każdym razie uszczuplone na wschodzie Czechosłowacja i Rumunia znów odzyskiwały (poza Zakarpaciem) węgierskie Karpaty. A Madziarzy ostatecznie strąceni zostali z ukochanych gór na niziny… Ich kraj ponownie stawał się swoją własną karykaturą, niczym Serbia bez Kosowa, a Polska bez Wilna i Lwowa… I gdy Siedmiogród, ozdobiony niezwykłą symfonią karpackich pejzaży i niepowtarzalnym bogactwem węgierskich pieśni, znów stawał się dla Budapesztu zagranicą, w odległym Nowym Jorku umierał piewca i współkreator bajecznego świata Transylwanii – Béla Bartók. Tak właśnie umiera nadzieja…

Nadzieja umarła, ale nie umarło uczucie. Ponowny wzrost zainteresowania autentyczną muzyką ludową, niespętaną sztuczną, komunistyczną „ludowością", zaowocował po dwudziestu kilku latach ruchem tzw. Domów Tańca (węg. *Táncház*). Wbrew granicznym utrudnieniom i niechęci władz (znając język komunistycznej propagandy, łatwo wyobrazić sobie wrzaski o „faszyzmie"), twórcy owego kulturalnego przedsięwzięcia – z Bélą Halmosem i Franciszkiem (Ferencem) Sebö na czele – gorączkowo zaczęli zapuszczać się do rumuńskiego Siedmiogrodu, aby na nowo odkrywać czar pradawnej muzyki prawie trzymilionowej rzeszy węgierskich chłopów, którzy wraz ze swoją karpacką ojczyzną pozostali pod obcą władzą, a wciąż zachowali najbardziej archaiczne obrzędy, obyczaje, pieśni i tańce. Nazwa ruchu także nie była przypadkowa: nawiązywała do wspomnianej tradycji wynajmowania chat do tanecznych zabaw, szczególnie rozpowszechnionej właśnie w Transylwanii. W Transylwanii, gdzie zafascynowani

[1] Regencką tradycję zapisali przed nim Jan Hunyady i Ludwik (Lajos) Kossuth.

„pielgrzymi" z Węgierskiej Republiki Ludowej uczyli się grać od miejscowych muzykantów na lirze korbowej, na cytrze i tamburze, na dudach i kobzie, na drumli i gardonie. A już w 1972 roku Halmos i Sebö mogli się pochwalić pierwszym Domem Tańca w Budapeszcie, za którego przykładem poszły i inne miasta.

Ruch Domów Tańca stał się istnym społecznym fenomenem i swoistą odpowiedzią dumnych Madziarów na polityczne dyktaty. A Siedmiogród do dziś pozostaje, choć odłączonym od „macierzy", wspaniałym ośrodkiem węgierskiej kultury ludowej, jaką słusznie fascynowały się całe pokolenia badaczy i artystów, widzów i twórców. Podobno w Szeku zachował się nawet do dziś tradycyjny układ kolejności tańców na zabawie. A przynajmniej tak było całkiem niedawno… Warto o tym pamiętać, albowiem w Transylwanii wielowiekowa kultura węgierska, wytańcowywana w rytm pradawnych nut, wspaniale dopełniała piękna surowych pejzaży Karpat, sama zaś uzupełniana będąc równie bogatym folklorem rumuńskich pasterzy. I jak tu utrzymywać, że na górskiej glebie niewiele wyrośnie?

Więcej o węgierskiej muzyce ludowej odnaleźć można m.in. w artykułach Karoliny Bielenin i Ákosa Elgenmayera, zob. www.gadki.lublin.pl/gadki/artykul.php?nr_art=447; www.tma.org.pl/biblioteka/bart/info/720//61/.

Leszek Kazimierski

WSPÓŁCZESNA PIOSENKA CHORWACKA



Chorwacka scena muzyczna jest przeciętnemu polskiemu odbiorcy raczej mało znana. Wielka szkoda, gdyż chorwacka muzyka popularna odbiega pozytywnie od tego, czym jesteśmy na co dzień karmieni dzięki naszym mediom muzycznym. Nie będzie niczym odkrywczym, jeśli się stwierdzi, że większość utworów, które można usłyszeć w naszych stacjach radiowych i telewizyjnych, nie jest najwyższych lotów, głównie w warstwie tekstowej, ale również muzycznej. W przypadku większości utworów chorwackich sytuacja jest diametralnie inna. Tam teksty utworów stanowią ciekawą kanwę liryczną, na której budowane są bogate w treści i emocje przemyślane wątki narracyjne. Większość utworów chorwackich ma po prostu sens, stanowi spójną całość, opowieść, która prowadzi słuchacza w ciekawy świat autentycznej poezji z całym jej pięknem i bogactwem. W Chorwacji jeszcze świeże są rany po niedawnej wojnie domowej, stąd pamięć o walce o niepodległość jest tam szczególnie pielęgnowana i posiada swoją mocną reprezentację między innymi w piosenkach. Dlatego warto się na chwilę pochylić nad tym interesującym, ale jakże niedocenianym u nas zjawiskiem, jakim jest współczesna piosenka chorwacka.

GORAN BREGOVIĆ I BIJELO DUGME

Z muzyki bałkańskiej kojarzona jest w naszym kraju głównie postać Gorana Bregovića, i to nie za sprawą jego głównego nurtu twórczego, jakim było współtworzenie kultowej jugosłowiańskiej jeszcze grupy Bijelo Dugme, a dzięki jego duetowi z Katarzyną Magdą Szczot znaną jako Kayah. Ciekawe jest też to, że większość utworów na ich wspólnej płycie, poza nielicznymi wyjątkami, pochodzi z repertuaru Bijelo Dugme właśnie. Przekłady polskie tych utworów są całkiem udaną próbą wyrażenia tego, co było zawarte w ich oryginalnym odpowiedniku, ciekawym przykładem tej wspomnianej wyżej narracji poetyckiej.



Okładka albumu *Kayah i Bregović* (1999)

Na szczególną uwagę zasługują tu wolne, choć momentami dość wierne, przekłady autorstwa samej wokalistki, Katarzyny Szczot (Kayah), jak chociażby to utworu *Kiedyś byłam różą* (chorwacki oryginał *Ružica si bila*):

Ružica si bila jedna u mom srcu.
ružica si bila moja,
al' nije za tebe divlja kupina,
ni čovjek kao ja.

Bog mi daje,
Bog mi odnosi.
Ružica si bila,
sada više nisi.

S vremena na vrijeme, kao da čujem stope,
K'o da ideš preko mog praga.

S vremena na vrijeme, a znam da nemam prava,
ti nisi više moja draga.

Letjele su noćas, iznad moga krova,
letjele su ptice selice,
a ja sam sanjao tvoja koljena
i tvoje poljupce.

Bog mi daje,
Bog mi odnosi.
Ružica si bila,
sada više nisi.
Tekst Goran Bregović

Kiedyś byłam różą dla twojego serca
Kiedyś byłam różą twoją
Cierniem jestem dziś
Gdy się przyglądasz mi
Nie kobietą
Bóg mi daje
Bóg mi odbiera
Kiedyś różą byłam
Lecz nie jestem teraz

Od czasu do czasu jakbym słyszała nadal
Jak przechodzisz przez mój próg
Miły
Od czasu do czasu choć wiem że nie mam prawa
Bo nie jestem twoja już

A na moim dachu gniazdo znów ożyło
Do domu bociany wróciły
A ja śniłam znów że jak one tu
wrócisz miły

Bóg mi daje
Bóg mi odbiera
Kiedyś różą byłam
Lecz nie jestem teraz
(tłum. Katarzyna Szczot)

Interesującym zabiegiem poetyckim jest tu zamiana rodzaju gramatycznego podmiotu lirycznego. W oryginale śpiewanym przez mężczyznę jest on rodzaju męskiego, a w polskim przekładzie, śpiewanym już przez kobietę, niejako z tej drugiej strony – żeńskiego. Inne piosenki z tego albumu są przykładem ciekawej kompilacji paru utworów oryginalnych wraz z tekstem autorskim, jak to jest w przypadku utworu *Jeśli Bóg istnieje*, który jest zlepkiem fragmentów dwóch utworów oryginalnych z repertuaru Bijelo Dugme (*Ako ima Boga* i *Te noći kad umrem, kad odem, kad me ne bude*), wzbogaconym o autorski wątek Katarzyny Szczot:

Gdzie ‚K' litera w notatniku,
skreśl dzisiaj w nocy imię moje
i postaw krzyż a przy krzyżyku
znak ciszy posyp go popiołem
… jeśli Bóg istnieje

Sto zim i ani jedno lato
a czasem okruch z twego stołu
czekałam aż do bólu na to
zmieniona w małą garść popiołu
… jeśli Bóg istnieje

A kiedy odejdziesz, kiedy umrzesz
gdy cię nie będzie
nocy tej wtem przebudzą się kobiety dwie.
Jedna to matka wyleje łez lawinę
druga to ja, ja przeklnę twoje imię

i roześmieję się,
przeklinając każdy dzień
gdy przy boku twym

nie mówiąc nic
stałam sto lat jako żona
i się śmieje w głos
przeklinając każdą noc,
a na końcu przeklnę samą siebie
za to, że kochałam ciebie.

Wciąż widzę w twoim ciele anioła
co chwilę stoi a za chwilę leci
by szeptać mi u mego łona
jak ciastka musisz robić dzieci
jeśli Bóg istnieje

[„Ako ima Boga"]
Negdje u tvome adresaru,
pod slovom B je moje ime.
Prekriži ga noćas i stavi,
krst pepela i krst tišine,
ako ima Boga.

[„Te noći kad umrem"]
Sto zima, a nijedno ljeto,
poneka mrvica sa tvoga stola.
A nikad niko nije ček'o,
kao što čekah ja do bola,
ako ima Boga.

Te noći, te noći kad umrem
Kada odem, kad me ne bude
Samo ce dvije zene da se probude
Jedna je moja mati, ona ce plakati
Druga si ti, ti ces me kleti

[fragment autorski]

[c.d. „Ako ima Boga"]
Sanjao sam, kako s andjelima jedeš trešnje,
i kako andjeli na mene liče,
i kako šapučem u tvoje krilo:
radjaj mi djecu, kao kolačiče.

GORAN KARAN

Innym przedstawicielem współczesnej chorwackiej estrady, który jest w Polsce coraz lepiej rozpoznawalny, jest jeszcze jeden Goran. Tym razem chodzi o Gorana Karana, bardzo znanego i lubianego w swoim kraju, który reprezentował Chorwację na festiwalu Eurowizji w roku 2000. Jego utwory są charakterystyczne dla dalmatyńskiej maniery muzycznej, pełne lirycznych tekstów o miłości, rozstaniach i powrotach, o pięknych miejscach i wspaniałych dalmackich krajobrazach. Przy tym jego piosenki są niezwykle melodyjne, bardzo dobrze zaaranżowane i wykonywane na wysokim poziomie artystycznym przez samego Gorana Karana wraz z jego zespołem Vagabundo.

W swoim repertuarze Goran Karan ma bardzo wiele utworów, z których bodaj zaledwie jeden doczekał się polskiej adaptacji, i to w bardzo luźnym przekładzie, który z oryginałem, szczerze mówiąc, nie ma za wiele wspólnego w warstwie tekstowej. Chodzi o utwór *Ostani*, który po polsku wykonuje Jacek Silski pod tytułem *Zostań tu*. Niemniej jednak Karan jest stosunkowo częstym gościem w Polsce (dwa–trzy razy do roku), zapraszanym przy okazji organizacji różnych oficjalnych imprez dotyczących Chorwacji, jak chociażby z okazji jej wejścia do Unii Europejskiej czy jubileuszu 25-lecia odzyskania przez nią niepodległości. Przyjeżdża też na koncerty komercyjne, mając zawsze liczną polską publiczność.

Piosenka *Tu non llores mi querida* to jeden ze sztandarowych utworów autorstwa Gorana Karana, który w swojej warstwie słownej porusza większość kwestii niezwykle istotnych dla Chorwatów, takich jak miłość do kobiety, miłość do ojczyzny, walka o wolność wymagająca często ofiary najwyższej – ofiary z własnego życia. Co ciekawe, zarówno tytuł, jak i refren są po hiszpańsku, a poszczególne zwrotki – po chorwacku. Zdania komentatorów są podzielone: jedni uważają, że ma to związek ze wspólną walką o wolność podczas wojny domowej w Hiszpanii w 1936 roku, inni – że chodzi tu o wojnę między Meksykiem a USA w 1846 roku, jeszcze inni – że chodzi o powstanie meksykańskie w roku 1926.



Goran Karan

Tu no llores, mi querida
Ti ne placi, duso moja
sto je ovo zadnja noc
Nek' me tjesi ruka tvoja
ja u zoru moram poć'

Kad na nebu sunce sine
i kad stanem ja pred zid
za slobodu ja ti ginem
zato nemoj suze lit'

Tu no llores, mi querida
tu no llores, por favor
Eres alma de mi vida
eres todo mi amor

I kad zadnje sunce grane
i procvjeta rumen cvijet
Nek' u grlu krik mi stane
Ja ne zalim sto cu mrijet

Tu no llores, mi querida…

Nek' me vode, nek' svi vide
da sloboda moj je grijeh
Nek u dusi spokoj bude
kad na usni zamre smijeh

Nie płacz, proszę, Miła Moja

Nie płacz, proszę, Miła Moja
choć to jest ostatnia noc.
Niech mnie cieszy ręka Twoja
ja o świcie muszę pójść.

Gdy na niebie słońce błyśnie
gdy pod ścianą stanę ja
życie swe za wolność daję
nie lej, proszę, morza łez.

Nie płacz, proszę, Miła Moja
nie płacz, bardzo proszę Cię.
Tyś miłością mego życia
jesteś całym światem mym.

Gdy ostatnie słońce wzejdzie
i zakwitnie żółty kwiat.
Niechaj krzyk w mym gardle stanie
Nie żal mi jest śmierci mej.

Nie płacz, proszę, Miła Moja…

Niech mnie wiodą, niechaj widzą
że mym grzechem wolność jest.
Dusza ma pełna spokoju
gdy na ustach zamrze śmiech.
(tłum. L. Kazimierski)

MARKO PERKOVIĆ „THOMPSON"

Bardzo ciekawym zjawiskiem na chorwackiej estradzie jest Marko Perković występujący pod pseudonimem artystycznym Thompson. Swą karierę muzyczną rozpoczął w czasie wojny o niepodległość Chorwacji, śpiewając z gitarą swoje własne piosenki „w okopach". Pseudonim artystyczny przyswoił sobie od nazwy amerykańskiego pistoletu maszynowego Thompson, którego wówczas sam używał. Bardzo szybko

jego utwory zaczęły się rozprzestrzeniać wśród chorwackich żołnierzy, tym bardziej że dotyczyły tego, z czym mieli oni na co dzień do czynienia. Zagrzewały do walki i podnosiły ducha bojowego i morale. Stąd popularność Perkovića ciągle rosła. Sztandarowym przykładem takiej bojowej pieśni Thompsona jest niezwykle popularna do dziś *Bojna* Čavoglave. Piosenki wojenne rządzą się swoimi prawami. Są przesycone bojową retoryką, sporo w nich, delikatnie rzecz ujmując, pejoratywnych odwołań do wroga. Taka też jest i ta piosenka.

Sam Thompson jest w Chorwacji postacią kontrowersyjną. Część Chorwatów go uwielbia, uważając za zaangażowanego patriotę. Inna część uważa go za neofaszystę, który w swych tekstach i symbolice odwołuje się wprost do haseł kojarzonych z Niezależnym Państwem Chorwackim, tworem państwowym utworzonym pod protektoratem Hitlera w czasie drugiej wojny światowej, kolaborującym z Niemcami. Sam Perković mówi o sobie, że jest patriotą, a nie żadnym faszystą. Niemniej jednak kontrowersji wokół niego jest sporo, a co za tym idzie – i emocji, nierzadko skrajnych.

Nie może w piosenkach Thompsona zabraknąć wątków patriotycznych. Do tych ostatnich szczególnie pasuje utwór *Ratnici svjetla* (Wojownicy światła), którego tekst znajduje się poniżej:

Kada vidiš kamen na kojemu piše
da je ratnik pao i nema ga više
nemoj samo proći k o da ne postoji
tu su hrabro pali prijatelji moji

slušaj kako grmi, kako more pjeni
pitaju te jesu li zaboravljeni
za njih se pomoli, nek mi braća znaju
heroji se nikad ne zaboravljaju

Branili su zemlju i rame uz rame
ko ratnici svjetla stali protiv tame
zato zora sviće, zato dan se budi
hvala im na svemu, slobodni smo ljudi

Kiedy widzisz kamień, na którym wyryto
imię Bohatera, który tutaj zginął
stań, proszę, na chwilę, wstrzymaj myśli swoje
tu polegli bowiem Przyjaciele moi

Słuchaj, jak grzmi burza, jak się morze pieni
Pytają nas: czyśmy o nich zapomnieli?
Za nich się pomódlmy, niechaj bracia wiedzą,
Pamięć bohaterów jest pamięcią wieczną.

Bronili ojczyzny ramię przy ramieniu
Wojownicy światła stali przeciw cieniom
Świt dnia dzisiejszego dlatego się zbudził
Dzięki im za wszystko – wolnymi jesteśmy ludźmi
(tłum. L. Kazimierski)

Utwór ten opowiada o bohaterach, o tych, którzy oddali życie za ojczyznę, dzięki którym dzisiejsze pokolenie może teraz cieszyć się wolnością. Jego przekaz jest uniwersalny, bez jednostronnie nacechowanej retoryki, ukierunkowanej przeciwko jakiemuś konkretnemu wrogowi. W zasadzie to pasuje do każdego narodu, w którym w przeszłości bohaterowie o nieśmiertelnej chwale cieszą się wieczną pamięcią kolejnych pokoleń.

Piosenki Thompsona są bardzo dobrze skomponowane i zaaranżowane muzycznie, co podkreślają nawet niechętni mu krytycy (w tym z Serbii). Zwłaszcza spore zasługi w tej aranżacji ma członek zespołu Perkowića, basista Tiho Orlić. Przy okazji, utwory te w wersji tekstowej są niesamowicie ambitne i pełne ekspresji. Na przestrzeni lat daje się też zauważyć metamorfoza poruszanych tematów: od pełnych nienawiści do wroga piosenek wojennych z wczesnego okresu twórczości, po obecne liryczne, metafizyczne czy wręcz filozoficzne tematy, takie jak przemijanie, rodzicielstwo i miłość przezwyciężająca śmierć. Sporo w nich też odwołań do wiary katolickiej i Boga. Przykładem na to niech będzie ten oto utwór:

Samo je ljubav tajna dvaju svjetova
Hoće li tko pjevati o tebi,
kad mene ne bude,
kad mi život oči zaklopi,
ljubavi.

Hoće li još zvijezde nebo kititi,
kao ptice tu se gnijezditi,
hoće li se itko voljeti,
kao mi.
Taj dan kada odem ti ja,
kada zaspem korak dublje od sna,

ja ću naći svoj mir kao cvijet u polju
među bijelim brezama,
a kako ćeš mi ti lane na tom svijetu
punom vukova.

Nova jutra kad te snenu probude,
a s desne strane mene više ne bude,
Ako me voliš draga,
ne postoji granica,
Koja dijeli ovaj svijet od onoga.

Ako me voliš draga,
nije zadnja stanica,
Samo je ljubav tajna dvaju svjetova.

Moj je život knjiga puna ratova,
svaki list je more divljih valova.

Neka se pjesme dignu,
ravno do neba stignu
i dobre duše
nek' mržnju sruše.

Nek' vjera bude snaga,
mir iza kućnog praga,

nek' bude znanja
i blagostanja.

U život djeca krenu,
čovjek nek' voli ženu,
kao ja tebe.
Taj dan kada odem ti ja

Tylko miłość jest tajemnicą łączącą dwa światy
Czy będzie miał kto śpiewać pieśń o tobie,
gdy już więcej nie będzie mnie,
gdy mi życie oczy zamknie me,
miła ma.

Będzie miał kto gwiazdy z nieba zbierać ci,
tak jak ptaki z nich swe gniazda wić,
i czy będzie się ktoś jeszcze kochać,
tak jak my.
W ten dzień kiedy odejdę już,
kiedy usnę o krok głębiej od snu,

Spokój odnajdę swój jako kwiat na polu
obok brzózki białej tej,
Lecz jak dasz radę ty, owieczko ma, na świecie
pełnym wilków złych.

Nowy ranek gdy cię senną obudzi,
a z prawej strony obok ciebie nikt nie śpi,
Jeśli mnie kochasz, droga,
nie istnieje granica,
która dzieli ten i tamten, światy dwa.

Jeśli mnie kochasz, miła,
nie jest to ostatni punkt,
tylko miłość łączy sekret światów dwóch.

Moje życie – to księga pełna różnych bitew,
każda jej strona – to morze burzliwych fal.

Muzyka niechaj wzruszy,
prosto do nieba ruszy
i dobre dusze
nienawiść skruszą.

Niech wiara będzie siłą,
nasz dom niech będzie twierdzą,

pełną radości
naszej miłości.

Dzieci wydorośleją,
mężczyzna się ożeni,
tak jak ja z tobą…
W ten dzień kiedy odejdę już…
(tłum. L. Kazimierski)



Marko Perković „Thompson"

MLADEN GRDOVIĆ

Kolejnym bardzo dobrze znanym w Chorwacji, a prawie zupełnie nieznanym w Polsce wykonawcą reprezentującym Dalmację jest pochodzący z Zadaru Mladen Grdović. W jego utworach, które brzmią jak typowe dalmackie piosenki biesiadne, z charakterystycznymi motywami melodyjnymi w dużej mierze nasiąkniętymi muzyką włoską (kalabryjską), w warstwie tekstowej poruszane są tematy bliskie sercu każdego Chorwata. Artysta opowiada w nich oczywiście o miłości, o morzu, o umiłowaniu ojczyzny, zarówno tej małej (Dalmacji), jak i dużej (Chorwacji), a także sporo w nich można znaleźć odwołań do wiary katolickiej i do miłości do Boga.

Sve za ljubav
tija bi doći prid tebe i reći ti sve
ka otac mati moju zaprosit te
kroz život idem a nose me sni
olujno more moja luka si ti
kroz život ideš ka što išo sam ja
sa srcem na dlanu sve izgubija

sve za ljubav što triba je žena čovik i more

sve za sriću što triba je dite iz ljubavi

sve za ljubav što triba je žena čovik i more

i jedna mala kuća od soli na obali

a ti znaš da ja nisan čovik od velikih rići
i nikad nisan moga ti reći „ja volim te"
a za ljubav ja dao bi sve…

Wszystko dla miłości
chciałbym przyjść do ciebie i powiedzieć wszystko
poprosić cię o rękę, jak ojciec matkę moją
przez życie idę, a niosą mnie sny
burzliwe morze moim portem jesteś ty
przez życie idziesz, jak przeszedłem je ja
z sercem na dłoni wszystko zgubiłeś

wszystko co potrzebne do miłości to kobieta,
mężczyzna i morze
wszystko co potrzebne do szczęścia, to dziecko z miłości


Mladen Grdović

wszystko co potrzebne do miłości to kobieta, mężczyzna
i morze
i jeden mały domek z soli na brzegu morza

a ty wiesz, że ja nie umiem przemawiać
i nigdy nie mogłem powiedzieć ci „kocham cię"
a dla miłości oddałbym wszystko
(tłum. L. Kazimierski)

Twórczość Mladena Grdovića jest dobrym przykładem umiejętnego i niezwykle udanego połączenia popularnej muzyki biesiadnej z ambitnymi tekstami o wysokich walorach artystycznych. Jego piosenki są bardzo często śpiewane przy okazji różnych spotkań towarzyskich, spontanicznie wykonywane, a nierzadko okraszone łzami wzruszenia zarówno wykonawców, jak i słuchaczy.

Na szczególną uwagę zasługują w tym miejscu wyjątkowa muzykalność i rozśpiewanie Chorwatów, którzy śpiewają chętnie, często, melodyjnie, a także na wysokim poziomie muzycznym. Często zwykłe spotkania towarzyskie przeradzają się spontanicznie w muzykowanie i śpiewy wykonywane przez amatorów na naprawdę przyzwoitym poziomie. W tych biesiadnych śpiewach prawie zawsze słychać polifoniczność, która wynika oczywiście z tradycji śródziemnomorskich chórów, które w Chorwacji nazywa się „klapami". To zjawisko nie jest niestety zbyt często obecne u nas, może za wyjątkiem Podhala, które skądinąd posiada swoiste powiązania z Chorwacją (ta część Małopolski nazywana jest przez Chorwatów Białą Chorwacją i uważana jest przez wielu za pierwotną ojczyznę dzisiejszych Chorwatów).

Współczesna chorwacka piosenka jest zjawiskiem ciekawym, a nawet unikalnym w skali światowej. Ciekawym głównie ze względu na warstwę słowną i poruszane tematy. Na tle powszechnie nas otaczającej miernej jakości popkultury utwory chorwackich wykonawców wyróżniają się pozytywnie przemyślanymi i życiowymi tekstami, bogatymi w różne formy poetyckie, doskonale zgranymi z dobraną do danego stylu, misternie i ze smakiem skomponowaną aranżacją muzyczną. Biorąc pod uwagę stosunkowo niewielką liczbę Chorwatów mieszkających w ich ojczyźnie (nieco ponad 4 miliony), chorwacka piosenka zasługuje na tym większą uwagę wymagającego słuchacza, zwłaszcza polskiego.

Dominika Dźwinel

WSPÓŁCZESNY ASTROLOG – SZKIC DO PORTRETU



W nowej Wieży z Kości (ludzkich)
dziś Astrolog trutynuje
gwiazd koniunkcję z Marsem, oraz
z Oekonomią bied i brzydot.

Aleksander Wat, *Ciemne świecidło*

Tradycja magiczna jest od wieków nieodłącznym elementem czeskiej kultury i tożsamości. Praga, choć raczej nikt nie nazywa jej już stolicą alchemii, do dziś przyciąga turystów ciekawych tajemniczych losów Johna Dee, Edwarda Kelleya czy słynnego Johanna Fausta. Turyści odwiedzający hradczańską Złotą Uliczkę zachwycają się małymi domkami, gdzie niegdyś zgodnie z legendą trwały prace nad wynalezieniem eliksiru nieśmiertelności. Największy rozkwit nauk tajemnych nastąpił za czasów jednego z najsłynniejszych czeskich monarchów – Rudolfa II. To właśnie wtedy do stolicy ściągali *różni wytwórcy złota, astrologowie, alchemicy, magowie, adepci, wróżbiarze, uczeni astronomowie i przyrodnicy, szarlatani*[1], a *Hradczany stały się Mekką dla wyznawców wiedzy tajemnej*[2]. Osoba cesarza stanowiła magnes przyciągający do stolicy wszelkich zwolenników praktyk magicznych. Wiek XVI upłynął więc Czechom na niecierpliwej obserwacji parujących kotłów i odmierzaniu niezbędnych ingrediencji. Większość zamków wyposażona była nie tylko we własne laboratoria, ale również w prywatnego maga rezydenta, pochylającego się nad tomiszczami Tomasza z Akwinu czy Alberta Wielkiego. Taki obraz państwa utrwalił się zarówno w kulturze, jak i tradycji literackiej kolejnych epok, czego niezliczone egzemplifikacje przynosi chociażby *Praga magiczna* Angela Marii Ripellina – kompendium wiedzy na temat czeskich tekstów przesyconych wątkami magicznymi. Problematyka ta stała się istotnym motywem literackim, rozciągając swoje wpływy również na teren piosenki.

Czeską tradycję „piosenki magicznej", bo tak wypadałoby nazwać to osobne zjawisko w twórczości pieśniarzy, realizuje w swoich utworach znany dobrze polskiej widowni Jaromír Nohavica. Pierwiastki magiczne znaleźć można między innymi w jego *Margicie*, *Bláznivej Markécie* czy *Sędziwoju*, utworze odnoszącym się bezpośrednio do postaci polskiego alchemika przebywającego jakiś czas

[1] R. Bugaj, *Nauki tajemne w dawnej Polsce – Mistrz Twardowski*, Wrocław 1986, s. 66.
[2] Tamże.

na praskim dworze czasów Rudolfa II. Mniej popularnym w naszym kraju twórcą nawiązującym do zakorzenionych w czeskiej kulturze kwestii magicznych jest Vladimír Merta. Ten urodzony w 1946 roku pieśniarz debiutował płytą *Ballades de Prague* (1969). Jest autorem kilkunastu albumów, na które złożyły się piosenki opublikowane stosunkowo niedawno w antologii *Mimo čas* (2013). Josef Prokeš – badacz czeskiej pieśni folkowej, do którego to nurtu zostaje przezeń włączony Merta – zwraca uwagę na pokrewieństwo artystyczne barda z Karelem Krylem, którego twórczość rozwijała się w podobnym czasie i okolicznościach. Jednocześnie podkreśla niezwykłą refleksyjność Mertowych piosenek, nawet tych silnie związanych z polityką[3].

Merta niejednokrotnie sięgał w swojej twórczości po motywy okołomagiczne – wystarczy wymienić pieśni *Praha magická*, *Soudruh Mefisto* czy *Čáry mary*. Zwłaszcza ostatnia z wymienionych korzysta bezpośrednio z utartych formuł magicznych, jak właśnie tytułowe „czary mary" czy osławiona „abrakadabra", nawiązując w ten sposób do rytualnego wymiaru magii. Rytualność również w kontekście utworów czeskiego śpiewaka wydaje się niezwykle istotna, chociażby ze względu na jego przekonanie o obrzędowo-sprawczej funkcji pieśni, o której wspomina on w wydanej w 1990 roku autorskiej publikacji (w formie *quasi*-słownika) dotyczącej poezji śpiewanej[4].

Astrolog nie jest więc utworem tematycznie wyobcowanym na tle pokaźnej antologii tekstów. Merta podejmuje w swojej pieśni kwestie związane z wiedzą tajemną, skupiając się na postaci samego wykonawcy czynności magicznych. O istotnym znaczeniu omawianej profesji w dawnych wiekach przypomina chociażby ustawiony w pobliżu praskiego obserwatorium pomnik, przedstawiający dwóch najsłynniejszych związanych z państwem czeskim astrologów – Tychona Brahego oraz Johannesa Keplera. W XVI–XVII stuleciu powszechnie praktykowano zatrudnianie na dworach królewskich uczonych potrafiących odczytywać skomplikowane układy planet, zaś głównym zadaniem owych astrologów było przede wszystkim sporządzanie dla władcy horoskopów. Naciskano szczególnie na ich funkcję profetyczną, nieustannie skłaniając do przepowiadania przyszłości z położenia gwiazd i innych ciał niebieskich. Podobną działalność w Czechach wspierał wspomniany Rudolf II. Po rozczarowaniach związanych z nieudaną działalnością alchemików uwaga cesarza skupiła się na naukach matematycznych – głównie na popartej obliczeniami astrologii. Zarażony nowymi ideami władca nie podejmował żadnej ważnej decyzji bez wcześniejszej konsultacji gwiazd. Wróżbiarstwo odgrywało istotną rolę w kształtowaniu polityki zagranicznej, planowaniu sukcesji tronu czy zawieraniu korzystnych małżeństw. Archetyp astrologa rozciąga się więc pomiędzy portretem poważnego uczonego matematyka a sylwetką odgadującego przyszłość wieszczbiarza.

Pieśniarz znad Wełtawy w swoim *Astrologu* łamie poniekąd utrwalone stereotypy dotyczące tej postaci. Nie mamy tu do czynienia z zamkniętym w zamkowej wieży szarlatanem, ale z człowiekiem nieprzystającym do swoich czasów. Uwspółcześniony astrolog przechadza się swobodnie po ulicach, popalając tytoń i ukrywając przed światem swoją tożsamość. Nie jest niczyim poddanym i nikomu nie służy, jednak jego poetycki opis przypomina raczej człowieka na życiowym zakręcie niż cieszącego się z niezależności, silnego maga. Choć wróżbiarstwo nie zawsze łączyło się z praktykami

[3] Zob. J. Prokeš, *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*, Brno 2011, s. 41–63.
[4] V. Merta, *Magický přenos*, w: tegoż, *Zpívaná poezie*, Praha 1990, s. 91–96.

czarnoksięskimi[5], gdyż opierało się w znacznej mierze na obliczeniach matematycznych, to Merta z premedytacją wikła swojego bohatera w mariaż z mocami tajemnymi, zbliżając go do postaci Fausta zawierającego pakt z diabłem. Astrolog utracił jednak swoją magiczną moc i zmuszony jest szukać śladów dawnej świetności w starych księgach, przesiadując „w kącie antykwariatu", notabene przybytku wielce dla czeskiej przestrzeni charakterystycznego. Z tekstu piosenki wyłania się portret człowieka po przejściach, będącego w stanie tożsamościowego upadku. Określony w pierwszej strofie jako „Dobrodruh" mężczyzna przypomina raczej miejscowego trochę szalonego kloszarda w podartym szalu i znoszonym płaszczu, na którego brudnych mankietach zapisuje swoje obliczenia. Ciekawe, że Czesi chętnie obdarzają magicznymi przymiotami właśnie osoby funkcjonujące niejako na obrzeżach społeczeństwa. Podobnie dzieje się w przypadku *Bláznivej Markéty* Nohavicy, gdzie autor skłonny jest nazywać „zaklętą królewną" kobietę zamiatającą przejście cieszyńskiego dworca. Obserwując, jak Szalona Małgorzata tańczy z miotłą, pieśniarz odtwarza sobie jej domniemany życiorys. W przypadku Merty schemat wydaje się podobny, choć przekaz nastawiony jest na opis teraźniejszości. Współczesny astrolog ma depresyjną osobowość, przejawia skłonności paranoiczne (odczytując magiczne symbole, szuka w tłumie mijanych przechodniów twarzy człowieka, który go zabije). Posługując się w dalszym ciągu tymi psychologicznymi odniesieniami, można by jeszcze dodać do wachlarza schorzeń zaburzenia obsesyjno-kompulsywne (*v jízdním řádu hledá pravidla jinotaje*[6]). Jego portret staje się wręcz karykaturalny, kiedy okazuje się, że wróżbita posiadający dawniej moce czarnej magii nie jest w stanie obstawić prawidłowo liczb w grach losowych (*Sází magická čísla nikdy nevyhraje*[7]).

W postaci tej jest jednak coś, co budzi sympatię słuchacza. Łatwo sobie wyobrazić, że kiedyś, podobnie jak cieszyńska sprzątaczka, był on kimś znaczącym i wyjątkowym. Jego przeszłość, choć autor nie podaje o niej bliższych wiadomości, kreowała się dość typowo – jako młody adept sztuki tajemnej zmuszony był całkowicie poświęcić się nauce, co łączyło się z wieloletnim obcowaniem ze starymi księgami, wpatrywaniem się w nieboskłon oraz matematycznymi obliczeniami. Dzięki temu posiadł niezbędną wiedzę z zakresu ekliptyki i zna drogi, jakimi podążają gwiazdy:

Zná zpaměti dráhy hvězd
znamení ekliptiky
sám bezcenný a prázdný
jako kniha poetiky.

Paradoksalnie wiedza i nauka, którym poświęcił całe życie, sprawiły, że jest osamotniony, „bezwartościowy", „pusty w środku". Dostosował się jedynie powierzchownie do realiów świata, w jakim przyszło mu egzystować, z nikim nie łączą go jednak głębsze więzi społeczne. Skupia się przede wszystkim na sobie – na odczytywaniu przyszłości i ustalaniu daty własnej śmierci, jakby ta przepowiednia miała być jego ostatnim triumfem. Elementy funeralne pojawiające się w ostatniej zwrotce (czarna limuzyna, kwiaty i świece) sugerują, że los astrologa się wypełnił. Cały utwór utrzymany jest jednak – zgodnie z nadrzędnym tematem – w klimacie tajemnicy i niedopowiedzeń, nie dziwi więc takie otwarte zakończenie.

Merta wykorzystuje rekwizytorium magiczne, aby stworzyć niesztampową sylwetkę astro-

[5] Danuta Kowalewska podkreśla jednak: *Mieszanie magii i astrologii było w renesansie zjawiskiem powszechnym. Według Paracelsusa profecja była najwyższą formą magii*. D. Kowalewska, *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, Toruń 2009, s. 280.
[6] Tekst podaję za antologią tekstów V. Merty, *Mimo čas. Texty písní*, Praha 2013, s. 101.
[7] Wers ten nie jest przez Mertę śpiewany i pochodzi z drukowanej wersji *Astrologa*.

loga. Odzierając go z typowych atrybutów, wtapia tę postać w nurt codzienności i powszedniości życia. Następuje swoiste odczarowanie, odbaśniowienie archetypu, dzięki czemu astrologa można zestawiać z przeciętnym człowiekiem, jakiego da się spotkać na każdej ulicy. Jednocześnie nieco oniryczny charakter utworu doskonale buduje atmosferę tajemniczości osnuwającą głównego bohatera i jego intymny, prywatny świat. *Astrolog* to zatem pieśń egzystencjalna, w której według Prokeša Merta jest najbardziej przekonujący, gdyż *pozostaje samym sobą*[8]. Artysta porusza w niej problematykę zmienności czasów i życia, nad którym ludzie mają bardzo ograniczoną kontrolę. Pokazuje jednocześnie, że nadal można spotkać osobliwych astrologów, czarnoksiężników codzienności, choć wyglądają już zupełnie inaczej niż w dawnych czasach. Mają nieco inne, zmodyfikowane umiejętności i wykonują odmienne profesje, po części przystosowali się już do nowej rzeczywistości, jednak nadal próbują szukać w świecie prawideł alegorii, które wskazałyby odpowiedzi na nurtujące ich pytania.

Twórczość Vladimíra Merty nie cieszy się wprawdzie w Polsce popularnością, a jego utwory nie doczekały się jeszcze tłumaczeń na język polski – warto jednak wsłuchać się w te przesiąknięte czeską tradycją teksty i poczuć tamtejszy klimat magiczny. Szczególnie, że jest to wszystko podane w formie zupełnie niezwykłej piosenki.

BIBLIOGRAFIA
Bugaj R., *Nauki tajemne w dawnej Polsce – Mistrz Twardowski*, Wrocław 1986.
Kowalewska D., *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, Toruń 2009.
Merta V., *Magický přenos*, w: tegoż, *Zpívaná poezie*, Praha 1990.
Merta V., *Mimo čas. Texty písní*, Praha 2013.
Prokeš J., *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století*, wyd. 2, Brno 2011.

[8] J. Prokeš, dz. cyt., s. 62.

Lucjan Wesołowski

ROZMOWA



Wiem, że zajmujesz się różnymi rzeczami… Kim właściwie jesteś? Muzykiem, filologiem, pośrednikiem handlowym, trenerem rozwoju osobistego?

Wszystkim jednocześnie… Trochę też dziennikarzem – kilkanaście moich artykułów zostało opublikowanych w prasie polskiej i włoskiej. Tłumaczem, autorem tekstów piosenek itd. Napisałem też książkę pt. *Moje ABC duchowości*. W Polsce utrzymywałem się z muzyki. We Włoszech podstawą moich zarobków jest pośrednictwo handlowe. Najgłębiej w moim sercu siedzi muzyka pospołu ze sprawami duchowymi i literackimi.

***

Porozmawiajmy więc o muzyce.

Gdy miałem 11 lat, pojechałem na pierwszy w moim życiu obóz harcerski. I tam przeżyłem moje pierwsze fascynacje muzyczne wieczorami przy ognisku, a gdy miałem 15 lat, zainspirował mnie i zainicjował na drodze muzycznej mój brat muzyk, Romuald, świetny multiinstrumentalista i wokalista. To dzięki niemu zacząłem grać na gitarze i gitarze basowej, głównie popularne wtedy utwory rockowe, między innymi mojego ulubionego zespołu Led Zeppelin. Prowadziłem – ucząc się w liceum – zespoły o nazwach Pryzmat i Wahadło, zacząłem komponować. Grałem rocka do czasów studiów. Wtedy zacząłem się interesować innymi rodzajami muzyki, jak ballada, poezja śpiewana, bossa nova, muzyka orientalna…

Jakie to były studia?

Filologia polska na Uniwersytecie Łódzkim. Wtedy też zainteresowałem się szeroko pojętą religijnością… Studiowałem różne mądre księgi, wiem trochę na temat chrześcijaństwa, zaś filozofią Wschodu zająłem się bliżej, gdy na drugim lub trzecim roku studiów uczestniczyłem w kursie jogi. Wówczas zaintrygował mnie głęboki wymiar duchowości charakterystyczny dla kultury Indii.

A muzyka orientalna?

Po raz pierwszy usłyszałem muzykę indyjską na żywo w czasie studiów. Było to podczas pewnego koncertu w Łodzi. Występował Shiv Kumar Sharma, wirtuoz grający na indyjskich cymbałach pochodzenia perskiego zwanych santur. Nie rozumiałem tej muzyki, nie wiedziałem, jak jej słuchać. Dopiero po pewnym czasie, może po jednej trzeciej koncertu, znalazłem do niej klucz. Przestałem śledzić linie melodyczną, po prostu oddałem się muzyce. Zapadłem wtedy w stan jakby transu… Uniosły mnie te dźwięki w inny świat.

Potem zainteresowałem się także muzyką arabską, perską, chińską, japońską itd. Ciekawostka – gram często na koncertach pewną melodię buriacką. Dla wyjaśnienia – Buriacja to część Syberii, leży blisko Mongolii.

Na jakich instrumentach grasz?

Lista jest długa… Sitar, gitara, gitara bezprogowa (*fretless*), gitara basowa, flet prosty, flety bambusowe z różnych krajów, etniczne instrumenty strunowe, jak buzuki, saz, mandola, oud, tanbur, esraj itp. Także na instrumentach perkusyjnych, jak bęben afrykański djembe czy darabuka (bęben arabski) oraz na perkusji.

Masz jakiś instrument podstawowy?

Tak, jest nim gitara. A w dziedzinie muzyki etnicznej moim głównym instrumentem jest sitar. Pochodzi z Indii i ma zwykle 21 lub 22 struny. Jego pudło rezonansowe zrobione jest z dyni. Ma bardzo długi gryf, gra się głównie na jednej strunie. Pozostałe to struny burdonowe, dające stały dźwięk, oraz struny rezonansowe.

Czy jest to trudny instrument?

Aby nauczyć się grać na sitarze w podstawowym zakresie, utalentowany gitarzysta potrzebuje kilku–kilkunastu miesięcy. Jednak żeby grać swobodnie, potrzeba kilku lat ćwiczeń.

Od kiedy grasz na sitarze?

To był rok 1981. Wówczas instrument bardzo zbliżony do sitaru wykonał na moje zamówienie artysta plastyk i muzyk z Wrocławia Andrzej Dudek-Dürer. Zaś pod koniec lat 80. kupiłem najpierw niezły indyjski sitar w Polsce, a potem, będąc w Indiach, zamówiłem lekko zmodyfikowany według moich wskazówek dobry sitar, na którym gram do dziś. Potem nabyłem inne sitary, mam ich w sumie pięć.

Uczyłeś się na nim grać sam czy miałeś nauczyciela?

Najpierw uczyłem się sam i gdy pojechałem do Indii, grałem już dość sprawnie. W świętym mieście Varanasi (Benares) brałem lekcje gry na tym instrumencie, ale nie wszystkie reguły przekazywane przez nauczyciela przypadły mi do gustu. Otóż według tradycji operuje się na gryfie sitaru tylko dwoma palcami lewej ręki, a uderza w struny jednym palcem prawej. Ja już wcześniej wypracowałem swoją metodę, opartą na technice gitarowej. Posługuję się czterema palcami lewej ręki i trzema palcami prawej, co pozwala mi grać znacznie szybciej i sprawniej. Według tradycji na wskazujący palec prawej ręki zakłada się specjalny pazurek, tak zwany mizrab, służący do szarpania strun. Ja używam trzech mizrabów.

Czy jesteś pewien, że taka technika jest lepsza?

Granie według tradycyjnego systemu jest bardzo niewygodne, ogranicza, niczego nie dając w zamian. Nie znalazłem do dziś powodu, grając od tylu lat, żeby się do tych zaleceń stosować. Co ciekawe, nie spotkałem do dzisiaj nikogo, kto by grał podobnie do mnie. Jestem więc może prekursorem, a na pewno oryginałem :-)

Grasz na wielu instrumentach, więc ile ich masz w sumie ?

Około 150, z tego około 100 fletów, przede wszystkim bambusowych. A wśród nich najwięcej mam fletów indyjskich, zwanych bansuri. Te instrumenty znajdują się w większości w Weronie, gdzie mieszkam od roku 1983.

Czy masz jakiś zespół?

Tak, przede wszystkim polski zespół Orientacja na Orient, założony w 1983 roku. Grupa ta wykonuje głównie moje utwory. To muzyka oparta na motywach orientalnych – indyjskich, chińskich, arabskich… Gramy też oryginalne

mantry i ludowe melodie Orientu. Orientacja na Orient dała wiele koncertów, ukazały się dwie kasety z naszą muzyką. Od roku 2009 prowadzę też polski zespół The Lucyan Group, wykonujący muzykę, którą określam mianem orient-jazz. To moje kompozycje, mieszanka elementów jazzowych i orientalnych. Ukazały się w różnych krajach dwie płyty tego zespołu. Grywam też w duetach z basistą Przemkiem Kowalskim z Łodzi i gitarzystą Paolo Marocchio z Werony. Jestem członkiem włoskiego zespołu Shakti Vilas wykonującego indyjskie pieśni duchowe bhajan.

À propos, jaki jest twój dorobek płytowy?

Ukazało się 15 płyt i kaset z moją muzyką, wydanych 37 razy w Polsce, we Włoszech, na Węgrzech i w USA. We Włoszech ukazała się w 2010 roku książka z płytą zawierającą moją muzykę, a w USA cztery lata temu 6 DVD z kursami jogi, na których to DVD w podkładzie słychać moje utwory. Byłem też muzykiem sesyjnym na wielu płytach wydanych w różnych krajach, między innymi w Australii, Austrii i Białorusi.

Czy bywasz często w Polsce?

Tak się składało, że co miesiąc byłem w kraju. Grywam w Polsce dość często, prowadzę zajęcia rozwoju osobistego, uczę gry na sitarze…

Co w duchowości Indii czy też Dalekiego Wschodu w ogóle jest dla ciebie najbardziej frapujące?

Głębia, otwartość, praktyczne wskazówki, jak się rozwijać psychicznie i duchowo, brak dogmatyzmu (szczególnie w buddyzmie)…

Czy muzyka orientalna wyraża tę duchowość? W jaki sposób?

„Muzyka orientalna" to pojęcie bardzo szerokie… Orient to praktycznie cała Azja plus chyba także kraje arabskie północnej Afryki. Kto wie, może z obszaru Azji tylko Syberia zachodnia wymyka się z tego pojęcia, choć można by się spierać… Na pewno istnieje wyraźny związek między klasyczną muzyką indyjską a tradycją duchową kultury indyjskiej. Oczywiście to samo odnosi się do mantr (prostych formuł duchowych) i bhajanów (indyjskich pieśni duchowych).

Znam ludzi, którzy już jako dorośli nauczyli się grać: jeden psychiatra doszedł do wniosku, że musi grać na saksofonie, psycholog i handlowiec złapali się za gitary, a finansista za skrzypce. Co takiego jest w muzyce, że nagle w człowieku budzi się nieodparta potrzeba grania (albo śpiewania: parę dziennikarek ostatnio założyło chór)?

Jedna z możliwych odpowiedzi: muzyka oferuje niesamowitą możliwość ekspresji, wyrażenia samego siebie. Ostatnio uczestniczyłem w warsztatach śpiewu intuicyjnego. Nawet ludzie niemający dotąd związku z muzyką potrafili pokazać i przekazać samych siebie za pomocą prostych dźwięków… Granie czy komponowanie może być cudowną zabawą nawet dla kompletnych laików muzycznych. Miałem okazję zobaczyć to wielokrotnie, między innymi na owych warsztatach.

Dziś na Zachodzie nawet duchowość zaczyna mieć swoją wersję instant. Jeździ się do klasztorów na tygodniowe wyciszenie, żeby ładować akumulatory, tak jak do SPA. Co o tym sądzisz?

Dla mnie to jest OK. Nawet 5 minut medytacji już coś daje. Lepsze to niż nic. Jeśli nie ma się czasu czy chęci na głębsze czy dłuższe praktyki duchowe, to 5 minut też jest dobre :-) A tydzień praktyk to hoho! To już potężny zastrzyk duchowości.

Coache zatrudniani przez firmy rekomendują pracownikom rozwój duchowy, a niektó-

rzy pracodawcy kupują tezę, że pracownik rozwinięty duchowo to lepszy pracownik. Czy o taką duchowość chodzi?

Myślę, że człowiek rozwinięty duchowy to po prostu lepszy człowiek. A więc lepszy partner, obywatel, pracownik. Wierzę też, że duchowości nie da się wtłoczyć w ramy systemów i struktur. To najgłębsza esencja istnienia, jaką znam. Myślę, że nie da się z niej zrobić narzędzia do wyciskania ludzi jak cytryny. Więc nie obawiam się takich akcji. Mówi się nieraz „różne są drogi do Boga". Dodałbym „jakkolwiek go rozumiemy i czymkolwiek on dla nas jest…"

Czy jesteś wegetarianinem?

Tak. Choć zdarza mi się zjeść rybę. Nie tykałem żadnego mięsa przez około 15 lat. Potem pewna przewodniczka duchowa skłoniła mnie do jedzenia mięsa przez kilka miesięcy. Wyleczyło mnie to z ortodoksji i łagodnego fanatyzmu wegetariańskiego, który objawiał się dyskretnym naprowadzaniem ludzi na drogę niejedzenia mięsa. Od tego czasu hołduję zasadzie „niech każdy je, co chce".

Czy zgadzasz się z twierdzeniem: jesteś tym, co jesz?

Do pewnego stopnia tak. Najważniejsza jest duchowość, ale wszystko jest ze sobą połączone, pokarm na pewno wpływa na nasz organizm, a nasza psychika jest z nim w bezpośrednim związku. Oczywiście są z nim związane także najwyższe, duchowe warstwy naszej osobowości. Zresztą słowo „najwyższe" jest mylące. Wszystko w nas przenika się nawzajem, duchowość przejawia się na każdym kroku, także w tzw. przyziemnych czynnościach :-) Ale ponoć wiele osób musi jeść mięso. Mówi o tym teoria diety powiązanej z grupą krwi. Nie wiem, nie znam się… Wiem tylko, że moje zdrowie i poziom energii bardzo skorzystały na tym, iż zaprzestałem jedzenia mięsa i białego cukru.

Są ludzie, którzy ze zdrowego żywienia robią oręż w walce z innymi ludźmi – pouczają, udowadniają, że są lepsi, bo lepiej jedzą, albo dostają świra na punkcie zdrowej diety, doprowadzając do sytuacji, że nic nie jest wystarczająco zdrowe dla nich. Skąd się to bierze i jak nie wpaść w takie błędne koło? A jak ty traktujesz swoją dietę?

Sądzę, że to pouczanie bierze się to z kompleksu niższości, który ponoć siedzi w każdym z nas od czasów dzieciństwa, kiedy zrozumieliśmy, że jesteśmy słabi i uzależnieni od innych. Potem szukamy sposobów, żeby się poczuć mocniejsi, lepsi od innych, aby to podświadome przekonanie skompensować. Posiadanie (pieniędzy, wiedzy itp.), stawianie się na piedestale, pouczanie itd. to właśnie te sposoby (plus wiele innych).

Szaleństwo na punkcie zdrowej diety (we Włoszech określane mianem ortofagii) to moim zdaniem jedna z chorób naszej cywilizacji, to zapełnianie pustki duchowej i psychicznej, wynikającej między innymi z braku bliskich więzi z innymi ludźmi, z braku poczucia sensu życia itp.

Jak nie wpaść w to błędne koło? Sposobów może być wiele. Sądzę, że jednym z najlepszych jest obserwacja samego siebie i coraz lepsze, stopniowe rozumienie własnych ograniczeń, fałszywych przekonań, destruktywnych tendencji… A potem nieutożsamianie się z własnym reakcjami, emocjami itd. Piszę o tym w mojej książce.

Dzięki!

I ja dziękuję! Zapraszam na moje strony internetowe – www.lucyan.prv.pl (www.suryasound.com), www.myspace.com/lucyan2006, www.facebook.com/lucjanwesolowski, www.nasze-piosenki.pl.

Rozmawiał sam ze sobą: Lucjan Wesołowski

Witold Korczyński

LA CUMPARSITA – TO JUŻ STO LAT



W dalekim Urugwaju, w jego stolicy Montevideo, co roku w okresie karnawału urządzane są w poszczególnych dzielnicach miasta radosne fiesty zwane tam *comparsa*, w czasie których tańczy się skoczne tańce, między innymi estudiantiny wywodzące się od wesołych, włoskich taranteli, które studenci południowoamerykańskich uniwersytetów uważają za coś w rodzaju hymnów ich uczelni,czy wydziałów.

Przed stu laty w Montevideo, w roku 1915 (zapewne w lutym), młody student wydziału architektury Gerardo Matos Rodriguez skomponował taką skoczną melodię w rytmie marsza i nazwał ją *La Cumparsita*, co można tłumaczyć 'Dziewczyna Karnawałowa'.

Już drugi rok trwała Wielka Wojna (tak wtedy nazywano pierwszą wojnę światową) – kilkunastu kolegów Rodrigueza w poszukiwaniu przygód frontowych wybrało się do Europy i tam ochotniczo wstąpili do armii francuskiej. Pod koniec roku jeden z nich zginął. Był synem ludzi na tyle zamożnych, że sprowadzono do Montevideo jego ciało i urządzono mu uroczysty pogrzeb. W czasie eksportacji trumny z domu żałoby do kościoła, a następnie na cmentarz konduktowi towarzyszyła studencka orkiestra, która grała właśnie tę ostatnią estudiantinę – *La Cumparsitę*. Grała w wolnym marszowym rytmie i ta melodia przyjęła się w Montevideo, a wkrótce i w Buenos Aires jako marsz pogrzebowy.

Na początku 1916 roku, znowu w okresie karnawału, kilkunastu kolegów Gerarda Rodrigueza zaprezentowało tę melodię Robertowi Firpo, którego zespół grywał w kawiarni „La Giralda", z prośbą aby spróbował zaaranżować *La Cumparsitę* jako tango. Po latach Roberto Firpo opowiadał, że wtedy przypomniał sobie swoje dwa tanga skomponowane w 1906 roku, które wtedy nie zyskały popularności – *La Gaucha Manuela* i *Curda completa*. Fragmentami tych melodii postanowił uzupełnić melodię *La Cumparsity*.

Pod koniec 1916 roku „nowy" utwór był gotowy i w listopadzie został po raz pierwszy nagrany przez Odeon Records (numer zapisu 483). Nagrania w studio Max Glucksmann w Buenos Aires dokonał zespół Juana Bautisty „Bachicha" Deambrogio, którego liderem w tym wykonaniu był Roberto Firpo grający na fortepianie. Utwór został wytłoczony na stronie „B" szelakowej płyty 78 rpm, która ukazała się w sprzedaży na początku 1917 roku i tę datę niektórzy przyjmują jako datę powstania *La Cumparsity*. Ten rok przyjmuje się też jako datę wprowadzenia pianina do zespołów grających muzykę tanga. Firpo zastosował w tym utworze krótkie pasaże grane właśnie na pianinie i ten sposób aranżacji stał

się typowy dla tanga. Dopiero po ośmiu latach powstały pierwsze słowa tej piosenki. Napisał je w 1924 roku Argentyńczyk Pascual Contursi i zatytułował *Si supieras* (Gdybyś wiedział). Od tej pory *La Cumparsita* była rozpowszechniana i zyskała światowy rozgłos jako tango *Si supieras*.

Gerardo Rodriguez w tym czasie przebywał w Europie, w Berlinie, jako młody dyplomata i nic nie wiedział o losach swojego utworu. Dopiero spotkany w Paryżu ówczesny król argentyńskiego tanga, zresztą też Urugwajczyk, Francisco Canaro zwrócił mu uwagę na wprost szaloną popularność jego młodzieńczego utworu. Z pomocą Canaro od około 1930 roku rozpoczęła się sądowa batalia o przywrócenie Rodriguezowi praw autorskich do muzyki. Zakończyła się dopiero w 1948 roku wyrokiem przyznającym mu prawo do 80% wpływów z tantiem, natomiast Contursiemu i jego biznesowemu partnerowi Enrique Maroniemu przyznano prawo do 20% za tekst.

W 1959 roku *La Cumparsita* została przypomniana w słynnej amerykańskiej komedii filmowej *Pół żartem, pół serio* i znowu świat zaczął ją tańczyć.

Przy okazji warto zauważyć, że największymi twórcami muzyki tanga byli Urugwajczycy: wspomniany Francisco Canaro, Rafael Canaro, Juan Canaro, Humberto Canaro, Mario Canaro, Roberto Firpo, Edgardo Donato, Ascanio Donato, Osvaldo Donato, Gerardo Matos Rodriguez…

***

Najpiękniejsze czasy tanga to lata 20.–40. XX wieku, a szczególnie (moim zdaniem) okres do 1935 roku, kiedy zginął w lotniczej katastrofie Carlos Gardel. Od ponad trzech lat rewitalizuję te dawne nagrania, oczyszczam z szumów i trzasków właściwych starym płytom i do tej pory udało mi się tak odświeżyć 1650 nagrań (stan w dniu 3 listopada 2016 roku). Zbiegło się to w tym roku z wizytą Papieża Franciszka w Krakowie. Otrzymał On ode mnie tę kolekcję, zatytułowaną *Para Ti, Padre*, zawartą w ozdobnym *pendrive*, wraz z listem, który przytaczam tu w polskim tłumaczeniu:

Antoine de Saint-Exupéry swoją najpiękniejszą książkę Mały Książę *zadedykował „mojemu przyjacielowi, kiedy był jeszcze małym chłopcem". Podobnie ja dedykuję płytę* Para Ti, Padre *– „Papieżowi Franciszkowi, kiedy był chłopcem i jako Jorge Bergoglio tańczył tango", więc piszę do Niego:*

Drogi Jorge,
kiedy z wyroku Bożego przybrałeś nowe imię Franciszek i przyjąłeś na swoje barki ciężar odpowiedzialności za sterowanie Łodzią Piotrową, pomyślałem, że może czasem zatęsknisz za minionymi latami. Może wtedy wróci nostalgia za muzyką Twojej młodości, muzyką Twojej Matki, muzyką Twojej ojczyzny, tęsknota za dawnym tangiem.

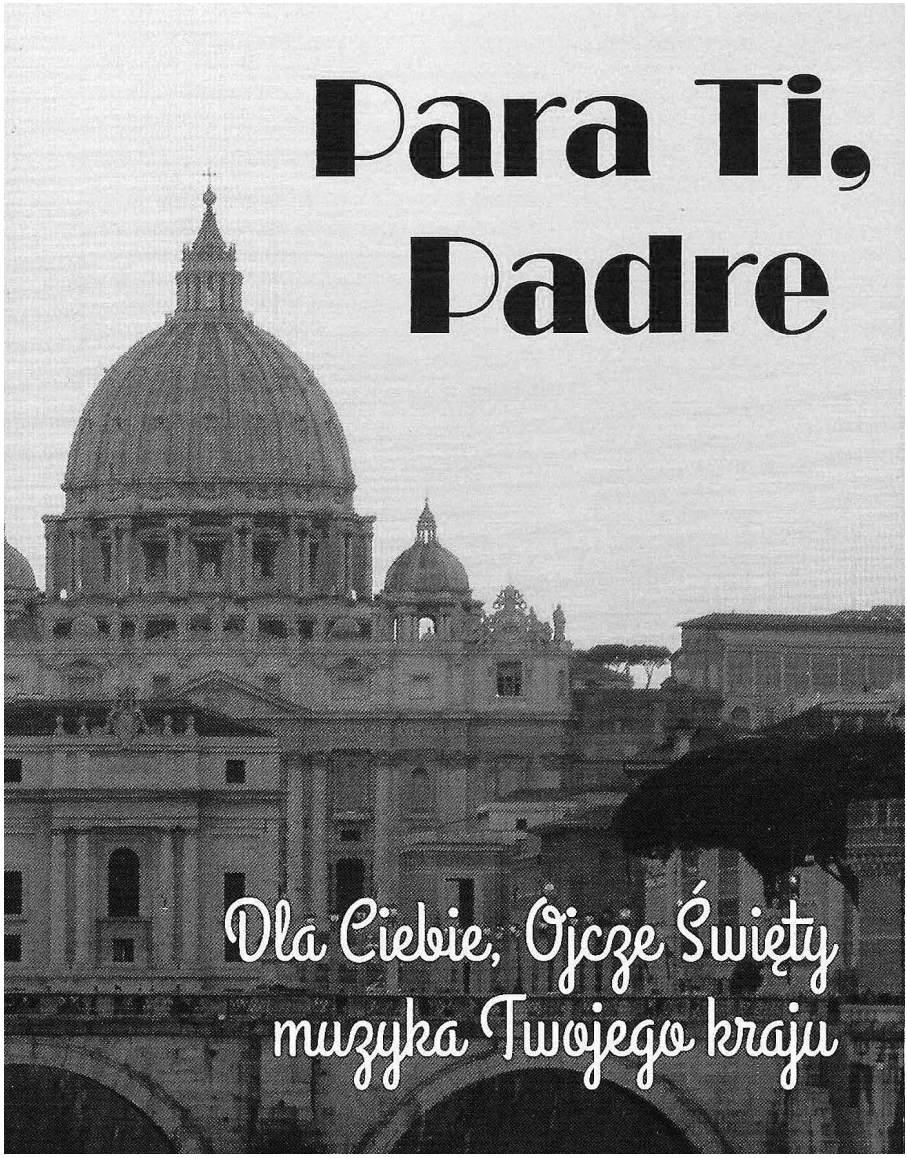
Dlatego ośmielam się prosić, abyś przyjął w prezencie efekt mojej pracy z ostatnich ponad trzech lat. Są to cyfrowo zrewitalizowane przeze mnie stare, oryginalne nagrania argentyńskich i urugwajskich tang, walców i shimmy fokstrotów. Jest ich łącznie 1500, dlatego przekazuję je zapisane na pendrive.

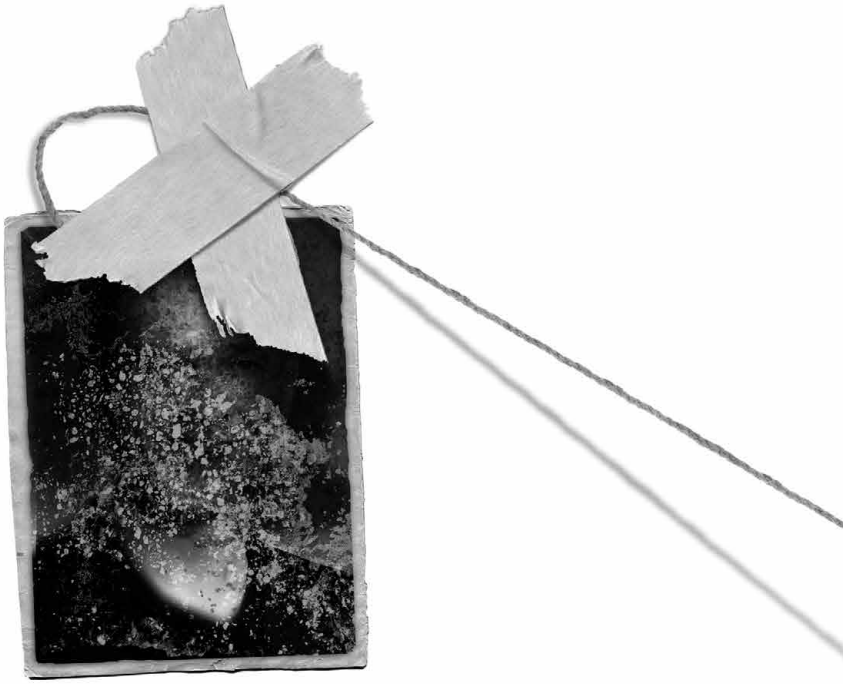
W tych melodiach jest piękno, refleksja, smutek, ale jest i nadzieja. Kiedy późną nocą, przed zaśnięciem, w modlitwie będziesz wspominał Swoją Matkę (a wiem, że zapewne tak robisz, bo i ja tak wspominam moją Matkę), to może wróci z melodiami tanga czas, który z Nią spędzałeś. Prosimy, przyjmij też od nas, bo jest nas troje, dwie płyty:
– jedna – to są właśnie te zrewitalizowane tanga z moimi polskimi słowami, które śpiewa Anna „Hanka" Sarna,
– druga – to płyta z południowoamerykańskimi utworami oraz kilkoma wierszami naszego kra-

kowskiego poety Marka Grechuty, które przejmująco śpiewa w języku hiszpańskim Magdalena Lechowska.

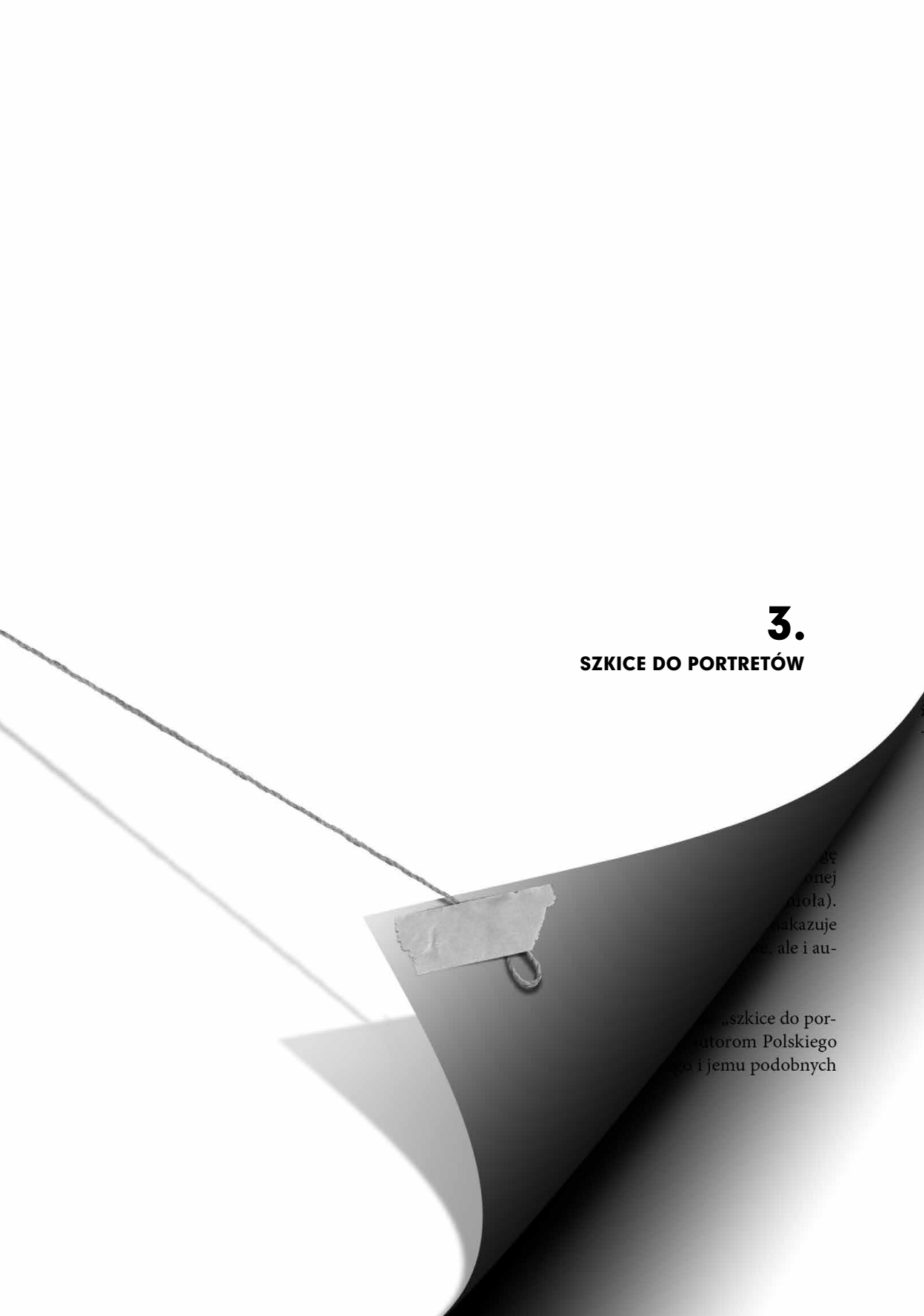
Proszę, wybacz mi, że piszę do tamtego młodego Człowieka, który kiedyś tańczył tango jako Jorge Bergoglio, ale mam cichą nadzieję, że Papież Franciszek mnie zrozumie i życzliwie przyjmie nasz podarunek.

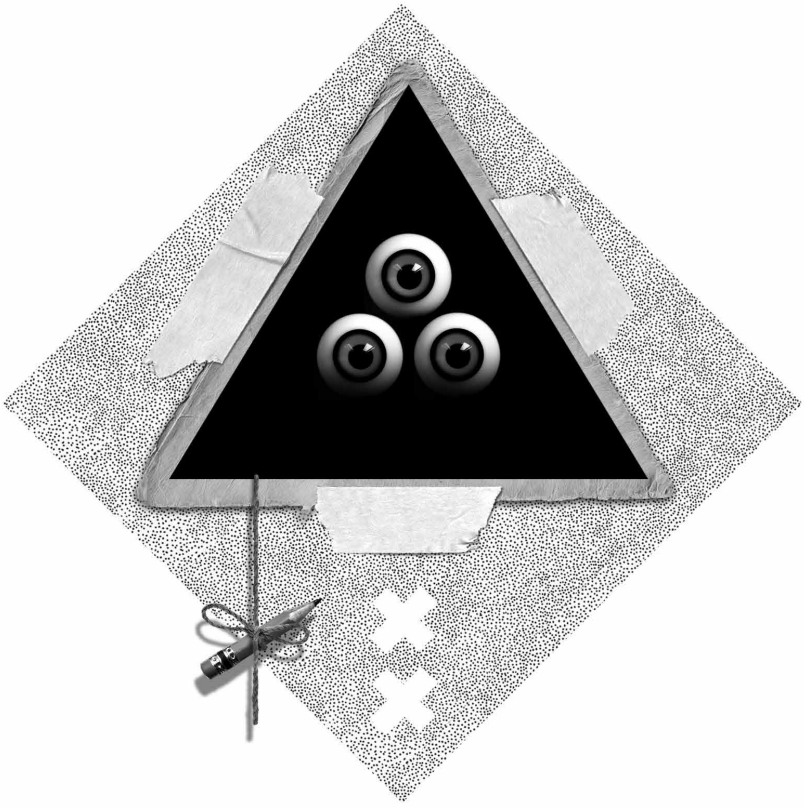
Z szacunkiem dla Urzędu i wielką sympatią dla Osoby





3.
SZKICE DO PORTRETÓW





Jan Poprawa

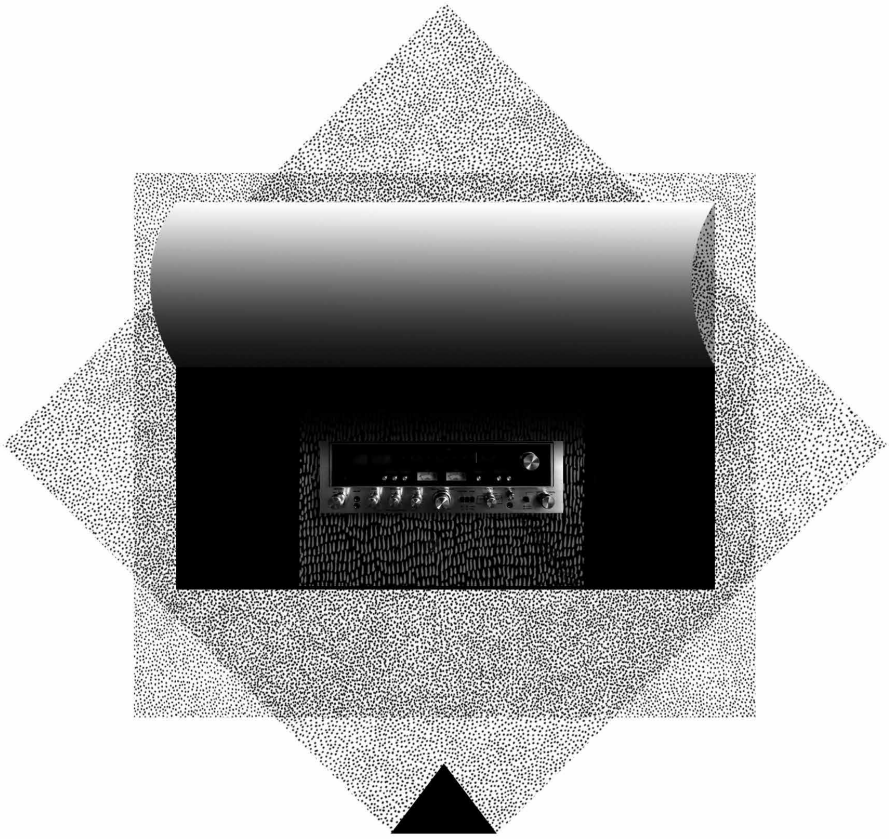
OD REDAKTORA



Szkice do portretów to nowy rozdział „Piosenki". Wyniknął z naturalnej potrzeby personifikowania wydarzeń. W sztuce, nawet tak „uprzemysłowionej" jak współczesna sztuka estradowa – najważniejsi są artyści. To od nich, ich niereformowalnej wyobraźni i nieosiągalnego dla innych kunsztu zależy, czy możemy piosenkę uznać za sztukę właśnie.

Od pierwszej edycji rocznika „Piosenka" przedstawiamy Poetów piosenki. I tym razem to robimy. Ale pragniemy też wyeksponować postaci, bez których sami poeci, choć najwięksi, sami wirtuozi, choć najbieglejsi, sami kompozytorzy – nie stworzyliby „sztuki piosenki". Ten wątek występował już w naszych dawnych edycjach (że przypomnę obszerne rozmowy z Lucjanem Kaszyckim czy Andrzejem Zaryckim). Tym razem wyodrębniamy go. Biografistyka jest dziedziną znaną zarówno w środowiskach naukowych, jak i w rutynie dziennikarskiej. Wiemy, że proponowane w tym dziale „Piosenki" teksty nie wypełniają wszystkich reguł gatunku. Dlatego nazywamy te teksty „szkicami". Z nadzieją, że rozwiną się z czasem w pełne portrety artystów (tak jak niegdysiejsza rozmowa Andrzeja Pacuły rozwinęła się w książkową biografię mistrza Zaryckiego). Tym razem sugerujemy badaczom i wydawcom postaci wielkie i zasłużone (Edward Pałłasz, Zbigniew Raj). Dodajemy spostrzeżenia młodych autorów do twórczości ich mistrzów (Kalina Jędrusik). Wspominamy niezapomnianych (Andrzej Zaucha, Maria Alaszewicz). Ale też podajemy pod rozwagę spisywanie przewag wyjątkowo uzdolnionej młodzieży artystycznej (Banasik, Jemioła). Młodzieńcza autobiografia Beaty B. nakazuje z uwagą śledzić nie tylko estradowe, ale i autorskie losy tej artystki…

Być może za jakiś czas nasze „szkice do portretów" będą przydatne autorom Polskiego Słownika Biograficznego i jemu podobnych opracowań…



Edward Pałłasz

TUNER



Nazywam ten srebrzysty przedmiot w kształcie prostopadłościanu, o dwóch dużych gałkach, wąskim ekraniku oraz kilkunastu różnych klawiszach i przyciskach, tunerem, choć jest dla mnie głównie radiem, czyli radioodbiornikiem. Ale w połączeniu z odtwarzaczem płyt kompaktowych także gra pierwszorzędną rolę. Co prawda producent, czyli firma Marantz, nazywa go oficjalnie *receiver*, bo może on również współpracować z nagrywarką płyt, gramofonem czy archaicznym już dzisiaj odtwarzaczem taśm magnetofonowych, ale słowo „tuner" wydaje mi się sympatyczniejsze od polskiego odpowiednika słowa *receiver*, czyli „odbiornik". A tego właśnie słowa nie lubię, bo brzmi ono prawie tak jak „obornik". (Oczywiście obornik sam w sobie jest bardzo pożyteczny i nazwa jest trafna, i nie budzi ona we mnie sprzeciwu.) Wracając tedy do tunera marki Marantz – jest on z założenia niemy i potrzebuje wsparcia dwóch sporych podłączonych do niego kolumn głośnikowych, by mógł wykazać się swoimi zaletami i stać prawdziwym radioodbiornikiem, czy odtwarzaczem płyt CD całą gębą. Posiada on również w zapasie jeszcze jakieś inne, tajemne dla mnie umiejętności, których ani myślę zgłębiać. Może ma ich nieco za dużo, bo potrafi się stawiać swojemu panu i psuć, co doprowadza mnie do szewskiej pasji. Lecz ostatnio się zreflektował, spokorniał i czyni to o wiele rzadziej.

A moje zauroczenie radiem zaczęło się – jak o tym wspomniałem w *Skrzypcach* – od prymitywnego tekturowego „kołchoźnika" u babci Anastazji. Wyprosiłem zatem u rodziców zainstalowanie podobnego pudełka na ścianie naszego mieszkania, do czego ojciec – jak to się prawdziwym belfrom przydarza, wielbiący ciszę – zbytnio się nie kwapił. Ale uległ i radio stało się dla małomiasteczkowego małolata oknem na świat. W tym i na świat muzyki, i to we wszystkich jej gatunkach. Od fortepianowych ułomków muzycznych do porannej gimnastyki przez aktualną, marszową pieśń masową, jak *Zbudujemy nową Polskę* czy *Tysiące rąk, miliony rąk*, lub jej delikatną odmianę w rytmie walczyka, jak *Piosenka o Nowej Hucie*, przez zróżnicowany repertuar bydgoskiej orkiestry radiowej Arnolda Rezlera, dumki wschodnie grane przez orkiestrę mandolinową Edwarda Ciukszy, koncert piosenek rosyjskich Izaaka Dunajewskiego (w tym koniecznie: *Szyroka strana moja rodnaja* i *Serce*), umiarkowane synkopy orkiestry tanecznej Jana Cajmera, aż po transmisję z Katowic radiowej orkiestry Grzegorza Fitelberga, rzecz jasna z Moniuszką i Karłowiczem.

Do dzisiaj przechowałem w pamięci urzekający głos czarnoskórego Paula Robesona w pięknej piosence *Ol'Man River*. Barwa jego basowego, potężnego głosu zniewalała. A lewicowe poglądy Robesona czyniły go pożądanym gościem w ludowej Polsce już od Światowego Kongresu Intelektualistów we Wrocławiu. (W tymże mieście i w tym samym czasie po poprowadzeniu koncertu w Hali Ludowej Panufnik powiedział, że dyrygowanie w tym miejscu jest dla niego dużo ważniejsze od występu w londyńskiej filharmonii.) Przez długi czas sądziłem, że ta melodyjna piosenka o rzece Missisipi jest wykwitem murzyńskiego folkloru, by przeżyć rozczarowanie informacją, że pochodzi z musicalu *Show Boat* z muzyką białego, Jerome'a Kerna. Nasza, także białoskóra, odpowiedź na *Ol'Man River* w postaci piosenko-pieśni *Miasto pokoju*, śpiewana była przez Bernarda Ładysza, którego słuchanie było również przyjemnością, a sama pieśń, niby niczego sobie, była niestety wyzuta z emocjonalnej prawdy.

W tym miejscu nie mogę się uwolnić od towarzyszącego mi skojarzenia *Ol'Man River* z inną buntowniczą amerykańską piosenką w stylu country – *Sixteen Tons*, która – w spolszczonej przez Witka Dąbrowskiego postaci – znalazła się w programie STS-u *Agitka* wiosną '56. Była bez wątpienia proroczą zapowiedzią rewolucyjnych zmian w naszym kraju. A że w tej bardzo świeżutkiej piosence o doli wyzyskiwanego amerykańskiego górnika cenzura nie mogła dopatrzyć się niczego zdrożnego, to jej nie zakwestionowano. Lecz widownia doskonale rozumiała, że górnicza dusza, którą w piosence zniewolił kapitalista, właściciel kopalni, jest w naszej rzeczywistości zniewolona przez zaborcze państwo. Nie wiem, kto zaproponował te *Szesnaście ton* do programu, ale podejrzewam, że była to sprawka Agi Osieckiej. Tylko ona miała jakieś konszachty z zachodnim światem.

Po tym wtręcie przywołuję się do porządku. A więc – pamiętam z radiowego programu i inne dziwy, takie jak pojawienie się pogodnego profesora Pęduszki w zabawnym teatrzyku *Eterek*. (Dopiero po latach zidentyfikowałem – i poznałem – ich dwugłowego twórcę: Jeremiego Przyborę i Antoniego Marianowicza.) Bawił mnie również galimatias form w cyklicznej audycji *Przy sobocie, po robocie*. Obowiązkowa była oczywiście środa chopinowska. Tym bardziej, że pierwszy powojenny konkurs pianistyczny *rodem warszawianina, sercem Polaka, a talentem obywatela świata*, jak to pięknie powiedział Norwid, był tuż, tuż. I z tym wiąże się mój debiut radiowy, chociaż chwilowo ograniczony do poziomu „miejskiego radiowęzła radiofonii przewodowej małej częstotliwości".

W niedzielne słoneczne i bardzo upalne popołudnie zasiadłem przy pianinie w radiowęźle przy ulicy Dworcowej (teraz to już jest aleja Wojska Polskiego). Pewien pan zapowiedział do mikrofonu, że w ramach obchodów Roku Chopinowskiego pewien zdolny miejscowy dwunastolatek, taki a taki, wykona *Mazurka a-moll* naszego geniusza. Nie dodał, że jest z pośmiertnego opusu 68 nr 2, bo tego nie wiedział. I tego, że Frycek skomponował go młodzianem będąc, ledwo o cztery lata starszym od zapowiedzianego pianisty. Tego tym bardziej nie wiedział. A ja wiedziałem i poczułem się dumny. Zagrałem. Część środkową nieco zbyt śpiesznie. Omsknąłem się tylko raz, ale nieznacznie. W drodze do domu, ociekając potem, starałem się iść w pobliżu mijanych budynków, aby przez uchylone okna wyłowić uchem grające „kołchoźniki". Nie było ich dużo, ale się zdarzały. Na rynku puściuteńko. Ani żywej duszy. Wobec tego przystanąłem przed ratuszem i pomyślałem w duchu, że może nie jestem najlepszy na szkolnym boisku w grze w kopaną piłkę, szczególnie w dryblingu wokół rosłych kasztanów, ale za to jestem najlepszy w poruszaniu palcami na klawiaturze pianina. I że pół (a może chociaż ćwierć?) mieszkańców Starogardu mogło się o tym przekonać.

Przez wiele dni z uchem przylepionym do tekturowego głośnika słuchałem, jak uczestnicy chopinowskiego konkursu biegają zawijasami po klawiaturze, w górę i w dół – nawet wtedy, kiedy rodzina już spała. Było mi tylko piekielnie zimno, bo „kołchoźnik" zainstalowany był w małym nieogrzewanym pokoju ojca, ocieplanym tylko przez uchylone drzwi sypialni. A tylko w sypialni rozpalała mama kaflowy piec i dlatego w dwóch łóżkach musiały sypiać cztery osoby. Ja z mamą, Alek z tatą. Natomiast roczny beniaminek, Kazik, miał własne legowisko. Zadziwiające, ale wcale nie uważałem tego za jakąkolwiek dolegliwość. Dopiero w licealnych latach pozwolono mi sypiać na kanapie obok pianina w pokoju zwanym jadalnią, ale używanym w tym celu tylko od święta. Na co dzień jadaliśmy przy małym stole w sypialni. Ścisk był ogromny, ale tego także nie odczuwałem jako dolegliwość. W końcu mama radziła sobie z przyrządzaniem potraw w dawnej maleńkiej spiżarce. I „kuchenka" ta mieściła tylko jedną osobę.

Pierwszy prawdziwy radioodbiornik pojawił się w moim życiu dopiero po kupnie własnego mieszkania. A było to już rok po otrzymaniu przeze mnie i kolegów z STS-u zbiorowej nagrody Radiokomitetu i ZAiKS-u za radiowy *Teatrzyk Miniatur Zwierciadło* i takiż czas po samobójczej śmierci Ernesta Hemingwaya i kryzysie kubańskim (czyli starciu Kennedy kontra Chruszczow), a więc Anno Domini 1962. Można by powiedzieć, że wraz z pojawieniem się córki pojawił się także prawdziwy wielolampowy radioodbiornik. I to z sensacyjną nowinką: zakresem fal ultrakrótkich.

Jak z daty tej nagrody wynika, w budynku Polskiego Radia przy ulicy Myśliwieckiej 3/5/7 pojawiłem się – jako współpracownik – dużo wcześniej, nim dorobiłem się własnego radia. Stało się to za przyczyną dwóch panów, Bronisława Wiernika i Lecha Miklaszewskiego. Pan Bronisław był uznanym autorem audycji radiowych, w których zawierał elementy reportażu i nawet odkrywczo twierdził, że *nie istnieje oprawa dźwiękowa w słuchowisku. W radiu wszystko jest dźwiękiem. Słowo również jest dźwiękiem*. Ale nim doszedł do tych awangardowych popaździernikowych odkryć, realizował bardzo poprawne reportaże z kolejnych zjazdów partii, począwszy od tego w 1946 roku, kiedy partia zwała się jeszcze PPR, czyli Polska Partia Robotnicza. Oferta, którą złożył mi Wiernik, ograniczyła się do skomponowania piosenki do wiersza Apollinaire'a *Most Mirabeau*, którą okrasić zamierzał swoje słuchowisko zabawnie zatytułowane *W Pińczowie dnieje*. Skąd wziął się ten Apollinaire w Pińczowie? Bo jego matka była z domu Kostrowicka? Tego mi pan Bronisław nie wyjaśnił. Tekstu słuchowiska także nie miałem w ręku. Podejrzewałem, że jego kształt po prostu rodził się podczas pracy nad nim.

Jak na radiowego debiutanta przystało, zamówienie potraktowałem bardzo serio. Zmienna rytmika wiersza w tłumaczeniu Adama Ważyka sprawiała kłopoty przy zwrotkowej, piosenkowej budowie. Ale dwulinijkowy refren pozwolił mi się popisać użyciem skali całotonowej (Debussy!), co uznałem za spory sukces. Nawiasem dodam, że wtedy Ważyk nie paradował już w mundurze z pistoletem w kaburze, lecz był głośnym autorem krytycznego wobec socjalistycznej rzeczywistości *Poematu dla dorosłych*. Oczywiście samego słuchowiska nie usłyszałem na antenie, bo nie miałem jeszcze radia.

Było to swoiste pasowanie na radiowego rycerza, bo po nagraniu piosenki pan Bronisław zaprosił mnie na lampkę koniaku w radiowym, piwnicznym bufecie. Dnia następnego (!) – a niekiedy i tego samego, po porannej audycji – stosowne honorarium czekało na odbiór w kasie przy ulicy Noakowskiego. Takie to obyczaje panowały za prezesury towarzysza Włodzimierza Sokorskiego. Nic dziwnego, że z czasem polubiłem te przedpołudniowe odwiedziny w radiowej kasie, bo stać mnie było,

by po krótkim spacerze odwiedzić restaurację Szanghaj na MDM-ie i zjeść prawdziwie smaczny obiad. Jest wielce zabawnym zjawiskiem, jak dziurawa bywa nasza pamięć i jakie płata nam figle. Przecież pamiętam tak wiele szczegółów tego debiutu, a jednocześnie mimo wysiłków nie potrafię sobie przypomnieć, kto bym pierwszym wykonawcą, a raczej wykonawczynią *Mostu Mirabeau*. Prawdopodobnie była nią Danusia („Dekawka") Kowalewska. Ale być może była to Hania Rek albo Basia Rylska? Albo ktoś całkiem inny?

Tak, czy inaczej, tę słuchowiskową piosenkę umieściłem w tomiku piosenek *Do widzenia, Ziemio*, bo dobrze równoważyła te z STS-u. A wśród tych drugich była także „eksperymentalna" *Ballada o błaźnie króla Ryszarda III* (do słów zaprzyjaźnionego Andrzeja Mandaliana, nie tylko poety, ale i miłośnika szachów), w której udało mi się w melodii czterowiersza wykorzystać cały dwunastodźwięk oktawy. Taka niby dodekafonia (?) przy zachowaniu tonalnej harmonii. Lecz proszę nie podejrzewać, że to właśnie z tego powodu cenzura zakwestionowała jej publiczne wykonywanie. Potem zresztą skapitulowała, bo kiepsko jej szło dowodzenie podobieństwa Szekspirowskiego króla Ryszarda III do Pierwszego Sekretarza Władysława Gomułki. I w końcu *Ballada* znalazła się w programie. A tak w ogóle, to jeszcze dzisiaj, po sześćdziesięciu latach, od czasu do czasu mój debiutancki *Most Mirabeau*, ku mojej radości, umieszcza w swoich recitalach niezawodna Stasia Celińska.

O Lechu Miklaszewskim, świetnym pedagogu, napomknąłem już w *Gadżecie*. Szefował redakcji umuzykalnienia dzieci. Z regularnością zegarka na radiowej antenie pojawiały się nowe piosenki dla dzieci. Także przedszkolaków. Oferta, którą złożył mi pan Lech, pojawiła się prawie jednocześnie z propozycją Wiernika. Był to tekst *Piosenki o warszawskiej jesieni* Romana Pisarskiego. Już sam tytuł uznałem za dobry omen. Pan Lech dokładnie określił warunki zamówienia: ambitus, czyli rozpiętość między najniższym i najwyższym dźwiękiem melodii, nie może przekroczyć septymy, a najlepiej żeby ograniczył się do seksty; piosenka ma być melodyjna, świeża i niebanalna; nie za łatwa, ale i nie za trudna; taka, którą dziewięcioletnie dziecko może zapamiętać już po kilkakrotnym wykonaniu; no i mam na to cały tydzień czasu. Uff, pomyślałem, nieco skonfundowany, prawdziwa łamigłówka. Ale nuty przyniosłem przed terminem. Pan Lech popatrzył na nie i z aprobatą pokiwał głową. Kiedy zwróciłem mu uwagę, że w jednym, jedynym momencie niestety przekroczyłem rozpiętość septymy, powiedział uspokajająco: *Widzę. Widzę. Ale nie można inaczej*. I tak właśnie *Piosenką o warszawskiej jesieni* doszlusowałem do radiowej rodziny kompozytorskiej dla dzieci, w której królowały takie postacie jak: Witold Lutosławski, Władysław Szpilman, Jerzy Wasowski, Franciszka Leszczyńska, Feliks Rybicki czy Augustyn Bloch.

Po tych debiutach zacząłem częściej zaglądać do radiowych studiów. Radiowa oferta dla dzieci i młodzieży była niezwykle różnorodna i całkiem wartościowa. Chociaż słuchowiska dziecięce bywały dość proste, ale za to zawsze okraszone były muzyką lub choćby piosenką. Natomiast słuchowiska literackie dla dorosłych, oparte z reguły na dobrej literaturze, udatnie poszukiwały nowej, radiowej formy, zgodnie z opinią Wiernika, a w większym jeszcze stopniu zgodnie z praktyką reżyserską Zbigniewa Kopalki, że: *W radiu wszystko jest dźwiękiem*. Nie byle jacy autorzy brali się chętnie za bary z tą formą, odnosząc nierzadko prawdziwy artystyczny sukces. Wystarczy, że przytoczę nazwisko Zbigniewa Herberta i jego słuchowisko *Drugi pokój*. A i kompozytorzy mogli się popisać swoim talentem, tak jak to uczynił Tadeusz Baird, komponując urokliwą ilustrację do *Colas Breugnon* Rollanda, która potem przybrała postać suity (którą z kolei podziwiałem już w licealnych latach), czy mój późniejszy adwersarz Zbigniew Wiszniew-

ski, pionier nowego gatunku, jakim była jego opera radiowa *Neffru* z librettem i w reżyserii właśnie Kopalki.

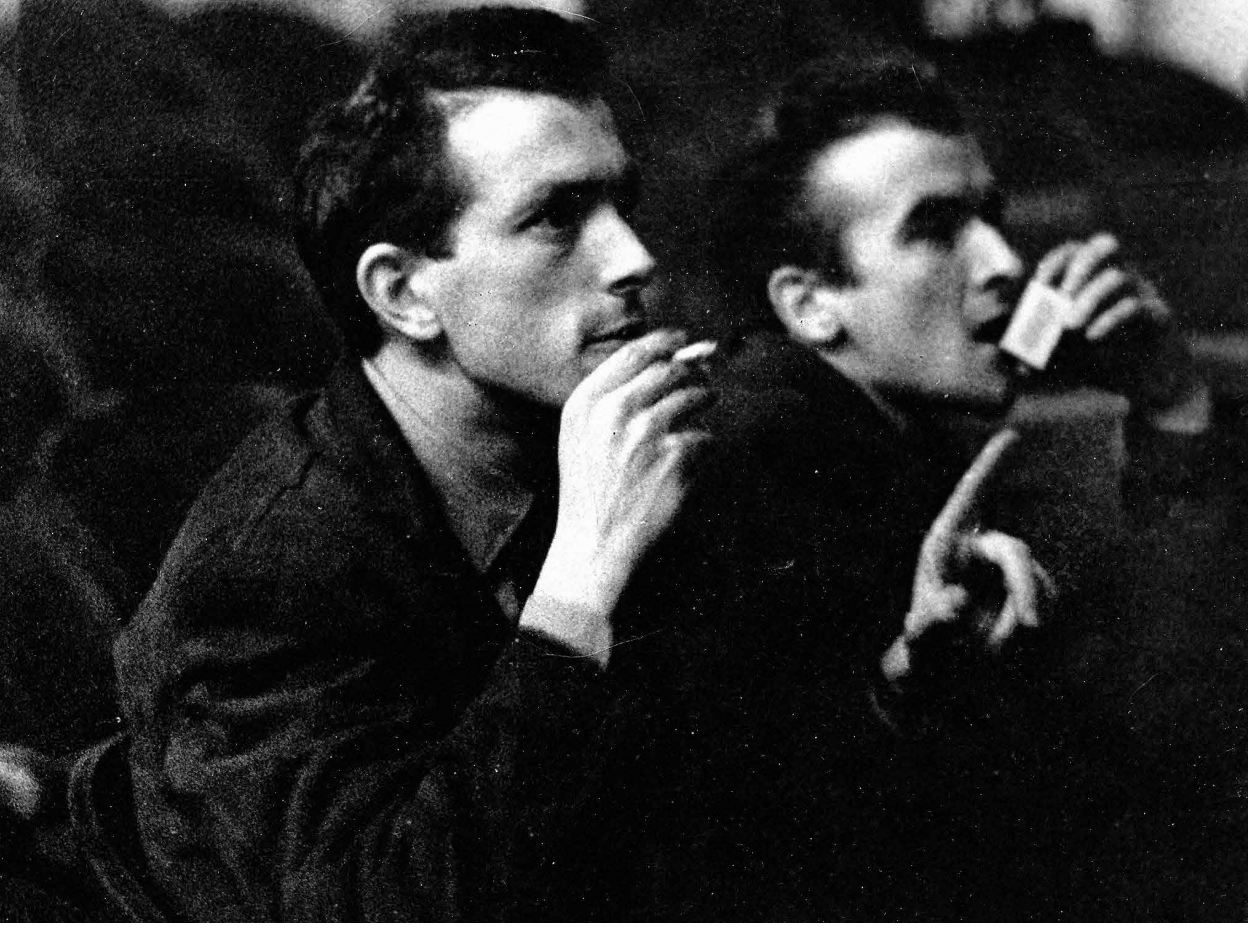
Dla mnie pojawiająca się możliwość pracy na potrzeby radia przybrała postać praktycznego muzycznego uniwersytetu, szczególnie w zakresie instrumentacji (dlaczego oktawowe zdwojenie klarnetu na górze, a fletu na dole brzmi ciekawiej niż odwrotna pozycja?), no i dyrygentury. A wszystko to za sprawą inwitacji nieznanych mi wcześniej osób – Bronisława Wiernika i Lecha Miklaszewskiego. Odrobina szczęścia bywa w życiu przydatna. Jak w zapomnianej przedwojennej piosence warszawskiej ulicy: *Kawałek szczęścia, kawałek gliku / I już jest dobrze, i już po krzyku*, którą pamiętał jeszcze Jurek Markuszewski, dziecko warszawskiej Starówki.

Dwa radiowe studia muzyczne, M-1 (dzisiaj imienia Agi Osieckiej) i M-2, służyły zarówno nadaniom na żywo, jak i nagrywaniu muzyki do słuchowisk. W studiu 1 dopiero po ukończeniu pracy przez orkiestrę Rachonia. Zaś w studiu 2 po wyczerpaniu potrzeb emisji na żywo (a były i takie audycje muzyczne). Natomiast na potrzeby telewizyjne studia te dostępne były dopiero późnym wieczorem lub wręcz nocą. Ich obciążenie bywało permanentne, a walka o uzyskanie ich na dłuższy czas, choćby o godzinę, była bezpardonowa. Nagrania swoich ilustracji muzycznych, przeznaczonych zwykle na niewielkie, kilkuosobowe zespoły kameralne, prowadziłem sam, nawet wtedy, kiedy zdarzało mi się zasiadać przy fortepianie. Na ogół terminy były tak napięte (jak się to mówiło: „na wczoraj"), że było to jedyne wyjście. A potem weszło w krew.

Bardzo szybko się zorientowałem, że znajdowanie stosownych muzyków, nie tylko z łatwością czytających nuty *a vista*, lecz także zdolnych do solistycznej gry, bywa kłopotliwe. Z ulgą oddałem tę czynność w wytrawne ręce zawodowego inspektora – tak nazywa się ich w muzycznym światku – Tadeusza Zygadły. Tadeusz, bo niebawem przeszliśmy na ty mimo pokoleniowej różnicy wieku, był skrzypkiem w radiowej orkiestrze. Przed wojną był solistą Filharmonii Warszawskiej, gdzie prezentował z powodzeniem koncerty Wieniawskiego, Karłowicza, a nawet Szymanowskiego. Był człowiekiem niewiarygodnie pogodnym, choć bywał i subtelnie złośliwy. Jego specjalnością było prowokowanie, szczególnie nadto pewnego siebie kompozytora, aluzyjnym przygrywaniem jakiejś powszechnie znanej melodii, łudząco podobnej do tej właśnie nagrywanej. Był w tych melodycznych skojarzeniach niezrównany. A czynił to ot tak, jakby od niechcenia.

To jego pamięci zawdzięczam opowiastkę o perypetiach związanych z koncertem Sergiusza Prokofiewa na warszawskiej estradzie filharmonicznej. Było to rok przed moim urodzeniem. W tym samym czasie w naszej stolicy odbywała się Olimpiada Szachowa. W dzień próby orkiestra czeka na pojawienie się znakomitego gościa, ale jego jak nie było, tak nie ma. Z hotelu wyszedł już trzy godziny temu. Gdzie się podział? Wreszcie ktoś (może Fitelberg?) skojarzył zniknięcie wielkiego kompozytora z jego słabością do gry w szachy. Niełatwe poszukiwania zguby pośród szachowych fanów olimpijskich zmagań (obowiązywała absolutna cisza; policja usuwała siłą głośnych kibiców) skończyły się upragnionym sukcesem. Komu kibicował Prokofiew? Nie wiadomo. Na pewno nie szachistom radzieckim, bo Sowiecki Sojuz nie brał jeszcze udziału w takich zmaganiach. Prawdopodobnie mistrzowi świata Rosjaninowi Aleksandrowi Alechinowi, który występował wówczas w barwach Francji. Próba koncertu, chociaż ze sporym opóźnieniem, doszła do skutku. A sam koncert okazał się dużym sukcesem szalenie awangardowego – jak wtedy uważano – kompozytora.

Napomknąłem w tej opowiastce o Fitelbergu, bo to zapewne on (był przecież szefem war-



Konrad Swinarski & Edward Pałłasz, fot. Danuta Rago, 1958

szawskich filharmoników) zaprosił twórcę *Symfonii klasycznej* do nas. Ale nie tylko dlatego. Otóż po śmierci naszego wielkiego dyrygenta w muzycznych kręgach poczęła krążyć anegdota związana właśnie z nim i Prokofiewem. A Prokofiew zmarł nietaktownie tego samego dnia co „słońce narodów", Józef Stalin. Dnia następnego, przed próbą z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia, Fitelberg poprosił muzyków o powstanie i oddanie czci *zmarłemu w nocy mojemu przyjacielowi* – tu ponoć zawiesił głos – *wielkiemu radzieckiemu… kompozytorowi, Sergiuszowi Prokofiewowi*. Potem, po stosownej chwili ciszy, zwrócił się do koncertmistrza, Wochniaka: *Panie Władysławie, podobno Stalin też umarł?* Zresztą, by uniknąć takiej wysoce niestosownej konfuzji w przyszłości, radzieckie władze twórczo zamieniły datę śmierci twórcy baletu *Romeo i Julia* na późniejszą.

Już w czasach „kołchoźnika" polubiłem *Symfonię klasyczną* Prokofiewa i zachwycałem się jego groteskowym marszem z *Miłości do trzech pomarańczy*, nic więc dziwnego, że chętnie przyjąłem propozycję profesor Lissy, by jako pracę roczną przedstawić analizę jego baśni muzycznej *Piotruś i wilk*. Jedną z ilustracji muzycznych do słuchowiska dziecięcego w reżyserii przedwojennej twórczyni audycji dla dzieci (już w latach 20.!) Wandy Tatarkiewicz-Małkowskiej postanowiłem skomponować, idąc śladem jego rytmicznych i harmonicznych odkryć. Z duszą na ramieniu obserwowałem reakcję pani Wandy na moje całkiem ostre współbrzmienia i nerwowy puls, którymi ubarwiłem moją ilustrację, ale o dziwo – sędziwa reżyserka w wieku moich dziadków wcale nie wyraziła sprzeciwu i nie wysłała mnie do wszystkich diabłów, tylko się z tym dziwactwem pogodziła i – choć z opo-

rami – zaaprobowała. A potem wielekroć zapraszała mnie do współtworzenia kolejnych słuchowisk. Odeszła na emeryturę w wieku 77 lat. Ale jeszcze rok później ilustrowałem baśń *Drwal, diabeł i dziedzic* w jej reżyserii. Fenomenalna pani.

Wszystko to świadczyło o tym, że obecność w naszym radiu, i to w tym czasie, takich postaci (pomijając te bardziej znane, Szpilmana czy Przyborę) jak właśnie Tatarkiewicz-Małkowska, Zbigniew Kopalko, czy Tadeusz Bocheński – a był on jednym z pierwszych przedwojennych spikerów, którego widywałem, jak z trudem poruszał się o kulach na korytarzu przy Myśliwieckiej – była najlepszym świadectwem starań o zachowanie wysokich standardów radiowej kultury ukształtowanej w latach międzywojennych. Całkowicie wbrew wszystkim propagandowym skrzywieniom tych lat.

Inną postacią z radiowego teatru dla dzieci, którą wspominam ze szczególną sympatią, była Helena Merenholc. To dla niej byłem posłańcem listu do syna w Stanach Zjednoczonych, kiedy po Marcu '68 płynąłem tam MS Batorym (o czym wspomniałem już w *Gadżecie*). Pani Helena współpracowała z Januszem Korczakiem, a po ucieczce z getta działała w Radzie Pomocy Żydom. Z racji swojego wykształcenia doskonale rozumiała psychikę dziecka i jako kierownik literacki dziecięcego teatru – a także jego reżyser – dbała, aby oferta radiowa tę psychikę wzbogacała.

Typowym tego przykładem było wplecenie w jesienne słuchowisko postaci starszego pana wspominającego dawne lata w piosence o malowanym latawcu do słów Krysi Wodnickiej. Tym starszym panem był niezwykle muzykalny Andrzej Bogucki (w czasie wojny pomógł Szpilmanowi w ukryciu się po aryjskiej stronie). I co się okazało? Dzieci tak polubiły tę piosenkę i chętnie wcielały się w nie swoją rolę, że rychło znalazła się w podręczniku szkolnym. Oczywiście skomponowałem ją zgodnie z kanonami redaktora Miklaszewskiego: ambitus melodii zmieściłem w sekście, tylko raz ją przekraczając. Zdarza mi się ją nucić w myślach także dzisiaj, w chwilach smętku, szczególnie jesienną porą, od kiedy sam jestem już bardzo starszym panem. A mój pierwszy tomik dziecięcych piosenek (sztuk dwadzieścia jeden), komponowanych dla radia i telewizji ponad pół wieku temu, otrzymał oczywiście tytuł *Malowany latawiec*.

Nie piszę o tych drobiazgach po to, by nadać im jakąś nienależną wagę. Co to, to nie. Takiej próżności we mnie nie ma. Lecz wspominam o nich tylko dlatego, że zachowały się w mojej pamięci jako istotne momenty umacniania wiary w siebie dziecka z prowincjonalnego, małego miasteczka, któremu nie dane było dojście do kompozytorskiego fachu normalną drogą, czyli przez stosowne studia. A być w tej dziedzinie udanym samoukiem wcale nie jest łatwo. Wymaga sporej determinacji i niemałego wysiłku. Zaręczam.

Niedawno kliknąłem na YouTube i spotkała mnie miła niespodzianka: jakiś nieznany mi zespół młodzieżowy wykonuje *Malowanego latawca*. Nawet nieźle. Ale co ważniejsze, w jednym z komentarzy młodziutki internauta przyznaje się z dumą: *Właśnie przerabiamy to w szkole!* Czyli – piosneczka jeszcze żyje.

Oswojony już z radiowymi studiami odkryłem kiedyś w zakamarkach wielkiego M-1 ukryte za kotarami dwa instrumenty: zdezelowaną fisharmonię i maleńki szpinet. Jęcząca i rozstrojona fisharmonia tak przypadła do gustu Konradowi Swinarskiemu, że nie odstąpił od pomysłu, aby prezentowaną w telewizji sztukę Anny Seghers *Joanna D'Arc* okrasić muzyką wykonywaną wyłącznie na tym cherlawym instrumencie. Nie byłem tą wizją zachwycony. Marzyło mi się eleganckie muzykowanie instrumentów dętych w stylu niderlandzkim, à la Josquin des Prés. Ale kompozytor w dziele teatralnym jest tylko sługą reżysera, więc

musiałem ustąpić. I chwała Bogu, bo już sama chwiejność i nieokreślona wysokość dźwięku charczącej fisharmonii okazały się wystarczające, aby trafnie oddać klimat średniowiecza. A imitacja finezyjnej polifonii niderlandzkiej szkoły okazała się całkiem zbędna.

Natomiast szpinet mimo nikłego dźwięku, dzięki mikrofonowi zawieszonemu tuż nad strunami, brzmiał na tyle oryginalnie i ciekawie, że używałem go bez umiaru w solowej roli. Wszystko to, co pachniało poezją albo przeszłością, dobrze współgrało z barwą jego delikatnego dźwięku. A poza tym takie muzyczne ilustrowanie było bardzo tanie, co z kolei było wysoce cenione przez zleceniodawcę o nazwie Polskie Radio. Przez telewizję zresztą też.

Z honorariami muzyków niekiedy bywało zabawnie. Stawka była godzinowa, z tym że każda rozpoczęta godzina liczona była jako cała. Stąd nieuniknione było pojawianie się tuż przed końcem okrągłej godziny zaskakujących i wyszukanych pomyłek muzyków wykonujących już finalny odcinek całej ilustracji. Rozsądniej bywało ogłosić wtedy przerwę na papierosa i ponowić nagranie po rozpoczęciu kolejnej godziny. Wtedy takie pomyłki się nie zdarzały, czemu nie należy się dziwić. Zresztą i honorarium kompozytorskie także bywało obiektem manipulacji. Na jego wysokość, według obowiązującego wszystkich cennika, składały się następujące elementy: wielkość obsady, czas trwania utworu i liczba taktów w partyturze. Obsady ani czasu nijak nie można zmienić, ale z tymi taktami można się było pobawić. Wystarczył prosty zabieg – utwór skomponowany na cztery czwarte zamienić w partyturze na zapis w dwóch czwartych – i liczba taktów się podwajała! Widywałem takie partytury.

Ponieważ poważna część moich usług dla radia i telewizji miała charakter muzyki czysto rozrywkowej, to w niedługim czasie ukształtował się podstawowy trzon muzyków, których – za pośrednictwem Tadeusza Zygadły – angażowałem do nagrań. Wśród nich znaleźli się bracia Zenon i Jerzy Woźniakowie. Zenek – chłopisko ogromne, stosowne do instrumentu, którym wirtuozowsko władał. Przy jego posturze kontrabas malał do rozmiarów wiolonczeli. Miał znakomity słuch harmoniczny. Linię basową potrafił ubarwić zaskakującymi alteracjami, jak również ciekawie zaimprowizować ze słuchu. Natomiast Jurek wzrostu był miernego, ze skłonnością – jak i Zenek – do zaokrąglonej sylwetki. Najbardziej imponująco prezentował się na szczycie filharmonicznej estrady otoczony przez trzy lub więcej kotłów, bębniąc zamaszyście w symfoniach Brahmsa, Mahlera czy poematach symfonicznych Straussa.

Jego handicapem była niewielka walizka, którą przechowywał w radiu dzięki bratu, pierwszemu (i często jedynemu) kontrabasiście orkiestry Rachonia. Czegóż ta walizka nie zawierała! Były w niej: świstawki, dzwoneczki, terkotki, grzechotki, okaryny, końskie kopyto z młoteczkiem, blaszane naczynia, dziecięce trąbki, papier ścierny i jeszcze wiele innych *quasi*-instrumentów, słowem – wszystko to, o czym marzyli reżyserzy radiowi, by symbolicznym, a nie realistycznym, dźwiękiem odmalować przedstawiany świat w teatrze wyobraźni. A kto lubi (a czy są tacy, którzy nie lubią?) słuchać piosenek Wasowskiego i Przybory z Kabaretu Starszych Panów, niechaj się wsłucha w subtelne ich kolorowanie „instrumentami" z cudownej walizki Jurka Woźniaka. A i mnie nieraz pomysłowość Jurka ratowała przed grymasem nieukontentowania z mojej oferty u reżysera lub reżyserki. Obaj Woźniakowie byli nie do zastąpienia.

Nie do zastąpienia bywał również gitarzysta (jeszcze bez elektryczności!) Staszek Nawarski (o ksywie „Nawalany"), szczególnie dla rejestracji muzyki rozrywkowej. Nawalany, jako rzadkość u gitarzysty tych lat, czytał nuty i można było mu powierzać solowe niezbyt trudne epizody. Miał wzięcie i jako pierwszy

z nas dorobił się pojazdu czterokołowego. Pojazd zwał się Mikrus i był pierwszym samodzielnym osiągnięciem polskiej myśli technicznej w tej dziedzinie. Jego nazwa idealnie określała zarówno jego wymiary, jak i moc. Po nocnym nagraniu w swojej łaskawości Staszek niekiedy odwoził mnie tym dziwacznym autkiem do domu, szczędząc mi kilometrowych spacerów. Oczywiście tylko wtedy, kiedy pojazd był na chodzie, co wcale nie było regułą.

Często korzystałem z umiejętności Karola Ślizowskiego, oboisty, także dlatego, że nieobca mu była również gra na klarnecie. Czyli dwa w jednym za tę samą cenę. Miał za sobą doświadczenia pobytu w Auschwitz. Ale nie odgrywał wcale roli ofiary czy bohatera. Był natomiast niebywale sumienny w pracy. Z jednym zaskakującym wyjątkiem: zawsze odmawiał swojego udziału w nagraniu sobotnim. I wcale nie dlatego, że wyznawał judaizm, tylko z jakichś innych, nieznanych mi religijnych powodów. Stąd nierzadko przychodziło mi, planując jakieś nagranie, eliminować właśnie sobotę.

Sporo audycji nadawano jeszcze na żywo. Także muzycznych. Z tym że wcześniej o wiele częściej. Z tych właśnie lat pochodzi popularna opowiastka o wyszukanej zemście muzyków na swoim koledze, ojcu moich ulubionych braci Zenka i Jurka Woźniaków. Papa Woźniak był dobrym flecistą i członkiem radiowej orkiestry. W kameralnym koncercie południowym prezentującym muzykę, nazwijmy ją uzdrowiskową, w ostatnim utworze dominowało solo fletowe przy mniejszej obsadzie pozostałego zespołu. W czasie słownej zapowiedzi spikera Papa Woźniak podniósł się z krzesła i stanął przed pulpitem w pobliżu mikrofonu. Jak tylko zapaliło się czerwone światełko w studiu M-2, rozpoczęto muzykowanie. Wówczas dwóch z kolegów niebiorących udziału w wykonywaniu tego utworu podniosło się bezszelestnie z krzeseł i równie bezszelestnie zbliżyło się od tyłu do popisującego się swoimi umiejętnościami solisty. Delikatnie obeszli go wokół i – broń Boże – nie dotykając muzyka, poczęli odpinać mu pasek u spodni. Następnie go poluzowali. Papa Woźniak nie mógł zareagować, obie ręce miał zajęte grą. Mściciele na tym nie poprzestali. Stanęli przed muzykiem i uwiązanym wcześniej do podstawy pulpitu sznurkiem zaczęli ten pulpit odciągać od grającego, co zmuszało go do przesuwania się za nim. A z każdym takim ruchem poluzowane spodnie opadały bezlitośnie, aż wreszcie oparły się na butach. Papa Woźniak, ino w gatkach, nieco poczerwieniał, ale bohatersko nadal świstał ze swojego instrumentu. Tymczasem obaj kawalarze, zadowoleni z sukcesu, porzucili sznurek i wolno przesunęli się pod drzwi studia, gotowi do szybkiej ucieczki, gdy tylko utwór się skończy i zapali się zbawcze zielone światełko. A z jego pierwszym błyskiem błyskawicznie te drzwi otworzyli i zbiegli schodami na parterowy korytarz rozgłośni i dalej, hajda na ulicę. Papa Woźniak zdołał w tym czasie ledwo odłożyć instrument, podciągnąć i zapiąć spodnie. Pościg nie miał szans. Wszyscy pozostali, i w studiu, i w reżyserce, pokładali się ze śmiechu. Ale jaki był motyw tego mściwego żartu, nikt później tego nie pamiętał.

Nieco podobnej, ale o wiele subtelniejszej próbie poddała mnie w czasie wieczornych nagrań do spektaklu telewizyjnego piosenek Brechta i Weilla (zatytułowanego *Księżyc z Alabamy*, reżyserowanego przez Konrada Swinarskiego) Kalina Jędrusik. Nagranie prowadziłem od fortepianu. W tymże studiu M-2. Rejestrowaliśmy właśnie jakąś zbiorową piosenkę, w której Kalina nie brała udziału, więc tylko siedziała grzecznie za mną na krześle pod ścianą. Po dłuższej chwili poczułem na plecach przez cienką koszulę rosnący nacisk dużej pary – nie ma co skrywać – jędrnych kobiecych piersi. Potem przyśpieszony, ciepły oddech na szyi, a to z lewej, a to z prawej strony. Wreszcie figlarny koniuszek palca za uchem, jednym i drugim. Znalazłem się w sy-

tuacji nie do pozazdroszczenia, z dziwnym poczuciem rozdwojenia jaźni. Ale, swoją drogą, w sytuacji bardzo, ale to bardzo przyjemnej. I dlatego pamiętam ją do dzisiaj. A nagrania – jak bohaterski Papa Woźniak dmuchania we flet – nie przerwałem.

Przez ponad trzy dekady radio i telewizja były ważnymi dla mnie – obok teatru i estrady – okazjonalnymi pracodawcami. Jedyna, pięcioletnia przerwa pojawiła się po wprowadzeniu stanu wojennego. Dzięki temu zachowałem – z drobnymi wyjątkami – status „wolnego strzelca" aż do upragnionej zmiany ustrojowej mojego kraju. No i do reformy Leszka Balcerowicza. Dopiero widmo bliskiej sześćdziesiątki na karku zmusiło mnie do porzucenia pełnej wolności. Tak zwana emerytura twórcza, którą stworzył Gierek, zapowiadała się żałośnie i – chcąc, nie chcąc – następne kilkanaście lat spędziłem na uwięzi pracy etatowej. Wpierw na dyrektorskim fotelu w radiu – lat cztery – a potem na wicedyrektorskim w Warszawskiej Operze Kameralnej. Na tym ostatnim przez lat trzynaście. Do znanego mi z przeszłości późnego wstawania z łóżka wróciłem dopiero w wieku siedemdziesięciu sześciu lat. I wreszcie znowu stałem się „wolnym strzelcem", choć poruszam się dużo wolniej. I znacznie wolniej myślę.

W tej chmarze słuchowisk (150? 200?) które współtworzyłem, niewiele było takich, o których można by powiedzieć coś szczególnie dobrego odnośnie do mojego w nich udziału. Ale niektóre z nich przynosiły mi dużo osobistej satysfakcji. Jak również uznania. Niespodziewanie wręczono mi Wielki Splendor Honorowy Teatru Polskiego Radia. A wcześniej doroczną nagrodę ówczesnego Radiokomitetu. Ale niektóre z tych niektórych przynosiły także radość moim bliskim. Tak było z cyklem słuchowisk opartych na *Kubusiu Puchatku* i *Chatce Puchatka*. Wystarczy sobie wyobrazić, że Kubusiem był Wiesio Michnikowski, Prosiaczkiem – Bronek Pawlik, a Maniek Kociniak – Kłapouchym, aby uśmiech pojawił się na twarzy. Z takim właśnie uśmiechem zasypiała moja przedszkolna wnuczka w dalekiej Kolonii po kolejnym bajkowym odcinku przygód Puchatka. Niedługo znała je na pamięć. A do mnie wróciły młodzieńcze chwile „sezonu kolorowych chmur" z refrenem *bim-bom, bim-bom*.

Ale był również *Hamlet* i *Kordian*, i *Kaligula*, i nawet Gustaw z IV części *Dziadów.* Z tym, że to nie one zagarnęły moją pamięć. Zapamiętałem natomiast te, w których muzyka grała rolę tematyczną lub przynajmniej „drugich skrzypiec". Wymienię trzy spośród nich.

Do *Miłości Swanna* według Marcela Prousta skomponowałem tematyczną *Sonatę skrzypcową Vinteuila*. Po bożemu, z neoromantycznymi wzniesieniami i dekadencką melancholią. Jak na *fin de siècle* przystało, dla pięknej Odety w miasteczku Combray. Samo podszywanie się pod fikcyjnego, powieściowego kompozytora było podniecające. Soliści, skrzypaczka Ewa Marczyk, koncertmistrz naszej filharmonii, oraz pianista Jurek Witkowski z tejże orkiestry (grał najszybciej na świecie, no może z wyjątkiem Jurka Maksymiuka), starannie przygotowali się do nagrania. A ja, ze stosowną dozą samouwielbienia, chłonąłem melodyczne, giętkie linie i schromatyzowaną nad miarę harmonię, jako nieistniejący kompozytor o nazwisku Vinteuil.

W dramacie Toma Stopparda *Lekcja muzyki* (w oryginale *Every good boy deserves favour*) piętnującym sowieckie praktyki umieszczania opozycjonistów w szpitalach psychiatrycznych jeden z dwóch Iwanów, pacjentów, jest rzeczywiście schizofrenikiem, któremu zdaje się, że dysponuje orkiestrą symfoniczną. I z tą orkiestrą wykonuje własną, wyobrażoną muzykę. Ale słuchacza radiowego (i widza teatralnego także) należy oczarować jej realnym brzmieniem, a nie gadaniem o niej. Stąd do dyspozycji otrzymałem duży aparat wykonawczy:

Polską Orkiestrę Radiową pod wodzą Wojciecha Czepiela, którzy dokonali nagrania ponadpółgodzinnej ilustracji muzycznej. Stylistycznie była ona bliższa napiętnowanej wcześniej przez Żdanowa (czyli Stalina) estetyce Sergiusza Prokofiewa niż jego oponenta Tichona Chrennikowa, wiecznego sekretarza Związku Kompozytorów ZSRR, który upadł dopiero wraz z upadkiem kremlowskiego imperium.

Nagle, w tym momencie kiedy kończyłem wystukiwać ostatnie zdanie, uczepiło się mnie wspomnienie o tym, że miałem ongiś wątpliwą przyjemność biesiadowania, obok Janusza Cegiełły, z Tichonem Chrennikowem w siedzibie ich związku w Moskwie. Okazją był jakiś festiwal muzyczny. Szczęśliwie Chrennikow ignorował nas w sposób demonstracyjny. Usadowił za karę jak najdalej od siebie, no bo przyjechaliśmy z kraju zadżumionego wiosną Solidarności. Natomiast raz za razem wznosił przyjazne toasty adresowane do delegatów z innych, prawomyślnych demoludów. Tym samym oszczędził nam przymusowych grzecznościowych odpowiedzi. A biesiada trwała kilka godzin. Mimo wszystko był to dobry pan, bo świetnej zimnej wódki nam jednak nie szczędził.

Niedawno na antenie Dwójki usłyszałem moją *Lekcję muzyki* w postaci autorskiej: samodzielnego, ale krótszego utworu. I choć nie jest to moja prawdziwa twarz, to fakt, że może za taką uchodzić, jest także przyjemny. Choćby dlatego, że partytura powstała w niecały tydzień.

Mój tryptyk „muzycznych" słuchowisk zamknę tytułem *Solo na trąbkę*. Z jego autorem Andrzejem Mularczykiem zetknąłem się jeszcze w okresie raczkującej telewizji. Andrzej, wtedy trzydziestolatek, stworzył miniserial satyryczny zatytułowany *Dobre uczynki Wojciecha Ozdoby*. Piosenkowymi tekstami ozdabiała je Aga Osiecka. Dobrym uczynkom dał twarz Wojtek Siemion. A reżyserią (niezbyt serio) zajął się Kondzio Swinarski. Od tego czasu Mularczyk urósł na jednego z najciekawszych scenarzystów filmowych (kultowy film *Sami swoi* czy serial telewizyjny *Dom*) i słuchowisk radiowych (między innymi powieść radiowa *W Jezioranach*).

Do *Sola na trąbkę* przyłożyłem się bardzo rzetelnie. Wiedziałem, że nieco ryzykowny pomysł Andrzeja zyska na prawdzie tylko poprzez przekonującą muzykę. Stąd i aparat wykonawczy musiał być niemały. Z efektu byłem zadowolony, ale jeszcze bardziej z opinii autora słuchowiska: *Lubię „Solo na trąbkę" w reżyserii Janusza Kukuły również ze względu na dramaturgiczną rolę muzyki, która sama staje się niejako bohaterem dramatu. Specjalnie napisana przez Edwarda Pałłasza muzyka buduje dramaturgię historii solisty strażackiej orkiestry, który zgadza się sprzedać komuś swoje serce w zamian za szansę wystąpienia na ważnym koncercie jako solista. Dzięki „kiksowi" w trakcie swej solówki, ocala się od przewidzianej kontraktem śmierci, lecz nie ratuje go to od potępienia…*

Dodam jeszcze tylko, że prócz wrażliwej, ale sprawnej reżyserii Janusza Kukuły, aktorskiego kunsztu Mańka Opani, dwóch Krzysiów, Kowalewskiego i Gosztyły, oraz Stasi Celińskiej do sukcesu słuchowiska walnie przyczyniło się mistrzostwo reżysera dźwięku Andrzeja Brzoski. W efekcie byliśmy o włos od zwycięstwa na „Prix Italia".

Mój życiowy słuchowiskowy łuk, zaczęty od Bronisława Wiernika, po pół wieku zamknął się współpracą z Januszem Kukułą. Mówiąc między nami, także ciekawym poetą. To on zamówił u mnie dziesięć piosenek do wierszy Jarosława Iwaszkiewicza, do audycji poetyckiej dedykowanej autorowi *Sławy i chwały*. Zamknąłem je w zeszycie zatytułowanym *Stronami deszcze, stronami pogoda*. W koncertowym wykonaniu w Studiu Lutosławskiego, w opracowaniu doskonałego jazzmana Kuby

Stankiewicza, przyniosły mi prawdziwą satysfakcję. To także z inicjatywy Janusza z okazji 70-lecia Polskiego Radia skomponowałem duet fortepianowy oparty na wszelakich sygnałach programów i audycji radiowych, który oczywiście otrzymał tytuł *Quodlibet*. Na klawiszach popisywali się w nim wspomniany już Jurek Witkowski i polski Węgier, a raczej już węgierski Polak, Szábolcs Eszténi. Nawet w Filharmonii Narodowej.

Na koniec bardzo intymne zwierzenie. Otóż niedługo po pojawieniu się na antenie powieści radiowej *W Jezioranach* poproszono mnie o napisanie piosenki (oczywiście anonimowo) dla występującej w niej postaci, Hani Świerkówny. Patrzę ci ja na nazwisko autora wiersza i tracę mowę. Zofia Posmysz! Autorka *Znam katów z Belsen…*, ale przede wszystkim przejmującej *Pasażerki.* A tu wierszyk jak z Kolberga, idealny do ludowej nuty. Napisałem więc jak u Kolberga. Świerkówna zaświergotała. I co? I nic. Choć nie całkiem. Bo kiedykolwiek spotykam panią Zofię – a to na jakiejś premierze, a to na uroczystości – jej twarz się rozjaśnia i autorka *Pasażerki* zwierza się, że nuci tę piosnkę, kiedy tylko poczuje taką potrzebę. Do dzisiaj. Przez tyle lat. Myślę, że przede wszystkim dlatego, iż o przemijaniu można mówić (i śpiewać) tylko prostymi słowami.

***

Nawiasem mówiąc, już dawno temu Kisiel przekonywał mnie, że żadne kantaty i oratoria, z chórami, kotłami i trąbami, o hekatombie naszej stolicy nie wzruszą przedwojennego warszawianina tak, jak naiwna *Piosenka o mojej Warszawie* Alberta Harrisa. Napisana zresztą tuż po upadku samobójczego Powstania.

A tak w ogóle, to – jak mawiał Tuwim – radio jest wspaniałym wynalazkiem! Wystarczy jeden ruch ręki, aby je wyłączyć.

[Fragment przygotowywanej do wydania książki *Wspominki, czyli przedmioty mówią*]

Jan Poprawa

2004

C'EST LA VIE



Tego wieczoru telefon zadzwonił niespodzianie. Było paskudnie, późno, ale na tę wiadomość – byłoby za wcześnie o każdej porze dnia czy roku.

– Andrzej nie żyje!

Te kilka ostatnich godzin 10 października 1991 roku będę pamiętał zawsze. Dzieliliśmy się z przyjaciółmi wiadomością. I bólem. Pamiętam głos Włodka Korcza, jakby pragnącego obronić się przed rzeczywistością. Pamiętam zmatowiały nagle dźwięk głosu Janusza Grzywacza, gdy rozwiewał wątpliwość: tak, Andrzej nie żyje. I Zuza…

W takie chwile, choćby nie wiedzieć jak kiczowato to wyglądało – przypomina się kawał życia. Ten, w którym dzieliło się je z kimś drugim. Wspominałem więc.

Kraków u schyłku lat 60. *Europejskie miasto w ruskiej niewoli*, jak mawiał nieodżałowany Profesor Wyka. Przykurzona scenografia historycznej sztuki? Nie. Miejsce naszego życia. Na ścianach tu i ówdzie ręcznie bazgrane afisze wzywające na koncert Szwagrów, Czarnych Pereł, Telstaru i innych bohaterów chłopięcej wyobraźni. Trojanowski, Tiachnowski, Kadłuczka, Gogosz, Jamrozy, Koster czy Sztyc, nazwiska, które dziś pozostały tylko w niewymiecionym przez doktora Alzheimera zakątku pamięci starszego człowieka… Może wtedy otarłem się po raz pierwszy o niewysokiego chłopca z Pychowic? A może nieco później, gdym na jakiejś potańcówce „u Wandera" przy ulicy Mogilskiej, rzut beretem od mego ówczesnego mieszkania, usłyszał Czarty? Na te pytania odpowiedzi nigdy już nie udzielę. Pamiętam tylko, że na koncertach w Barbakanie, prowadzonych w niezwykły sposób przez Wieśka Dymnego – były setki, może tysiące podobnych nam chłopaków, sklejonych w jedno przez rytm bigbitu…

Czarty to był jeden z wielu zespolików grających rówieśnikom do tańca. Jako początkujący recenzent zapisywałem wrażenia ze spotkań z takimi grupkami zapaleńców. Ale o Czartach nie znajduję ani słowa. O Tytanach z Wieliczki – i owszem: *Gruby gitarzysta ryczy jak bawół* – to odnotowana w pożółkłym dziś kajecie opinia o znakomitym później jazzmanie. Kto by pamiętał niewielkiego chłopca zza perkusji amatorskiego zespołu?

W 1967 roku, albo na początku 1968, wyjechałem do Francji. Tam pierwszy raz usłyszałem i pokochałem gościa, który się nazywa Ray Charles. Kupiłem jego płytę z takimi utwora-

mi, jak „Georgia on My Mind", „Woopi Yoopi", i „I can't Stop Lovin You". Zakochałem się w tych utworach, nauczyłem i po przyjeździe do Krakowa zmieniłem zupełnie swój styl śpiewania. W Polsce nikt dotychczas tak nie śpiewał. Śpiewało się Toma Jonesa, takie utwory jak „Delilah" itp. A tu nagle w Krakowie jeden facecik zaczął śpiewać Charlesa. To zwabiło moich późniejszych kolegów z zespołu „Dżamble", Mariana Pawlika i Benka Radeckiego. Przyszli, posłuchali mnie i skaperowali natychmiast do zawiązującego się wówczas zespołu… – wspominał w gazetowym wywiadzie Andrzej.

Georgia to piosenka na lata związana z Zauchą. To ją właśnie śpiewał w klubie przy Mogilskiej, gdy słuchali go po raz pierwszy późniejsi przyjaciele z Dżambli. To *Georgię* nagrał na swej pierwszej, niemieckiej płycie z jazzowym zespołem Old Metropolitan Band (w którym – nawiasem mówiąc – grał na perkusji). *Georgię* Andrzej wykonywał chętnie, przez całe życie. Najbardziej wstrząsające jej wykonanie pamiętam z Rynku krakowskiego, gdym wraz w reżyserem Tadeuszem Lisem przygotował wielki koncert – benefis, z Zauchą w roli głównej…

Najpierw jednak były Dżamble. Niezwykły zespół młodych ludzi, którzy wyprzedzili czas, w naszym kraju biegnący jakby wolniej niż na świecie. Dżamble, czyli wspomniani już Marian Pawlik i Benek Radecki, a także Jurek Horwath – były zespołem lokującym się gdzieś między wciąż modnym „mocnym uderzeniem" a jazzem. W środowisku polskich artystów, zwłaszcza jazzowych – światy te dzieliła przepaść. Owszem, zdarzało się, że znakomici instrumentaliści jazzowi wspierali już wtedy idoli – ale zazwyczaj były to „prace zlecone". Dżamble sami określili artystyczne preferencje. Co więcej – zostali zaakceptowaniu po obu stronach rozszerzającej się przepaści. Po zwycięstwie w II Młodzieżowym Festiwalu Muzycznym, wielkiej próbie artystycznego zaplecza polskiej estrady (w pierwszym MFM wygrali Skaldowie, zaś w drugim zespołowych laureatów wyłoniono z 376 zgłoszeń!), ujawniły się przecież także pochlebne opinie zyskane w czasie Jazzu nad Odrą. Konkursu ortodoksyjnie jazzowego…

Po lipcowym sukcesie w II Młodzieżowym Festiwalu Muzycznym ukazała się bodaj pierwsza recenzja poświęcona Andrzejowi. Jej fragmenty, publikowane na łamach raczkującego wówczas „Jazz Forum" – jako autor z satysfakcją przedrukowuję:

Ekspresja to największy walor Andrzeja Zauchy z Krakowa. Laureat tegorocznego festiwalu „Jazz nad Odrą" występował wraz z zespołem „Dżamble", którego jest stałym członkiem. Wśród zgłoszonych i zakwalifikowanych do finału wokalistów krakowianin wyróżniał się zdecydowanie dzięki „murzyńskiej", nieco chropawej barwie głębokiego głosu, dzięki niespotykanemu u innych naszych (nie tylko startujących w Festiwalu) śpiewaków wyczuciu swingu, dzięki zastanawiającej, intuicyjnej swobodzie rytmicznej. Andrzej jest wokalistą bardzo młodym, gdyby mniej umiał – rzekłbym początkującym. Jednak nie waham się już w chwili obecnej zaliczyć go do szczupłego grona naszych najwybitniejszych wykonawców rhythm and bluesa i wierzę, że po studiach wokalnych (na które się wybiera) może się on stać bardzo cenionym wokalistą – nawet jazzowym.

Kariera Dżambli, choć krótka – wyznaczyła na lata miejsce Andrzeja Zauchy na polskiej scenie. Od początku wiadomo było, że nie jest to – i nigdy nie będzie – „idol", lecz artysta. Różnica to znaczna: idolem zostaje się dzięki widowni, jej marzeniom i złudzeniom, jej niestałości i podatności na propagandę. Artystą się jest dzięki sobie, dzięki własnej niepowtarzalności, wyobraźni, umiejętności. Andrzej co prawda nie podjął studiów wokalnych zapowiadanych w pierwszej recenzji – ale przeszedł kurs mistrzowski w pracy z ludźmi kreatywnymi. Dzięki nieustannej bliskości środowiska jazzowego, które nauczyło go nie

tylko wykorzystywać elementarną zręczność w grze na perkusji czy saksofonie tenorowym, ale także stworzyło drugi obok głosu fundament jego wokalistyki – ów *feeling*, jazzowy stosunek do czasu, rytmiczną swobodę frazowania. Ale także dzięki bliskiej obecności Leszka Aleksandra Moczulskiego, wybitnego krakowskiego poety, który zwrócił mu uwagę na walor słowa w piosence.

Umiejętność interpretowania tekstu przydała się Zausze na całe życie. Gdy „Dżamble" przestały *de facto* istnieć – nawiązał współpracę z Janem Kantym Pawluśkiewiczem i opuszczoną na czas jakiś przez Grechutę Anawą. Pawluśkiewicz tak mówił: *Andrzej równie dobrze czuł się w repertuarze, który pozornie był mu obcy, czyli w utworach nie jazzowych, dokładnie zaaranżowanych na kwartet smyczkowy, w tekstach, których dotychczas nie śpiewał – mówię o tekstach Zycha, Leśmiana, Przybosia. To była zupełnie odświeżająca sytuacja, dlatego że te teksty wyartykułowane z fantastyczną dykcją, z niezwykłą muzykalnością, umożliwiały natychmiastowy kontakt z odbiorcą. To była wielka przygoda. Szkoda, że trwało to tylko półtora roku. Nagraliśmy tylko jedną płytę na początku 1973 roku i właściwie po sesji nagraniowej rozstaliśmy się, ponieważ on zdecydował szukać siebie w innych rejonach muzyki, jako instrumentalista.*

Po artystycznym epizodzie z Anawą Andrzej należał już do artystów rozpoznawalnych i cenionych. A przecież przez długie lata jego wartość nie przekładała się na masową popularność. Zarabiać więc musiał w różny sposób, wykorzystując przede wszystkim doświadczenie muzyczne. Nonsensem jednak byłoby wyliczanie tu wszystkiego, co robił czy nawet zrobił. Encyklopedyści – z Ryszardem Wolańskim na czele – i kronikarze zrobią to na pewno lepiej. Dostępna jest zresztą książka *Andrzej Zaucha – krótki szczęśliwy żywot…*, skompilowana przez przyjaciół Andrzeja z lat późnych, Małgorzatę i Tomasza Bogdanowiczów. Zresztą życie tego artysty – także to publiczne, estradowe i sceniczne – było tak bogate, że nie wystarczy kronikarz, by je dokładnie opisać. To życie – fascynująca inspiracja dla ewentualnej literatury. Czy lata spędzone na statku, „z chałturą po świecie", lata zarabiania i oczekiwania na lepsze jutro – nie stanowią pięknego tematu dla ewentualnego autora powieści o artyście? Czy wiadomość, ze w trzy tygodnie nauczył się grać na saksofonie, bo był to warunek otrzymania pracy – nie może być impulsem do sceny filmowej? Swoją drogą, jakiż to paradoks – a zarazem znak czasu – że do dobrym człowieku i wybitnym artyście zapomina się łatwo, zaś filmy się kręci o rówieśnym mu ćpunie…

Doświadczenia muzyczne i estradowe powoli kształtowały Zauchę – aktora. Z początkiem lat 80. zagrał ważną rolę w musicalu Jana Kantego Pawluśkiewicza *Kur zapiał*. Dziwne to było przedstawienie, w którym samouk z innego świata muzycznego, debiutant sceniczny – stał się nie tylko dla publiczności, ale i dla wszystkich współtworzących spektakl artystów (w większości z prawdziwej opery rodem) – mistrzem i przewodnikiem! Potem ów niezwykły talent aktorski, którego nikt nie wykorzystał do końca – a na pewno nikt nie opisał – objawiał się tu i ówdzie. Pamiętam pełne zachwytu słowa profesora Aleksandra Bardiniego, gdy zobaczył Andrzeja w jakiejś telewizyjnej błahostce. A także potem, we Wrocławiu, gdyśmy wspólnie przeżywali „Galę" Przeglądu Piosenki Aktorskiej, w której Andrzej cudownie interpretował piosenkę Jonasza Kofty. Profesor Bardini uważał wręcz Zauchę za – cytuję – *wybitnego aktora, który gra rolę piosenkarza*. Trudno o większy komplement, jeśli słowa takie padły z ust mistrza i wyroczni w zakresie aktorstwa i sceny muzycznej. Ostatnie artystyczne osiągnięcie Andrzeja, rola Twardowskiego w musicalu innego krakowskiego kompozytora, Janusza Grzywacza – to jeszcze jedno potwierdzenie kunsztu aktorskiego właśnie…

Owe predyspozycje aktorskie Andrzeja, które podkreślam, bo mało kto je opisywał – okrzepły zapewne w czasie krótkiej współpracy z Andrzejem Sikorowskim i Krzysztofem Piaseckim. We trójkę stworzyli oni mianowicie kameralną grupkę Sami. Był to rozkoszny „teatrzyk piosenki", żeby użyć określenia modnego przed laty. Trzy indywidualności polskich estrad, zdawać by się mogło całkowicie odmienne, w tym programie stopiły się w jednym: w prawdziwej radości wspólnego przebywania z publicznością. Może miałem szczęście uczestniczyć tylko w takich wyjątkowych spektaklach Samych, w których radość wspólnego przebywania artystów udzielała się kameralnej widowni? Nie wiem. Wiem jednak na pewno, że ów epizod artystyczny był czymś znacznie więcej niż tylko kolejnym „programem", „występem" itp. To była próba – zapewne niewyspekulowana, po prostu wynikająca z osobowości, doświadczenia i gustów artystów – swoistej alternatywy dla chamstwa i agresji, dla powierzchowności i papuziego udawactwa, słowem – dla tego, co dziś uważa się za „estradę", niestety…

I jeszcze jedna rzecz pozostała niedoceniona: kolędy. Dwa dni przed zbrodniczym szałem zazdrosnego impotenta Zaucha nagrał program, nad którym przez jakiś czas pracował wraz z Włodzimierzem Korczem, Alicją Majewską i Haliną Frąckowiak. Dwupłytowy album *Kolędy w Teatrze STU* jest arcydziełem sztuki wokalnej. Ośmielam się twierdzić, że pastorałka *Oj maluśki, maluśki* (i kilka innych) jest nie tylko największym osiągnięciem artystycznym Andrzeja, ale kreacją niedościgłą dla żadnego z polskich interpretatorów piosenki! Potęga, skala i giętkość głosu, swoboda frazowania, żarliwość – to tylko niektóre, być może nawet nie najważniejsze cechy tego nagrania…

W dwa dni później jeden z największych artystów polskiej piosenki został zamordowany. Gdy mija szok w takiej chwili – przychodzą myśli poważne, myśli o kruchości wszystkiego, o przeznaczeniu. I pamięci. Czy nie zbyt łatwo zapomnieliśmy Andrzeja Zauchę?

Gdy jesienią późnym wieczorem dzwoni dziś na moim biurku telefon – staram się jednak nie snuć wspomnień. Z regału ściągam jedną ze starych płyt Andrzeja i nastawiam głośno. Najchętniej *C'est la vie – Paryż z pocztówki*. Wtedy zdaje mi się, że nic się nie stało. A na pewno – że nie wszystek odszedł.

Andrzej Pacuła
Fragmenty rozmowy opracował

ANDRZEJ ZAUCHA,
CZYLI PYTANIE O SZTUKĘ ŚPIEWANIA



20 października 2016 roku, w 25. rocznicę tragicznej śmierci Andrzeja Zauchy, piosenkarza, aktora i instrumentalisty, na inaugurację 52. Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie odbyło się otwarte spotkanie dyskusyjne pod nazwą „Sztuka śpiewania na przykładzie Andrzeja Zauchy".

W Sali Teatru 38 spotkali się przyjaciele i współpracownicy artysty, by nie tylko go wspominać, ale przede wszystkim rozmawiać o jego kunsztownej wokalistyce, o zadziwiającej łatwości pełnienia artystycznych ról w różnych gatunkach estradowych i teatralnych. Jednym z pytań, które wyłoniło się w trakcie debaty, była kwestia, jak uczyć wykonawstwa artystycznych piosenek amatorów. W spotkaniu udział wzięli: Halina Jarczyk – skrzypaczka, kierowniczka muzyczna Teatru im. J. Słowackiego, Olga Szwajgier – śpiewaczka, pedagog, profesor w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie, Jan Kanty Pawluśkiewicz – kompozytor, malarz, Jan Poprawa – krytyk muzyczny, publicysta, historyk kultury, redaktor „Piosenki", Bogusław Sobczuk – aktor, reżyser, dyrektor Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie.

W spotkaniu wzięli również udział studenci Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, zaproszeni goście oraz publiczność SFP.

* * *

Jan Poprawa: Z potrzeby serca, ale i z kronikarskiej powinności chcemy odnotować rocznicę śmierci Andrzeja Zauchy i też zastanowić się nad tym, co z jego dzieła zostało, co nadal jest żywe. Wiemy, że są pisane o nim prace magisterskie, jak na przykład pani Małgorzaty Ciepłuch, że powstaje nawet praca habilitacyjna, że pojawiają się incydentalnie publikacje prasowe, ale nigdzie nie ma czegoś, co by nas zadowoliło w pełni, co nakreśliłoby jego w miarę kompletny portret artystyczny. Takiej publikacji jeszcze nie ma.

Myślimy o Andrzeju jako o człowieku, przyjacielu, dobrym znajomym, z którym – przynajmniej my w Krakowie – spędziliśmy młodość. Poza tym myślimy o nim jako o muzyku, którego autodydaktyczny rozwój obserwowaliśmy z zadziwieniem, najpierw jako amatora klarnetu, potem perkusji, potem saksofonu, a wreszcie – wokalisty.

Bogusław Sobczuk: Znaliśmy Andrzeja z różnych stron – i od strony widowni, i od strony sceny, ze strony kogoś, kto z nim współpracował artystycznie. On był wspaniale i hojnie



Paneliści: Halina Jarczyk, Olga Szwajgier, Jan Kanty Pawluśkiewicz oraz Andrzej Pacuła (z tyłu) i Jarosław Wasik, fot. Jan Poprawa

obdarzonym przez naturę… kimś zdolnym. Miał wiele uzdolnień i był w dodatku samoukiem, niczego się nie uczył w szkołach artystycznych. Nie uczył się muzykalności, śpiewu, nie uczył się gry na instrumentach w sposób pragmatyczny i systematyczny. Był geniuszem we wszystkich swoich przejawach artyzmu, miał też temperament aktorski.

Jan Poprawa: Tak, Andrzej nie znał nut – uczył się wszystkiego ze słuchu. To oczywiście jest pewnego rodzaju fenomen, bo potrafił trudne utwory zapamiętać po jednym, dwu przegraniach i w ciągu doby, dwóch najwyżej, stworzyć dla nich odpowiednią interpretację. To jest również ten fenomen, który nas zawsze zastanawia, gdy myślimy o tym – jak uczyć? Jak uczyć ludzi, którzy chcą śpiewać? Jak autodydaktów skłonić do tego, żeby nie udawali „murzyna", jak to się często widzi na estradzie, żeby nie byli kopiami, ponieważ różnica pomiędzy kopistą a artystą jest sprawą zasadniczą i na scenie, i na estradzie muzycznej.

Bogusław Sobczuk: Festiwal Piosenki Studenckiej od lat skupia młodych ludzi zainteresowanych ekspresją, jaką można zaprezentować na estradzie muzycznej, którzy nie uczą się tego w sposób zawodowy, nie odbywają studiów w tym kierunku. Uczą się najczęściej innych rzeczy, ale ich wrażliwość i konieczność ekspresji, przymus kontaktowania się ze światem pchają ich w stronę śpiewania. Śpiewają najczęściej bardzo efektownie i te produkcje są wartościowe, ale chcą się doskonalić nieustannie, uczyć się, i w tej skłonności można

ich porównać, z uszanowaniem proporcji, do Andrzeja Zauchy, który uczył się i doskonalił swój warsztat całe swoje życie. Za krótkie…

Halina Jarczyk: Mówimy o amatorach, czyli o Andrzeju Zausze, a przecież aktorzy w piosence także są amatorami, dlatego że w większości nie znają nut, nie mają pojęcia o budowie frazy tak jak my, przez lata kształceni muzycznie. Są to amatorzy, którzy obdarzają nas, swoich nauczycieli, zaufaniem… Muszą czuć prowadzącego, zaufać mu, wtedy dobrze idzie praca. À *propos* Andrzeja – nie wiem, dlaczego tak się dzieje u amatorów, długo się nad tym zastanawiałam – dlaczego tak szybko się uczą? Pracuję nieustannie z aktorami, amatorami w sensie muzycznym, i zdumiewam się, jak szybko potrafią uczyć się piekielnie trudnych kompozycji, na przykład Zygmunta Koniecznego. Nauczenie się, opanowanie w tym pierwszym, podstawowym stopniu tych piosenek zajmuje im chwilkę. I już potrafią śpiewać, już znają melodię, już po prostu wszystko „siedzi". Ja nie mówię o robieniu piosenki, bo to jest kompletnie odrębna kwestia. Zaucha miał właśnie coś takiego. Natomiast to, co my, wykształceni muzycy mamy, to można nazwać rodzajem „skażenia"… Ponieważ my czytamy nuty i dopiero z oczu idzie do mózgu impuls, który przetwarzany w muzykę. Amator słyszy dźwięki i od razu mu wchodzą przez ucho. Uczy się błyskawicznie. Czyli właściwie my mamy o te ileś części sekundy spóźnioną reakcję, bo widząc podziały rytmiczne na przykład Koniecznego czy słynne siedemnaście na piętnaście Kantego Pawluśkiewicza w *Harfach Papuszy* – to ja widzę najpierw konstrukcję rytmiczną i muszę ją „przepuścić" przez mózg. Natomiast amator od razu ją ma, pstryk! – i jemu po prostu to płynie…

Jan Kanty Pawluśkiewicz: No tak, Andrzej, nie czytał nut, co by sugerowało, że jeśli chce się poznać zasady dobrego śpiewania, to przede wszystkim należy unikać poznawania nut…

Halina Jarczyk: Janek, żartujesz, to jest nadinterpretacja… Przepraszam bardzo, ja mówię o stanie faktycznym. Większość aktorów nie zna nut. I to jest fakt.

Olga Szwajgier: Chciałam powiedzieć, że nasza młodzież ma „urzędowo" daną szansę niepoznawania nut, ponieważ administracja oświatowa na dziesięć lat wyrzuciła ze szkolnictwa podstawowego nauczanie śpiewu. Komu zależy, żeby tak robić…

Halina Jarczyk: Zgadzam się z tobą, Olga, całkowicie. Nieuczenie dzieci śpiewania od podstawówki to jest błąd, dlatego że to wyrabia muzykalność, nie mówiąc o rozwijaniu zachowań społecznych poprzez wspólne śpiewanie, rozwijanie umiejętności pracy w grupie. No, ale nie o tym dziś mówimy.

Jan Poprawa: Przypomina mi się opowieść Jarka Śmietany, który współpracował z Andrzejem na ścieżce jazzowej. Zwłaszcza uwielbiali wykonywać standardy jazzowe i robili to, jak wiadomo, nadzwyczajnie. Zaucha śpiewał w obcym języku, którego nie znał zasadniczo i miał wszystkie angielskie teksty zapisane w specjalnym zeszyciku. I kiedyś, jadąc na koncert, zapomniał zabrać ze sobą ów zeszycik. I cały recital, osiemnaście czy dwadzieścia utworów, zaśpiewał skatem. Zapamiętał muzykę…

Halina Jarczyk: I rytm słów…

Jan Poprawa: Tak. To jest też cecha charakterystyczna Zauchy, świadcząca o jego muzyczności jako fundamencie jego różnych ról artystycznych, na estradzie czy w teatrze. Był dla wielu, także dla krakowskiego środowiska, postacią dość tajemniczą. A jednocześnie wskazówką, że można osiągnąć sukces bez tłumaczenia, bez rozdętego intelektualizowania, racjonalizowania, jak to się osiąga. To jest coś bardzo niezwykłego, to jest pewien fenomen łatwości osiągania profesjonalnego poziomu

bez przesadnie wielkiego nakładu pracy. I to jest jednocześnie wskazówka dla nas, uczących piosenki, że zdarzają się przypadki wyjątkowe, przypadki, w których nie trzeba wiele uczyć, trzeba natomiast kształtować estetycznie, kształtować gust.

Jan Kanty Pawluśkiewicz: Zgadzam się absolutnie. Andrzej Zaucha to zjawisko muzyczne – fenomen w pełnym tego słowa znaczeniu. Miałem przyjemność współpracować z Andrzejem, kiedy rozstaliśmy się z panem Markiem Grechutą. Zmęczenie materiału, no i żeśmy się rozeszli. Ale nie chciałem zaprzestać działalności zespołu Anawa i nadal chciałem koncertować. I kiedy usłyszałem, że zespołowi Dżamble też udało się efektownie rozlecieć, jak naszej Anawie, pomyślałem, że można z tych dwóch „rozlecianych" zespołów skleić jeden, a solistą powinien zostać Andrzej Zaucha. I tak się stało. Powiedziałem Zaucha – fenomen. Na czym polegał? Skomponowałem, no, bez przesady, ułożyłem dla niego osiemnaście piosenek, bardzo różnorodnych – nie mam na myśli różnorodności muzycznej, aczkolwiek tej należało przestrzegać, ale różnorodnych w sensie literackim. Były to piosenki do tekstów wybitnych poetów Leszka Aleksandra Moczulskiego i Ryszarda Krynickiego, ale był też tekst Giordano Bruno i fragment z sumeryjskiego eposu Gilgamesz. Ten dość dziwaczny zestaw utworów połączył estetycznie zespół muzyków nowej Anawy, zresztą świetnie wyćwiczony. I teraz fenomen Andrzeja: on opanował w ciągu dwóch tygodni ten półtoragodzinny recital! I w sposób najbardziej dojrzały, jaki można sobie wyobrazić, tę różnorodność literacką interpretował.

Jan Poprawa: Godzi się zaznaczyć, że miał wówczas zaledwie 24 lata.

Jan Kanty Pawluśkiewicz: Tak. Andrzej oprócz niesłychanej „zwinności" muzycznej miał coś, co rodziło nawet u niego niepokój. Co to znaczy? Z taką, na granicy nonszalancji – bez specjalnych oporów psychicznych czy jakichkolwiek – łatwością wchodził w teksty bardzo różne literacko, nie do końca nawet je rozumiejąc. Z tym miał kłopot. Czyli nie ma nic za darmo… Ta niezwykła łatwość, ta jego niezwykła muzykalność odbiła się tym, że miał pewne problemy z interpretacją literacką. Nie mówię tego, żeby tu podnosić jego niedomogi, tylko mówię to dlatego, żeby tym bardziej podkreślić, jak większość rzeczy jednak fenomenalnie interpretował, fenomenalnie… Z takim rodzajem fantazji, z niepodważalnymi atutami w głosie. Pełny artysta.

Jan Poprawa: Był fenomenem, który łączył swoje umiejętności muzyczne, umiejętności instrumentalisty, a potem wokalisty z umiejętnościami aktorskimi. To był aktor, który jako amator był gwiazdą wśród aktorów profesjonalnych – mam na myśli operę z roku 1983 *Kur zapiał* i musical *Pan Twardowski* z roku 1990. Oba spektakle zrealizowane w Teatrze STU. Andrzej, który dość przypadkowo znalazł się w obsadzie *Pana Twardowskiego* (bo ktoś inny pierwotnie miał grać główną rolę), jak już ją dostał – to zadziwił profesjonalnych ludzi sceny. Między innymi tym, że to, co oni wykonywali jako zadania aktorskie wyuczone w latach szkolnych i w latach praktyki scenicznej, on robił. I w sposób naturalny, i na profesjonalnym poziomie. To jest w pewien sposób fenomen jego aktorstwa, którego nie jesteśmy w stanie do końca opisać i odpowiedzieć sobie na tym przykładzie na pytanie: gdzie kończy się aktorstwo zawodowe, a gdzie zaczyna amatorskie zawodowstwo, by tak rzecz ująć?

Halina Jarczyk: Rzeczywiście, Andrzej w tym wszystkim, w tym świecie teatralnym, znalazł się bez pudła. Grałam w obu spektaklach, więc doświadczyłam tego „naocznie i nauszne". Z czym natomiast Andrzej miał niejaki kłopot? Mianowicie z zapamiętywaniem tekstu. W *Panu Twardowskim* zaczynał spektakl utworem napisanym w stylu rap i za cholerę mu ten tekst nie „wchodził". I na próbach, i na

pierwszych spektaklach. Ale w końcu to opanował. Bo co nas wspólnie gubi, zawodowców i amatorów, to strach, że nie daj Bóg zapomnę nut czy tekstu. Mnie się to zdarzyło, gdy grałam jakiś koncert z Markiem Grechutą. Na próbie było wszystko OK, ale na koncercie, przy przyćmionym świetle nagle się okazało, że moje oczy bez okularów nie widzą nut. Gramy i czuję, jak mi pot płynie strużkami po plecach. Nic nie widzę. A przecież ten materiał znałam na pamięć, mogłam go zagrać wyrwana ze snu w środku nocy… No, ale pulpit, no, ale nuty, no i ten strach – rany boskie, nie widzę nut. Głowa się odcina wtedy od myślenia.

Jan Poprawa: Byłem świadkiem, jak Gustaw Holoubek mówił do profesora Bardiniego po jakimś koncercie na wrocławskim przeglądzie piosenki aktorskiej, że jest zdziwiony, że Zaucha to piosenkarz, bo był przekonany, że to wybitny aktor, który został piosenkarzem. We Wrocławiu Andrzej kilkakrotnie pojawiał się w zbiorowych produkcjach, na przykład w koncercie piosenek Jonasza Kofty. I muszę powiedzieć, że jego obecność artystyczna zdecydowanie odbiegała jakością wzwyż, ponad przygotowane przez profesjonalnych aktorów interpretacje. To było dla wszystkich trochę niewytłumaczalne. Oczywiście, to jednak nie było za często. Andrzej miał tę świadomość, że jest przede wszystkim śpiewakiem, artystą związanym z muzyką bardziej niż ze sceną teatralną. Ale jednak w obu przedstawieniach Teatru STU, w *Kur zapiał* i w *Panu Twardowskim*, był postacią.

Halina Jarczyk: W „Twardowskim" był główną postacią, wokół niego cały musical się kręcił.

Bogusław Sobczuk: Andrzej Zaucha był rzeczywiście elastyczny we wszystkim, co robił, miał taką zwierzęcą, kocią umiejętność spadania na cztery łapy. Ja miałem z nim epizod wspólnej trasy koncertowej: Krysia Prońko, Andrzej Zaucha i mówiący te słowa. Opracowaliśmy półtoragodzinny program, który Krysia bardzo rzetelnie śpiewała, Andrzej oczywiście też, tyle że on śpiewał za każdym razem inaczej i co innego. Pamiętam taką sytuację, kiedy on zaśpiewał jakiś utwór porywająco i wzbudził entuzjazm u publiczności. I słyszę, jak po koncercie pytają ludzie Andrzeja: co to za utwór zaśpiewałeś? Jak to, nie znacie? To *Just the way you are* Billy Joela, słynny standard. No i ci ludzie, którzy akurat wybornie znali się na muzyce, skonstatowali, że Andrzej potrafił zrobić własny utwór, nadając mu wyrazisty, własny idiom, nie naruszając przy tym ani jednej nuty z tkanki muzycznej standardu. I chcę zakończyć moją wypowiedź pytaniem skierowanym do pani profesor Olgi Szwajgier: jak człowieka o takim temperamencie wolnościowym, jak kogoś takiego jak Andrzej Zaucha, tak pielęgnującego swoją swobodę artystyczną – jak takiego człowieka uczyć? Jak uczyć tak żywiołowo utalentowanych, ale trudno dających sobą kierować i poddawać dyscyplinie amatorów?

Olga Szwajgier: I chwała Bogu, że się nie poddają… Każdy z nas, każdy człowiek na ziemi jest niepomiernie doskonały, jest doskonałością doskonałości. Każde tchnienie jest równocześnie natchnieniem. Jeżeli Andrzej Zaucha kochał siebie, a on siebie kochał, on sobą nie pogardzał, on nie mówił o sobie „jam niegodny" i nie używał innych, podobnych zwrotów, które nazywam „odchodami umysłowymi". On się tym nie parał. To nie było zagnieżdżone w jego sercu ani w jego umyśle. Nie poddał się tresurze, że jest półgłówkiem, czyli lewa półkula rozrośnięta niepomiernie, logiczna, a prawa mikroskopijna […] Nie.

I teraz – człowiek, który ma dostęp do równowagi energetycznej lewej i prawej półkuli mózgowej, ściąga dźwięki, ściąga natchnienie i wprowadza to do serca. Bo to do serca przychodzi natchnienie. I teraz – kiedy on siebie kochał, kiedy miał wiarę w siebie, nie w jakieś zmurszałe kamienie i syzyfowe dowodzenia, to miał kontakt z prawdą. Czy to nazwiemy

absolutem czy światłem, czy bogiem, nie ma to znaczenia. On to wydostawał z siebie – sobie i innym. Człowiek, który wierzy w siebie, kocha siebie, nie krytykuje się nadmiernie, taki człowiek rozwija się jak Edison. Ileż on musiał zrobić prób, żeby wreszcie te żarówki się zaświeciły? Ale on sobą nie poniewierał, za to, że robił błędy, tylko szedł dalej, tak jak małe dziecko. Czyli nie był, mówiąc obrzydliwie, obrzezany z możliwości, nie był… Bo każdy z nas ma w sobie masę możliwości, ale, nie daj Bóg, znajdzie się w systemie edukacji, która nie ma nic wspólnego z edukacją w ludzkich wartościach, gdzie takiego człowieka można absolutnie zglebić, zmiażdżyć.

Andrzej Zaucha był przykładem, że oddech przynosi natchnienie. A nas nauczono oddechu lękowego, zastraszonego. Natomiast jeśli on z miłością do siebie zezwolił, żeby ten oddech wpływał w niego i dochodził do płuc, i pieścił te płuca i to serce, to on wtedy ściągał z wszechświata, jakkolwiek to nazwiemy, te wspaniałe dźwięki, które śpiewał. I teraz – jak uczyć? Jak prowadzić zdolnego człowieka? Powiem z doświadczenia, bo niczego innego nie uczę, czego nie poznałam z doświadczenia. I z doświadczenia wiem, że jeżeli byłam bardzo restrykcyjnie traktowana, to się kuliłam i niemal chowałam się za fortepianem, „g" dwukreślnego nie byłam w stanie zaśpiewać. To o czymś świadczy. Czyli – im bardziej się człowieka osacza, tym mniejsza szansa, żeby on wyszedł poza te możliwości, które mu narzuca nauczyciel, i tym mniejsza szansa, żeby odkrył swoje możliwości samodzielnie. Po co my jesteśmy, nauczyciele? Jesteśmy po to, żeby zobaczyć, co tam tkwi w tym zdolnym uczniu, jesteśmy po to, żeby pomóc mu w samodzielnym poszukiwaniu w sobie samym różnych możliwości oraz jesteśmy po to, żeby takiego ucznia wprawiać w zachwyt. Należy zachwycać się, bo zachwyt powoduje, że człowieka wydobywa się ponad jego nadmożliwości. Bo jeżeli człowiek wierzy w siebie, jeżeli ma miłość do siebie, to się nie zniweczy, bo ma pokój w sobie, a nie rozdygotanie… Pokój i prawdę o sobie. A jaka jest prawda o sobie? No taka, że nie jesteśmy tylko przewodem pokarmowym, że tak to w skrócie wyrażę… Jesteśmy istnością, jesteśmy świadomością… i błogością. Tą błogością jest oddech. Nasz stwórca dał nam przeszło dwadzieścia jeden tysięcy oddechów na dobę, oddechów błogości pełnych. Taki oddech błogości pełen regeneruje nas, regeneruje nasze serce, wszystkie gruczoły dokrewne, nie chorujemy. Z doświadczenia wiem, że poruszając się w głosie – jestem zdrowa.

Ta sama wibracja widziana jest światłem i ta sama wibracja słyszana jest dźwiękiem, a więc widzi się i słyszy dźwięk. Każdy to może osiągnąć. Ale nie każdy osiąga. Dlaczego ludzie nie wierzą w to? Bo mają założoną czapę wątpliwości, że niegodny, że nie zasługuje – i budzi się zawiść, zazdrość, uczucia, które nas niweczą. A więc ja taką obieram strategię uczenia – żeby nie zniszczyć cudu, który dostałam w tym zdolnym uczniu. Bo trzy istoty na ziemi decydują, jakie będzie społeczeństwo i planeta – to jest ojciec, matka i nauczyciel… (brawa)

Jan Poprawa: Olga mówiła o miłości i o wierze w siebie samego, która jest skutkiem tej miłości. Ale nawet z tej wiary, nawet z niej, nie wynika śmiałość w przekładaniu tego na muzykę. U Andrzeja istniał fenomen tremy, ale i na przeciwnym biegunie zdumiewająca łatwość w przeskakiwaniu trudności. To był też swego rodzaju jego walor. Bo myślę, że każdy wykonawca ma z tremą jakiś problem, musi w sobie jakiś hamulec zwolnić. Nie wiem, czy na to są sposoby metafizyczne, jak to Olga zaznacza, czy techniczne, wynikające z opanowania tych zawodowych umiejętności, które uniezależniają od chwilowego braku natchnienia.

Bogusław Sobczuk: Przywołam Aleksandra Bardiniego. On zawsze mówił, przy różnych okazjach, że piosenka jest najtrudniejszym rodzajem sztuki scenicznej. Wokalista ma do dyspozycji trzy do czterech minut, wię-

cej nie. Jak ktoś wymyśla, że piosenka jest etiudą siedmio-, dziewięciominutową, to grzeszy pychą i przegrywa nudą publiczności. Więc ma tylko trzy do czterech minut, żeby wyjść, pokazać się, przedstawić temat, sprawę i/lub opowiedzieć jakąś historię, doprowadzić do jakiegoś, choćby minimalnego, zainteresowania publiczności i spointować. Także tą pointą, która trwa po zakończeniu utworu, w tym śladzie odciśniętym w świadomości, w wiedzy, w pamięci czy – w emocjach widza. To strasznie trudne. Bardini uświadamiał nam w taki surowy, definicyjny sposób, nigdy nie mówił tak pięknie i w tak natchniony sposób jak pani profesor, bo to był zbiór metafor, to, co Olga powiedziała. Z każdej z tych metafor lub niemal z każdej da się wyodrębnić, wysnuć jakiś konkret, a nie z każdego konkretu da się wypreparować metaforę, a z niej, przy cierpliwości, staranności i chęci, wyciągnąć wnioski trochę bardziej skonkretyzowane. I tu wracam do Bardiniego, który także mówił: po pierwsze – polubić siebie. I przykład. Zaprosił kiedyś Krystynę Jandę, zamknął się z nią w pustej sali teatralnej; ona była w stroju gimnastycznym, stali przed wielkim lustrem i Bardini, który bardzo ją cenił, bardzo ją lubił, powiedział: teraz obydwoje patrzymy w lustro i wyrzucamy twoje ułomności, twoje wady, niedoskonałości twojej urody, twojego lewego profilu, prawego profilu, bioder, nóg, biustu, oczu, zębów… Musisz sobie zdać sprawę z własnych ułomności, z niedoskonałości, wiedząc, że będzie je widziała widownia. I teraz, decyzja: polub się taką, jaka jesteś, zaakceptuj siebie, powiedz: ja to jestem ja, akceptuję siebie i idę do przodu, rozwiń to… Nie wiem, czy Andrzej Zaucha miał taką dobitną świadomość tego, że to lubienie siebie, to rozumienie siebie – to fundament na drodze artystycznej. Ale miał na pewno jedną cechę, której się nie da nabyć, ją się ma lub nie. Andrzej miał nieprawdopodobny wdzięk. Wdzięk, który był emanacją jego osobowości i był pierwszym podstawowym instrumentarium jego interpretacji wszystkiego. I tego, kiedy śpiewał rzeczy serio, jak o miłości kogoś, kto jest prosty, zwykły, do kobiety niezwykłej, finezyjnej, i uwiarygadniał to aż do wzruszenia, czy jak śpiewał *Ach te baby* w duecie z Rynkowskim na festiwalu opolskim. On był niewysoki, bardzo atletycznie zbudowany, uprawiał w młodości kajakarstwo na wyczynowym poziomie, przypominał na oko Roma, Włocha albo meksykańskiego przemytnika, nosił wąsik…

Halina Jarczyk: Czarny!

Bogusław Sobczuk: … miał wyraziste baki, krótką szyję, atletyczne ramiona i tors. Więc trudno byłoby powiedzieć, że był Gregory Peckiem na scenie. Bliżej mu było do Nicholsona, czyli do brzydala, którego kobiety uwielbiały, jak Shirley Maclain w *Czułych słówkach*. I miał ten niesamowity wdzięk.

To, czego państwo się uczą w szkole teatralnej, świadomego chwytu za narzędzie aktorskie, może ułatwiać i może utrudniać interpretowanie piosenki. Bo aktor wie, co to znaczy świadomie spuścić oko, świadomie zawahać się przed wejściem, opóźnić, zastosować synkopę… Amatorzy tego nie mają. Amatorzy mają tylko intuicję. Tylko zaakceptowanie siebie. Nieszczęściem jest amator, który wchodzi na scenę zestresowany pod ciężarem myśli, żeby dobrze wypaść, na szczęście też z szansą na powodzenie. Amator, tak jak Halina powiedziała, nie jest obciążony znajomością nut, ale wie (albo od siebie, albo mu ktoś podpowiedział), wie, po co wyszedł na scenę i co chce zaśpiewać. Tak, a nie inaczej. Wtedy jest szansa, że nie zginie. Może nawet zainteresuje, może zachwyci i dostanie nagrodę. Więc nie wiem, czy państwo są w lepszej sytuacji, zdobywając wiedzę o świadomym uprawianiu tego zawodu… o wykorzystaniu instrumentarium, środków, całej ich palety. Andrzej Zaucha, a mówimy o genialnie uzdolnionym amatorze, oczywiście doskonale znał i czuł kanony estradowe, wiedział, że w lewo,

że w prawo, że oddech, że widownia, że światło… – ale nigdy nie zaśpiewał tego samego tak samo. Jego kilkakrotne bisy na festiwalu opolskim, czego byłem świadkiem, bo prowadziłem ten koncert, były za każdym razem inne. A bisował tę samą piosenkę. Choć publiczność za nim szalała, był nadal kimś niesłychanie skromnym, przy tym pełnym luzu, wdzięku, spontaniczności, energii – miłym facetem. Taktownym. Nie studiował bon tonu, ale miał w sobie naturalną kulturę człowieka, który wie, w którym momencie i jak się znaleźć…

Jan Poprawa: Przypomina mi się anegdota o tym, jak siedemnastowieczni Polacy mówili o Michale Korybucie Wiśniowieckim, królu: zna siedem języków, ale w żadnym nie ma nic do powiedzenia. Można się nauczyć śpiewać zawodowo, ale nie mieć nic do powiedzenia. To jest pewnego rodzaju ryzyko zawodu, także tego, który sobie wy jako młodzi adepci teatru wybraliście. Ale to jest wasz wybór, świadomy, ludzi, którzy w uzasadniony sposób widzą siebie, swoje predyspozycje w roli artystycznej, w świecie wielkiego ryzyka i nieszczęścia, i – na przeciwnym biegunie – wielkiego szczęścia, jakie może się zdarzyć, gdy się znajdzie w sobie coś wyjątkowego, niepowtarzalnego.

U nas się często nadużywa słowa „talent", jak ktoś śpiewa piosenki możliwie sprawnie, a nie fałszuje, to już się mówi – o, jaki talent. Nie! Najpierw są predyspozycje, ktoś jak ma te predyspozycje, to warto, żeby jej rozwijał, zarówno pod okiem nauczycieli muzyki, nauczycieli sceny, jak i myślicieli, którzy uświadamiają mu wspólność różnych elementów kultury. Jeśli się tego nauczy, to będzie można dopiero ocenić, co naprawdę ma w sobie, jaki kunszt…

Halina Jarczyk: Chciałam dodać do tego, co mówicie o Andrzeja umiejętnościach interpretacji, o jego wyborach, o tym, co chciał robić i co robił na scenie. Andrzej miał bardzo precyzyjne preferencje, że tak to nazwę, czyli mniej literackie, a bardziej, jak to się dzisiaj mówi, robiąc z tego, nie wiadomo dlaczego, diabła, komercyjne. Komercja to nie jest diabeł, to jest coś bardzo fajnego, jeśli jest dobrze zrobiona. I on był właśnie na to nastawiony, on taką drogę wybrał, to oczywiście było sprzężone z jego śpiewaniem jazzowym, ale szukał swojego miejsca w komercji.

Jan Poprawa: Tak, miał długi okres działalności komercyjnej, która – oprócz tego, co powiedziała Halina – wynikała z pewnej cechy charakteru, z jego dobroci, z łatwego przylegania do czyjegoś towarzystwa, odpowiadania na czyjeś prośby, do, na przykład, lukratywnego grania w knajpie gdzieś w Szwajcarii. Ale zdarzyło się też i tak, że z takiej prośby wynikł przebój. Mianowicie kiedyś Zbyszek Wodecki dostał propozycję, żeby nagrać jakąś piosenkę i nagrał nawet do niej partię trąbki, ale na wokal nie miał czasu. I zaproponował Andrzejowi, żeby to nagrał. Zaucha pojechał do studia, w godzinę nagrał i, jak się później okazało, zrobił jeden ze swoich komercyjnych przebojów – *Baw się lalkami*. Włodek Korcz opowiadał mi, jak długo namawiał Andrzeja do zaśpiewania *Alibaby* i do duetów z Ryszardem Rynkowskim. Pierwotnie obaj nie akceptowali pomysłu. Dopiero jak spróbowali, to nagle okazało się, że mają przebój… To była też kwestia przypadku, kwestia doboru, obsadzenia siebie. Andrzej nie miał tego szczęścia, że ktoś na miarę jego talentu tworzył specjalnie dla niego repertuar. Ci najwięksi, których nazwiska tu słyszeliśmy, mieli swoich kompozytorów i swoich tekściarzy. Często takie tandemy były gwarancją sukcesu, nawet wówczas, gdy niespecjalnie się to działo za wolą artystyczną i zaangażowaniem wykonawcy.

Halina Jarczyk: Znając Andrzeja trochę, a myśmy się znali od wczesnej młodości, przypuszczam, że on by nie wytrzymał długo współpracy z jednym tandemem autorskim. Dlatego, że on był zbyt ciekawy wszystkiego, stąd te jego grania na instrumentach, grania w knajpie,

stąd i teatr, stąd i te *Alibaby*, i duety z Ryśkiem Rynkowskim. On bardzo lubił, jak działo się coś nowego. Miał taką naturę – po prostu. Taką wybrał drogę i był w tym precyzyjny.

Jan Poprawa: Pytanie jest tylko takie, czy to była droga zmierzająca jednak do jakiegoś *constans* czy tylko szukanie…

Halina Jarczyk: Indywidualny jego wybór, to jest absolutne.

Jan Poprawa: Janku, ty miałeś z Andrzejem Zauchą jako aktorem do czynienia najczęściej. Powiedz coś na temat, jak wyglądało to jego zderzenie, to spotkanie aktora, w gruncie rzeczy amatora, ze środowiskiem profesjonalnym, w którym okazał się co najmniej równie profesjonalny jak profesjonaliści dyplomowani.

Jan Kanty Pawluśkiewicz: Andrzej marzył, żeby zagrać w filmie kowbojskim, mówił mi to kilka razy, nawet nie pod wpływem alkoholu. I to, że chciał, to nie znaczy że nie mógłby, ale akurat w Polsce wtedy nie kręcono filmów kowbojskich. A serio odpowiadając na twoje pytanie: Andrzej miał taką samą jak w przypadku sztuki wokalnej łatwość interpretacji aktorskiej. Nie sprawiało mu najmniejszych trudności znalezienie się w spektaklu *stricte* teatralnym *Kur zapiał*, do którego go zaprosiłem. Takie zdarzenie: zobaczyłem, jak po pierwszej próbie, kiedy on dopiero poznawał materiał – już tak palnął, już tak zaśpiewał, że soliści z opery, pierwsza kategoria, już wokół niego się pozganiali, już chcieli być jego kolegami. Ponieważ przeskoczył ich… I zrobił to w ciągu dwóch dni, by nie powiedzieć w ciągu dwóch godzin. A potem tylko sobie z tego żartował. To jest nie do pojęcia, ale byłem tego świadkiem: raz przegrane i on śpiewa. Marek Grechuta miał podobny talent. Innego trochę rodzaju, ale też – natychmiast! Natychmiast znał, zapamiętał i zaraz miał gotową kreację. Andrzej podobnie, tylko on jeszcze natychmiast proponował sześć wersji. To było niesamowite, wystarczyło tylko wybrać, która pasuje w tym momencie.

Halina Jarczyk: Bo jemu się nudziło powtarzanie.

Jan Kanty Pawluśkiewicz: Potrzebował tylko życzliwego przewodnika: Andrzej, może ta wersja, może ta? Tak, ta! Wspaniale. I wtedy rzeczywiście robił swoje.

Jan Poprawa: Andrzej to aktorstwo praktykował w sposób szczególny, którego studenci zwykłego kursu teatralnego być może nie rozumieją. To było aktorstwo, które wynikło i z jego oswojenia się z publicznością na koncertach estradowych, w różnych językach muzycznych, w różnych językach literackich, to było doświadczenie śpiewania trudnych tekstów, jakie Kanty dał mu w *Anawie*, a także doświadczenie w trio estradowym Sami z Andrzejem Sikorowskim i Krzysztofem Piaseckim, w trio trzech niekoniecznie amantów…

Halina Jarczyk: Jak to: niekoniecznie amantów? Najwięksi amanci Krakowa. (brawa)

Jan Poprawa: Te i pozostałe doświadczenia aktorskie Andrzeja z całą pewnością wpłynęły na ukształtowanie jego głównej roli w musicalu *Pan Twardowski*. Charakterystyczność tej roli polegała moim zdaniem na tym, że on absolutnie był sobą, był naturalny, czyli osiągnął najtrudniejszy efekt – osadził człowieka w granej postaci. To jest rzecz, którą nie zawsze da się zrobić technicznie, narzędziami aktorskimi. Wydaje się, że w tej chwili dopiero zaczynamy doceniać ten rodzaj kumulowania się doświadczeń, który jest właściwie najlepszą szkołą aktorstwa. Mówię o aktorstwie niezbędnym w różnych gatunkach estradowych. Bo przecież właściwie każde wykonanie piosenki jest swoistym rodzajem aktorstwa. Nawet gdy go nie ma.

Więc ten rodzaj doświadczenia, zarówno muzycznego, jak i literackiego, estradowego czy kabaretowego i tak dalej, narastał u Andrzeja z czasem. Czym byłby dzisiaj? Czas jego życia i tworzenia był krótki. Wynika z tego krzywda dla nas wszystkich. Na szczęście coś zostało, jakieś nagrania piosenek, ale za mało, bo na przykład standardy jazzowe, w których uważam, że był mistrzem, nie zostały nigdy nagrane – poza tymi, które nagrał na płycie z Old Metropolitan Jazz Band w Hanowerze.

I na koniec wrócę raz jeszcze do wątku – Zaucha a interpretacja. Przyznam się szczerze, że dla mnie najbardziej wstrząsające – mimo że to jest kwestia sentymentalna i też sprawa pewnej indywidualnej reakcji na kontekst historyczny lat 80. – jest Andrzeja nagranie kolędy *Oj maluśki, maluśki*, które zrobił z Włodkiem Korczem w Teatrze STU. Najprostsza historia, bez żadnej interpretacji, zaśpiewana ze wszystkim, co się ma, czyli z całą swoją fizycznością, z całą, niespecjalnie rozbudowaną w skojarzenia, w asocjacje, wyobraźnią, z jaką Andrzej opowiedział historię „maluśkiego". To jest wydane na płycie *Kolędy z Teatru STU* i to jest absolutne arcydzieło wokalne kogoś, kto nie szukał tam niczego ponad to, co w tym utworze jest. I dodał do tego, bagatela, swój talent, na przykład sonorystyczny. Dźwięk, jaki tylko on wydobywał... Nie było możliwości żeby coś było sfałszowane, bo intonacja Zauchy była wprost oczywista, naturalna.

Halina Jarczyk: To był ten jego talent. A talentu się nie da nauczyć.

Kraków, 25 października 2016, Teatr 38
– klub Pod Jaszczurami

Piotr Załuski

ŚPIEWAŁA PIĘKNIE…



Zdarzyło się, że pewnego razu napisałem obszerny szkic o twórczości muzyczno-piosenkarskiej Andrzeja Bienia, kompozytora związanego z teatrem Kalambur, autora urzekającej melodii *Mój intymny, mały świat*. Kiedy dzisiaj czytam te fragmenty dawno ułożonego tekstu – znowu myślę o ogromie niespełnienia artystycznego na znacznie szerszą skalę, na taką, jaka mu się należała, ale myślę tym razem także o innej osobie. Myślę o Marii Alaszewicz wykonującej często jego piosenki. I piszę o niej nie dlatego, że pewnego dnia roku 1968 została moją żoną.

Z Kalamburem związała się w roku 1960, będąc jeszcze wtedy studentką farmacji, i pozostała mu wierna niemal do końca lat 70. Była jedną z najciekawszych osobowości w historii polskiej sceny studenckiej. Po zdaniu profesjonalnych egzaminów aktorskich uprawiała zawód piosenkarki estradowej, z którym zerwała gwałtownie, wybierając emigrację na początku lat 80. i wracając do wyuczonego zawodu.

Pierwszy sukces ogólnopolski odniosła na krakowskim festiwalu piosenki studenckiej w roku 1962, kiedy śpiewając *Intymny świat* (sł. Ryszard Wojtyłło, muz. A. Bień) i *Małą modelkę z Montparnasse* (sł. R. Wojtyłło, muz. J. Wojciechowski), zajęła trzecie miejsce. A był to festiwal nieźle obsadzony. Pierwszą nagrodę zdobył Edward Lubaszenko (także ówczesny „kalamburowiec") razem z Marianem Kawskim, drugą zaś – Ewa Demarczyk, co dla mnie było pewnym nieporozumieniem, bo już wtedy pani Ewa bardziej zasługiwała na pierwszą nagrodę niż pan Kawski.

Wracając do Marysi Alaszewicz… Była ona, moim zdaniem, rzadko spotykanym samorodkiem piosenkarskim ze szczerego złota. Nie dysponowała najmocniejszym głosem, ale wystarczająco silnym i plastycznym, o ciepłej barwie, by przy wrodzonym talencie aktorskim i dużej urodzie scenicznej móc wyśpiewywać prawdziwe, ambitne przeboje na najwyższym poziomie. Bardzo umiejętnie potrafiła zresztą swoją skalę głosu modulować, podobnie jak barwę i jego natężenie. Oczywiście nie w rockandrollowej konwencji. Jej przeznaczeniem była wszechstronnie wartościowa piosenka literacka, a więc forma wymagająca kunsztu aktorskiego. Poza wszystkim Maria była piękną, zgrabną kobietą obdarzoną naturalnym wdziękiem scenicznym.

Może się mylę, ale długoletnia znajomość uprawnia mnie do tego, by napisać, że w piosenkarskiej karierze przeszkadzała jej przede



Maria Alaszewicz, fot. Stanisław Kokurewicz

wszystkim… wielka inteligencja, a co za tym niestety często idzie – ponad miarę krępujący samokrytycyzm i przez to mała pewność własnej wartości, mała przebojowość, niekiedy brak determinacji. Być może zaniedbała szansę doskonalenia techniki wykonawczej, bo nigdy nie chodziła na lekcje impostacji; zarówno swoje interpretacje artystyczne, jak i całą technikę wokalną kształciła – można powiedzieć – z marszu, bezpośrednio na próbach i na estradach, na dodatek intuicyjnie, czasami bez fachowych porad. A była istotą sceniczną wymagającą stałego wsparcia innej istoty, silnej, która odwzajemniając jej zaufanie, wskazywałaby jednoznacznie kierunek interpretacji i środki wykonawcze. Nie spotkała na swojej drodze wystarczająco sprawnego i silnego artystycznie człowieka, który poświęciłby się dla niej w imię sukcesu.

Wspomniałem już, że Maria potrafiła wspaniale się znaleźć w tym, co dzisiaj nazywa się piosenką aktorską. Potrafiła być nie gorsza niż Demarczyk, jeśli tylko tego chciała. A nie zawsze tego chciała, zbyt często ogarniało ją zwątpienie i wtedy poprzestawała na tym, co było najłatwiej osiągalne. Nie wypracowała w sobie skutecznego postanowienia, by piąć się wyżej i wyżej, i wyżej. Nie znalazła niezbędnej pomocy na skalę jej talentu i możliwości. A może wyobrażała sobie, że cena, jaką się często płaci na drodze wiodącej ku szczytom, jest zbyt wysoka i leży poza progiem jej zasad? Zapewne, gdyby się przeprowadziła do Warszawy, byłoby jej łatwiej. Pozostając we Wrocławiu – miała niewielkie szanse.

No bo kto w Polsce zaistniał jako piosenkarz czy piosenkarka – spytam – wcześniej debiutując we Wrocławiu i występując na studenckiej scenie? Anna German? To zupełnie inny przypadek, inny fenomen (notabene miała w swoim artystycznym życiorysie także epizod „kalamburowy"). Krysia Konieczna, obdarzona niskim, ciekawym głosem, też coś próbowała, aby jednak w pewnym momencie skręcić na scenę dramatyczną i ostatecznie realizować swoje aktorskie ambicje we własnym teatrze jednego aktora. Właściwie tylko w skromnym zakresie Teresa Tutinas, piosenkarka dwóch, trzech przebojów – daje jakieś świadectwo naszemu miastu. Ale wcześnie wybrała emigrację, najpierw do Warszawy, a następnie do Szwecji, i wszystko się skończyło. Emigracja, a potem przedwczesna śmierć przecięła wspaniale zapowiadającą się karierę rudowłosej Teresie Iwaniszewskiej-Haremzie, obdarzonej głosem jak dzwon, a przy tym pracującej nad coraz ciekawszym repertuarem.

Maria co prawda w pewnym momencie też wybrała emigrację, ale wtedy, gdy już postanowiła z estrady zrezygnować. Nie wiem, czy żałowała swojej przeszłości artystycznej i rozpamiętywała to wszystko, czego na scenie nie dokonała, choć mogła przy większym samozaparciu sięgać po najwyższe laury. Jestem pewien, że zdanie to skwitowałaby złośliwie, z właściwym sobie poczuciem humoru.

W połowie lat 60. Kalambur otrzymał od przyjaciół z Warszawy, a konkretnie od Janka Pietrzaka i Jonasza Kofty, przy jakiejś biesiadnej okazji, potężny plik tekstów piosenkarskich, najczęściej bez muzyki, które ze względów bądź cenzuralnych, bądź – najogólniej mówiąc – innych nie weszły do repertuaru kabaretowego w Hybrydach. Pozwolili nam zrobić z tym cokolwiek. Wówczas to Włodek Herman, kierownik artystyczny Kalamburu, wcisnął mi do łapy wszystkie maszynopisy i rzekł: „Zrób coś z tego, może kabaret piosenki? W końcu jesteś kierownikiem literackim". Więc zrobiłem. Wymyśliłem postać Entreprenera, dopełniłem narrację swoimi tekstami i nieuczesanymi mądrościami Leca, ułożyłem „hybrydowe" piosenki w logicznym ciągu. Widowisko nosiło tytuł *Fata mrugana* (tytuł jednego z lirycznych utworów, miłosny duet) i jego premiera w oprawie muzycznej Andrzeja Bienia i ze scenografią Piotra Wieczorka odbyła się w styczniu lub w lutym roku 1967.

Fata mrugana okazała się na swoje skromne możliwości sukcesem. Dwa premierowe dni przeminęły w euforii. Ja swoją rolę Entreprenera grałem pierwszego dnia, na drugi dzień zastępował mnie Rysiek Szweycer, mimiczny przedrzeźniacz. Oczekiwałem po nim czegoś więcej niż to, co ostatecznie zobaczyłem na scenie, zważywszy na zasób aktorskich środków, jaki na wstępnym przesłuchaniu demonstrował. Ale znakomicie charakterystyczne piosenki wykonywali Staszek Szelc jako Fredek i Józio Soszyński śpiewający na jednej nodze w pozycji jogi swoją skargę portiera (*Już nie mam siły, liberii już nie włożę, podetnę sobie żyły lub pójdę spać na dworzec*). Krysia Siewarga i Jurek Ambrożewicz-Amper także nie zawiedli, Zyta Kulczycka z Andrzejem Szczurkiem w tytułowej *Facie mruganej* stanowili wdzięczną parę fioriturowych kochanków, Marysia Alaszewicz – już od kilku miesięcy moja stała sympatia – była wówczas w znakomitej formie.

Maj roku 1967 był też czasem ciekawego konkursu piosenki studenckiej w Krakowie. Podczas transmisji z koncertu galowego laureatów moją uwagę zwrócił przede wszystkim szczupły, podobny do dowcipnego cherubina student architektury – Marek Grechuta. Z zespołem Anawa śpiewał tango z niezwykłej urody tekstem. Był jednocześnie kompozytorem i autorem. Pomyślałem wtedy, że chociaż nie dysponuje silnym głosem, ma w sobie jakieś piętno niezwykłości, a nade wszystko niesie go podskórny humor i ironia zabarwiona liryzmem. Nie minął rok, a Grechuta zawojował Polskę. Stał się jednym z najciekawszych zjawisk nie tylko w obrębie kultury studenckiej. I mimo przedwczesnej śmierci pozostaje ulubionym piosenkarzem milionów ludzi do dzisiaj.

Spodobała mi się też na tym festiwalu zgrabna dziewczyna z warszawskiego AWF-u; nazywała się Maryla Rodowicz i śpiewała piosenki ciepłym, mocnym głosem, akompaniując sobie na gitarze. Też zrobiła błyskawiczną karierę, wręcz oszałamiającą, stworzyła zespół stale jej towarzyszących gitarzystów i stylem country ogarnęła wszystkie polskie estrady. Płynie na tej gigantycznej fali sukcesu do dzisiaj, chociaż zmieniała styl wykonawczy, robiąc zwrot w stronę bardzo ambitnego popu. Pisali wszak dla niej najlepsi tekściarze – choćby Jonasz Kofta i Agnieszka Osiecka, komponowali najlepsi muzycy – choćby Katarzyna Gaertner, Juliusz Loranc czy Seweryn Krajewski.

A my graliśmy swoją *Fatę mruganą* dwa razy w tygodniu. Dla mojej Marii, głównej aktorki tego spektaklu, nastał wówczas okres wyjątkowo pracowity. Bardzo dużo śpiewała i grała, nie tylko zresztą na deskach teatru studenckiego. Bogdan Litwiniec i Piotrek Wieczorek poza Kalamburem związani byli etatowo z instytucją rozrywkową „Hala Ludowa", wkrótce przemianowaną na przedsiębiorstwo rozrywkowe „Impart". Pod koniec roku 1966 Bogdan rozpoczął próby nad *Listami śpiewającymi* Agnieszki Osieckiej, których kilka odcinków emitowała polska telewizja z dużym sukcesem. Bogdan stworzył suwerenne, trzyczęściowe widowisko muzyczne w oparciu o stare i nowe teksty Osieckiej z muzyką Adama Sławińskiego i w jednej z tych miniatur obsadził Marysię. Jej partnerem był wytrawny aktor – Witold Pyrkosz. Premiera odbyła się w Teatrze Kameralnym i naprawdę przypadła mi do gustu. Maria stworzyła ciekawą postać, wcielając się w rolę wrażliwej dziewczyny piszącej liryczne listy do starszego pana, zadając mu przy tym najbardziej nawet abstrakcyjne pytania i oczekując na nie mądrych odpowiedzi. Rysująca się między nimi cienka nić uczucia raz widoczna była wyraźnie, raz ze smutkiem zanikała, tworzyła przy tym prawdziwie liryczną atmosferę. Ładne, dowcipne piosenki w wykonaniu Marii i towarzyszącej jej z zaplecza sceny orkiestry – dopełniały zgrabne widowisko. Po premierze *Listy śpiewające* grano głównie we Wrocławiu na scenie Teatru Kameralnego w wolne

od normalnej działalności teatralnej poniedziałki, ale też kilkakrotnie nawet w dalekiej Polsce.

Z *Fatą mruganą* sporo podróżowaliśmy po Polsce i zagranicy. Na świnoujskiej Famie w roku 1967 zdobyliśmy – jako pierwsi w historii – „Złoty Trójząb Neptuna", najwyższe trofeum. Warto o tym pamiętać, bo w wielu wspomnieniach i publikacjach Fama zaczyna się dopiero po roku 1968, a niekiedy wręcz na początku lat 70. Byliśmy z *Fatą mruganą* w Turcji, ale dekoracje utknęły na jakiejś granicy i do przedstawienia nad Bosforem nie doszło. Doszło natomiast do inscenizacji na scenie moskiewskiej w tamtejszym Domu Aktora. Specjalnie na potrzeby tego przedstawienia napisałem tzw. *lay-out* po polsku, nasze opiekunki moskiewskie przetłumaczyły to na rosyjski i w tymże języku, po pokrzepieniu się cokolwiek koniakowym napitkiem, prowadziłem całe przedstawienie, siedząc rubasznie na proscenium. Nie muszę chyba dodawać, że przedstawienie *polzowałos' bolszim apłodismientam…*

Wieczorem zaś odbył się tradycyjny bankiet, na którym – podczas wznoszenia się fali rozbawienia podgrzewanego różnymi cieczami – Maria, w zgodzie z bankietową tradycją, zawojowała Rosjan szaleńczym wykonaniem romansu *Oczy czarne*, po rosyjsku oczywiście. O, właśnie. W takich warunkach można było najlepiej odczuć, co znaczył uroczy talent piosenkarski Marii Alaszewicz.

Maria w połowie lat 70. zdała eksternistycznie egzamin aktorski i przez kilka lat występowała zawodowo jako piosenkarka na estradzie. Na początku lat 80. zdecydowała się jednak na emigrację. W Niemczech wróciła do wyuczonego zawodu farmaceutki. Przed wieloma miesiącami zaatakowała ją śmiertelna choroba.

Po długich i ciężkich cierpieniach Maria Alaszewicz zmarła 25 września 2016 roku we Frankfurcie nad Menem, gdzie mieszkała od trzydziestu pięciu lat. Pochowana została we Wrocławiu.

Minęło… ale nie da się zapomnieć.

(Fragmenty wspomnień pt. *U siebie… mój liryczny PRL*)



Kalina Jędrusik, fot. archiwum domowe udostępnione dzięki uprzejmości Zbigniewa Dzięgiela

Agnieszka Maciaszczyk

PIOSENKARKA JĘDRUSIK



Fenomen Kaliny Jędrusik nie był, jak w wielu artystycznych przypadkach, głęboko ukryty, nie trzeba się go doszukiwać ani też wymyślać. Artystka od młodości dość konsekwentnie zaznaczała swoją obecność w szkołach powszechnych, w szkole aktorskiej, na scenach teatralnych, na ekranie filmowym i telewizyjnym. Odcisnęła wyrazisty ślad (dla wielu osób zbyt wyrazisty, toteż postrzegali ją stereotypowo, głównie ze względu na jej urodę i styl, w jaki umiała eksponować swoje ciało, pokazywać, grać oraz wzmacniać ekspresję wykonywanych piosenek). Istniała wprost. Jak mówił jej mąż Stanisław Dygat: *była muzykalna na życie*.

Nas wszakże interesuje Jędrusik – mistrzyni interpretacji piosenki.

W KABARECIE STARSZYCH PANÓW

O swoich początkach w Kabarecie Starszych Panów Jędrusik mówiła żartobliwie, że powstała *ze zbędnego żeberka od kaloryfera*[1]. Zadebiutowała w programie *Kaloryfeeria*, w którym jako Kaloryna zaśpiewała piosenkę *Nie odchodź*. Przybora i Wasowski poszukiwali piosenkarki, która łączyłaby poczucie humoru z odrobiną liryzmu oraz autodystansu: *Miała to być tajemnicza Dziewczyna, pojawiająca się w programie i znikająca, jak mgiełka…*[2]. Jeremi Przybora wspominał także, że tekst piosenki Nie odchodź jakby czekał specjalnie na Jędrusik aż dziesięć lat. I odtąd utarło się, że w Kabarecie Starszych Panów piosenki liryczne należały do Jędrusik. Nie pozwalała innym aktorkom śpiewać „swoich" piosenek, a Starsi Panowie na to się zgadzali. Jej repertuar był zastrzeżony i kiedy któraś z koleżanek po fachu próbowała go powtarzać, Jędrusik potrafiła delikwentkę źle potraktować[3].

Nie tylko w przypadku *Nie odchodź* magiczny tekst czekał na artystkę. Sytuacja powtórzyła się przy kolejnej piosence lirycznej *Zmierzch*, idealnie dopasowanej do osobowości aktorki. Starsi Panowie stworzyli scenerię, w której Kalina Jędrusik mogła być sobą. Śpiewała piękne, liryczne piosenki, dawała wytchnienie od scen humorystycznych, pojawiała się i znikała niczym mgiełka. Była obok, a jednak tak bardzo na swoim miejscu. Mówiono o niej: *była*

[1] Za: P. Gacek, *Kalina Jędrusik – muzykalność na życie*, Lublin 1994, s. 32–33.
[2] Tamże, s. 37.
[3] Tamże.

projekcją męskich oczekiwań, która staje się wcieleniem seksualności oczekującej na męskie spełnienie[4]. Niedługo po pierwszym programie Kalina Jędrusik była nie tylko Dziewczyną, która „powstała ze zbędnego żeberka kaloryfera". Stała się Dziewczyną Jesienną, Dziewczyną z Walizką, Dziewczyną na Stacji, Wołającą o Pomoc. *Pomyślana została jako „odpoczynek od kanonady żartów", co natychmiast umieszcza ten wizerunek poza wszelkim pozorem relacji do rzeczywistości, w sferze marzeń i projekcji, na poziomie metakabaretowym. Ta postać to „dziewczyna jesienna – odmienna"; już w tej nazwie mieści się synteza sentymentu, nostalgii i „inności"* [5].

Nie występowała w skeczach. Zawsze sama, była jakby wyrwana z dramaturgicznego kontekstu przedstawienia. Pojawiała się i dawała chwile wytchnienia od barwnych dowcipów na tematy obyczajowe, społeczne, artystyczne itp. I znikała. Wszystko, co miało świadczyć o jej istnieniu w programie, w opowiadanej historii, wyśpiewywała. O ile jednak biorąca udział „w akcji" przedstawienia Kabaretu Starszych Panów aktorka X przedstawiała utwór na przykład o beznadziejnym partnerze, na co w odpowiedzi tenże partner śpiewał, pytając o powód tych oszczerstw, to Kalina nie wchodziła w relacje z bohaterami tekstów Przybory. Zawsze śpiewała o miłości. Niespełnionej, wyczekiwanej, oglądanej, pamiętanej czy też zapomnianej. Szukała, wypatrywała Romea, który jednak nigdy się nie pojawił. *Tekst prezentowany przez Kalinę Jędrusik jest tekstem marzenia sennego, dzieje się w nierzeczywistości i niejawie. Dzięki temu tym bardziej podkreślana jest jego rola jako projekcji – projekcji nie tyle wykonawczyni, co autorów; bo aktorka właśnie „wykonuje" cudzy sen – sen Panów*[6].

Wasowski i Przybora wyzwolili symbol seksu. Ale nie byle jakiego. Nie banalnego. Wyczarowali z Kaliny najlepsze cechy – delikatność, zmysłowość, urokliwość, tajemniczość, jednocześnie pisząc dla niej piosenki pełne erotyzmu. Pikanteria z klasą. Tak, Starsi Panowie – to był duet gentlemanów, którzy nie spuścili z Kaliny oka, by ta nie przekroczyła granic dobrego smaku. Jędrusik wylansowała w piosence tę niesamowitą kobiecą liryczność, subtelność. Stworzyła zupełnie inny wymiar kobiecości. Kobiecości, która daleko wykraczała poza granice polskiej mentalności tamtych czasów. Polska artystka powinna zachowywać się moralnie i taktownie, nieważna była historia, którą chciała opowiedzieć, nieważna była autentyczność emocji zawartych w utworze. Kalina nie pasowała do obrazu pokornej kobiety tamtych czasów. *Była zbyt kolorowa i zbyt nietuzinkowa*[7]. To wielu osobom przeszkadzało. Oczywiście byli i ci, którzy bronili i wspierali Kalinę. Małgorzata Potocka tak o niej mówiła: […] *bycie z Kaliną to była magia.* […] *Miała niezwykły wdzięk. Dla mnie była najbardziej zmysłową kobietą ze wszystkich polskich aktorek. Poza tą muzykalnością na życie, miłością do ludzi i zwierząt, wrażliwością, to była niesamowicie seksy kobieta. Stwarzała taki klimat. Umiała pięknie nosić swoje ciało. To było autentyczne, niewykreowane…* [8] Jędrusik starała się „być". Być naprawdę! Czy to w Kabarecie Starszych Panów, czy w teatrze, czy też w filmie. Mimo iż jej interpretacje niekiedy irytowały, oburzały, *wychodziła na scenę, a sztuka zaczynała żyć*[9]. Wiedziała, że jeśli chce być autentyczna, jeśli widz ma uwierzyć w to, co śpiewa i przeżywa, musi nawiązać z nim intymny wręcz kontakt. Jak wielkim artystą trzeba być, żeby mieć taką intuicję? Potrafiła być bardzo blisko. Może właśnie dlatego jednych

[4] I. Kurz, Twarze *w tłumie*, Warszawa 2005, s. 177–178.
[5] Tamże, s. 162.
[6] Tamże s. 161.
[7] P. Gacek, *Kalina. Jestem, jaka jestem*, Warszawa 2010, s. 52.
[8] Tamże, s. 78.
[9] Tamże.

tak irytowała, a drugich zachwycała. Niewątpliwie szła pod prąd. Swoimi interpretacjami wyrastała ponad przeciętność.

W telewizyjnych występach u Starszych Panów Jędrusik kojarzona była na początku ze swoim słynnym dekoltem – Kalinowym znakiem. Ci, którzy znali Kalinę, wiedzieli, że to nie jest żadna kokieteria ani prowokacja. Inni, niechętni jej, jednak odczytywali to inaczej. Nie mogę się oprzeć temu, by napisać o dwóch zabawnych dość zdarzeniach z jej życia. Jedno miało miejsce, kiedy do telewizji przyszedł list podpisany przez osiemdziesiąt kobiet z Rybnika z prośbą o zaprzestanie pokazywania Jędrusik, bo „gorszy ich mężów". Nakazano jej wtedy, aby ubierała się grzecznie i „całościowo". Oczywiście zrobiła tak – założyła długą suknię z golfem, a kiedy skończyła śpiewać, kiedy ukłoniła się i powoli zaczęła odwracać się tyłem do kamery, ukazał się dekolt na plecach. Rozległy. To była ta przekora, która nakazywała jej iść własną drogą. Chciała być spójna od początku po sam czubek klawiatury, od pierwszego do ostatniego taktu, od stóp do głów. I była, gdyby nie stereotyp kobiety, jaki w tamtych czasach lansowała propaganda. Kobiety, której sensem życia miało być pranie, gotowanie, sprzątanie, kochanie męża i praca dla narodu. Kalina Jędrusik broniła swego honoru, artystycznej niezależności. Wzrusza mnie to, ilekroć sobie pomyślę, ile musiała przejść, aby żyć i tworzyć w zgodzie ze sobą. Cierpiała wiele razy z powodu demagogicznej krytyki dotyczącej jej występów, stylu wykonawczego, ale nie uginała się, nie rezygnowała z siebie.

Zofia Nasierowka, artystka fotografik, która była przyjaciółką Jędrusik i, jak się łatwo domyślić, zrobiła jej wiele portretów, tak o niej powiedziała: […] *kiedy zabieraliśmy się do pracy, była zdyscyplinowana.* […] *pełna wyobraźni. Niezwykle fotogeniczna. Światło pięknie układało się na jej twarzy… Była fascynującą kobietą. Kiedyś ustawiłam ostre światło na jej twarz i mówię: „Kalinka, jesteś na gorącej plaży, świeci ogromne słońce, jesteś szczęśliwa, rozmarzona i myślą o mężczyźnie, i tym słońcem…" I na jej twarzy zobaczyłam, że ona rzeczywiście jest na tej gorącej plaży i myśli o ukochanym*[10]. Agnieszka Osiecka wspominała niegdyś, że Kalina, owszem, grała tę kocicę świadomą swego piękna, czarowała ludzi, ale była przede wszystkim autentyczna, z ogromnym dystansem do siebie, co pozwalało jej całkowicie oddać się śpiewanej piosence. Chciała być dla ludzi. Całym ciałem, całą duszą sprawiać im przyjemność artystyczną. To świadczy według mnie o ogromnym profesjonalizmie i poświęceniu dla zawodu, który wykonywała: […] *prężyła biust, oblizywała usta, przewracała oczami. Troszeczkę chciała na serio być bardzo sexy, a troszeczkę jednak żartowała sobie z nas i z siebie*[11].

BO WE MNIE JEST SEKS

Stanisław Dygat chciał ulepić z Kaliny polską Marilyn Monroe. Pokazał jej „klucz" i drogę, a ona działała dalej sama. Zaraził małżonkę miłością do hollywoodzkiego świata i chęcią do poszerzania granic swojego talentu. Dążeniem do ponadprzeciętności. Uwielbieniem dla najprawdziwszych emocjonalnie, sensualnie występów, tak żeby były jak najbardziej kompatybilne ze śpiewanymi przez tę wspaniałą pieśniarkę utworami. Sensem istnienia Kaliny Jędrusik była miłość, ze wszystkimi jej aspektami wynikającymi z cielesno-duchowych pragnień, a sensem istnienia na scenie – śpiewanie o miłości. Dlatego też kiedy informacja o śmierci Marilyn Monroe dotarła do Jeremiego Przybory, ten zabronił mówić o tym wydarzeniu Kalinie od razu. Obawiał się, że potraktuje to jak własną śmierć; przecież trak-

[10] P. Gacek, *Kalina. Jestem…*, s. 35.
[11] P. Gacek, *Kalina Jędrusik…*, s. 57.

towała MM niemalże jako twórczy, cielesny autorytet. Miało to miejsce 5 sierpnia 1962 roku w Chałupach, gdzie Dygatowie i Starszy Pan spędzali wakacje[12].

Tak się złożyło, że wcześniej Przybora napisał tekst nawiązujący do atrybutów kobiecego seksu, opatrzony muzyką przez Jerzego Wasowskiego. To była piosenka *Bo we mnie jest seks*, która w interpretacji Jędrusik, po premierze w programie pt. *Zielony Karnawał* z miejsca stała się jednym z przebojów Kabaretu Starszych Panów. Jędrusik, która od dłuższego czasu miała włosy ufarbowane na ciemnokasztanowy kolor, założyła do wykonania tego utworu blond perukę. Zabieg ten, banalnie prosty, dodatkowo wzmocnił odbiór piosenki, zintensyfikowany klasą interpretacyjną piosenkarki. Piosenka miała być swego rodzaju żartem środowiskowym: *Guzik od stanika rozpinam tak, że jeden staruszek umarł. Pasek rozluźniam razem z obyczajami mężczyzn, którzy na to patrzą, a sznurowadło rozwiązuję wraz z ich węzłami małżeńskimi*[13]. Po tym krótkim monologu artystka zaczynała śpiewać swoją „wizytówkę". „Wizytówkę" z przymrużeniem oka, po raz kolejny poświadczając w formie artystycznej ogromny dystans, jaki miała do siebie, ale również do ludzi, którzy ją prostacko oceniali, utożsamiając ją z bohaterką piosenki – *bo ja na pewno taka jestem i w życiu*[14].

Utwór rozpoczyna żartobliwy, filuterny akompaniament zespołu instrumentalnego pod dyrekcją Jerzego Wasowskiego. Po chwili zaczyna lekko śpiewać Jędrusik. Jest to kolejna opowieść o poszukiwaniu miłości przez… seksbombę, bohaterkę utworu. Cóż ma poradzić na swoją fizyczność, która skutecznie przykrywa jej cechy charakteru i dominuje nad nimi. Cierpi z tego powodu, oceniana przez innych tylko w kategorii: ciało i seks. Marzy o kochanku, który doceni zarówno ciało, jak i wrażliwą duszę: *Lecz we mnie ten seks jak chwast ją zagłusza. Nikt nie wie, że jest pod seksem i dusza. Więc o takim wciąż marzę, co całość ogarnie i duszy latarnie ze zmysłów wygarnie. Takiemu ja oddam wśród łez i duszę, i seks*. Na przykładzie tego utworu możemy zauważyć, że perfekcyjnie zaśpiewana linia melodyczna nie zawsze świadczy o udanej interpretacji. Śpiew Kaliny Jędrusik, w większości na przydechu, w tym przypadku jest najlepszą formą interpretacji tekstu, który dzięki temu staje się przewrotnie, lekko i żartobliwie opowiedzianą historią. Artystka stosuje różne techniki artykulacji; śpiewa legato, żeby uzyskać pewną „wiarygodność" (ton serio) przy omawianiu cech swojego wyglądu i sytuacji codziennych, w innych miejscach niekiedy używa staccato, uzyskując dzięki temu „lekkość" wygłaszanych przez siebie obietnic typu *i ciało, i seks*. Akcentuje niektóre słowa, inne wycisza. W ten sposób zaśpiewane frazy zdają się jędrne i bardziej wyraziste. Sama Jędrusik tak mówiła o swoich piosenkach: […] *mnie najwięcej zadowolenia sprawiły te wszystkie slowfoksy, jak je wtedy nazywano, a tak naprawdę to były bluesy, bardzo stylowe, bardzo jazzujące i bardzo trudne do zaśpiewania. Gdyby nie one – moje abecadło muzyczne! – to „Seksu…" prawdopodobnie nigdy bym nie zaśpiewała*[15]. A zaśpiewała go w tak zmysłowy sposób, że każdy mężczyzna mógł zapewne myśleć, że piosenka jest zaadresowana tylko do niego.

JESIENNA DZIEWCZYNA

Jesienną Dziewczynę – kolejny utwór-wizytówkę Kabaretu Starszych Panów, Jędrusik wykonała podczas szóstego programu Kabaretu (X 1960) pt. *Smuteczek*. Nazajutrz po emisji

[12] I. Kurz, dz. cyt., s. 182–184.
[13] Cyt. za: D. Michalski, *Kalina Jędrusik*, Warszawa 2010, s. 183.
[14] Cyt. za: tamże, s. 185.
[15] Cyt. za: tamże.

telewizyjnej programu znalazła pod drzwiami mieszkania ogromny bukiet chryzantem z doczepionym liścikiem: „Naszej cudownej Jesiennej Dziewczynie z Chryzantemami – Starsi Panowie Dwaj, z podziękowaniem". To pokazuje szacunek, jakim darzyli artystkę Przybora i Wasowski. Jak nikt inny potrafiła bowiem odczytywać ich muzyczne i tekstowe pragnienia. Nadawała im odpowiedni kształt i kolor. Stosowanie przez Jędrusik mocnego vibrato na słowach „jesiennej", „odmiennej" oraz „innej" dodatkowo potęguje uczucie niespełnienia związane z wypatrywaniem partnerki idealnej. Aktorka uważnie stosuje różnorodną dynamikę. Śpiewa ciszej, kiedy opowiada o nadziei wyczekiwania miłości, a głośniej, gdy opisuje wyśnioną Jesienną Dziewczynę. W jednym momencie prawie szepcze, śpiewa półgłosem, wyrażając delikatność chwytającą wręcz za serce, jakby nie chciała nikogo spłoszyć (*wciąż czekaj, aż ona ci przyniesie*), by za chwilę pełnym głosem wyrazić swoje, a raczej Pana B, pragnienia: *Jesienną Dziewczynę, odmienną niż inne, Dziewczynę z chryzantemami, z chryzantemami, Dziewczynę Jesienną*. W tym utworze możemy także dostrzec pewien tragizm postaci. Pan B, jeden ze Starszych Panów, długo czekał na Jesienną Dziewczynę ze swoich marzeń. Niestety, kiedy ta się pojawiła, on jej nie poznał.

SOS

SOS – wołanie o pomoc dla „ginącej miłości", miłości, która wygasa, miało premierę w piętnastym programie Kabaretu Starszych Panów pt. *Ostatni naiwni* i było swego rodzaju przypomnieniem nieudanego musicalu *Jedzcie stokrotki* Przybory i Wasowskiego. Zadaniem Kaliny podczas Kabaretu było wskrzeszenie między innymi właśnie tej kompozycji – *Bardzo lubię te kabaretowe piosenki, bo jest w nich smutek, a smutek jest piękniejszy od innych uczuć, do smutku ciągnie nas w dziwny sposób. Bo smutek to takie nieosiągalne marzenie*[16].

Jędrusik potrafiła umiejętnie posługiwać się słowem, co słychać w tym utworze. Mocna akcentacja litery „r" w słowie „Ratunku!" dodatkowo wzmacnia powagę błagalnego krzyku. W ledwie zauważalnym echo „SOS!, SOS!" wybija się jakby rezygnacja z walki o uczucie. Interpretacja Jędrusik to ukłon w stronę wyobraźni, z jaką Przybora pisał tekst o skrywanych pragnieniach. Dzięki temu artystka może jeszcze sugestywniej posługiwać się swoim głosem w celu zintensyfikowania uczuć. Uczuć niespełnionych. Te wszystkie zabiegi sprawiają, że utwór odbiera się jako osobny dramatyczny spektakl. To właśnie prostota linii melodycznej oraz głęboki sens poetyckiego tekstu sprawiają, że piosenki stają się uniwersalne. Każdy znajduje w nich kawałek swojej historii, swoich doświadczeń. *Są wiecznie żywe i wiecznie zielone*[17]. Jędrusik nieco przerysowuje uczucia, przez co cała piosenka zahacza o groteskową stylistykę. Z drugiej strony, dzięki temu właśnie wiele osób odbiera jej wersję jako miłosne wyznanie, jako indywidualną, intymną wypowiedź śpiewającej kobiety. Konsekwencją tej operacji jest to, iż utwór stał się bardziej dramatyczny i poruszający.

Jeśli chodzi o warstwę instrumentalną, to należy wspomnieć o dramaturgii brzmienia fletu, oboju i blachy oraz smyczków, które w trakcie trwania refrenu (*Ratunku! Ratunku! Na pomoc ginącej miłości. Nim zamrze w niej puls pocałunków i tętno ustanie zazdrości. Ratunku! Ratunku! Na pomoc ginącej miłości. Nim zbraknie jej głosu i łez…*) wygrywają grupy szesnastkowe wzmacniające rytmizację refrenu. Jednym ze środków ekspresji jest tremolo (talerze), również, ale i zwłaszcza, motyw rytmiczny fletu będący konkluzją każdego refrenu – SOS jak w alfabecie Morse'a (ostatnie

[16] Cyt. za: tamże, s. 188.
[17] Tamże, s. 193.

słowa refrenu dodatkowo intensyfikują pikania fletu: trzy krótkie – trzy długie – trzy krótkie). Ekspresja omawianego fragmentu to cecha charakterystyczna utworu. Mam niestety tutaj wrażenie, że Jędrusik miała pewien problem z wyczuciem rytmu. A może taki był zamiar? Może miał to być zabieg podkreślający dramat, który przeżywa bohaterka piosenki, uświadamiając sobie brak możliwości zrealizowania pragnień…?

W nagraniu telewizyjnym widzimy filigranową kobietę, ubraną w skromną, czarną sukienkę. Pełna godności i zarazem seksapilu postawa (forma) sceniczna była mocnym zaproszeniem do wsłuchania się w śpiewany przez Kalinę Jędrusik utwór, zaproszeniem do poznania świata, jaki nam za chwilę pokaże w całości, i kobiety niezaprzeczalnie innej od obowiązujących w owych czasach wzorców. Swoją postawą prezentuje pewną powściągliwość, ale uczucia, o których śpiewa, „mówione" są dość twardo, jakby przez zęby[18].

Jędrusik miała szczególny dar śpiewania piosenek o miłości. *Zawsze była kobietką – rozkoszną, przekorną, drapieżną. To było inne* […] *Nie umiałam dla niej niczego kobiecego, miękkiego napisać i próbowałam namówić na „Okularników". Powiedziała: „Nie ma sensu śpiewać piosenek o czymś innym niż miłość, a ty mi nie dawaj różnych piosenek o zwierzętach – o tym okularniku to jest po prostu obrzydliwe"*[19] – wspominała Osiecka. Jędrusik chciała być częścią tylko lirycznego świata. Nie interesowały ją zagadnienia społeczne ani żartobliwe scenki. Liczyła się tylko prawda uczuć.

SOS w wykonaniu Kaliny Jędrusik robi wrażenie, brzmi dramatycznie i przejmująco. W jej głośnym, pełnym wokalu refrenie słyszymy momentami załamujący się krzyk. Artystka konsekwentnie przekazuje nam emocje zapisane w tekście. Stoi przed nami na scenie kobieta zarówno pełna tęsknot, jak i godząca się już ze stratą ukochanego. Mądrzejsza o kolejne rozstanie. Utwór wzrusza i przywołuje osobiste przeżycia. Bo czy właśnie nie chodzi o to, by w prezentowanych piosenkach wyśpiewać emocje znane każdemu z nas, pozostając przy tym sobą?

Z KIM TAK CI BĘDZIE ŹLE JAK ZE MNĄ

Czwartą kompozycją, jaką pragnę omówić, jest piosenka, którą Kalina Jędrusik wykonywała wiele razy: *Z kim tak ci będzie źle jak ze mną* (tekst: W. Młynarski, muz. R. Orłow). Dwa nagrania tego utworu przykuwają moją uwagę; jedno pochodzi z recitalu Kaliny nagranego dla TVP w 1978 roku, a drugie z koncertu pt. *Róbmy swoje* (Opole, 1988). Oba pokazują dwie różne Kaliny, przy czym w pierwszym akompaniują jej: Bogdan Sobkowiak (fortepian), Bogdan Halicki (perkusja) i Zbigniew Antoszewski (gitara bas), a z kolei w koncercie opolskim „Alex Band" pod batutą A. Maliszewskiego.

Końcówka lat 70. była dla Kaliny Jędrusik szczególnie trudnym okresem. W styczniu 1978 roku umarł Stanisław Dygat. Nawet bez dogłębnej analizy nagrania z tego samego roku można zauważyć, że artystka pogrążona jest w żałobie – ma na sobie czarną kreację, a jej styl śpiewania i wykonawstwa jest zgaszony i wycofany. Pieśniarka próbuje zagrać utwór aktorskimi gestami, jednak przez jej wokal przebija wewnętrzna walka pomiędzy tym, co ją prywatnie boli, a śpiewaną historią. Jej głos momentami się załamuje (*na deszcz*), a dźwięki są niekiedy niedociągnięte (*z kim*), mam wrażenie, że zaśpiewane niedbale, jakby artystce już „nie zależało". Warto dodać, że Jędrusik usunęła fragment tekstu Wojciecha Młynarskiego, a mianowicie z wersu: *kto będzie zdrowie miał i nerwy na takie ścierwo jak ty* usunęła

[18] Tamże, s. 433.
[19] Cyt. za: I. Kurz, dz. cyt., s. 176.

„ścierwo" i zastąpiła „zerem: *kto będzie zdrowie miał i nerwy na takie zero jak ty.* Mimo braku zgody Młynarskiego piosenkarka – co mnie nie dziwi – zaśpiewała wersję własną, powodując tym samym, że ta na stałe wpisała się w tekst piosenki[20]. Jest to pastisz opowiadający o zgorzkniałej kobiecie, w której, krótko mówiąc, skumulowała się nienawiść do mężczyzny mającego czelność ją porzucić. W tej wersji jednak kompozycja w pełni do mnie nie przemawia i powoduje uczucie zmieszania. Muzycy grają tango, artystka próbuje za wszelką cenę dokładnie (za dokładnie?) zinterpretować tekst, a jej błądzący wzrok i postawa zaprzeczają całemu przekazowi.

Z zupełnie inną interpretacją utworu mamy do czynienia w nagraniu z końca lat 80. Styl grania orkiestry jest bardziej rasowy, pełny, otwarty, bardziej estradowy niż w przypadku poprzedniej wersji. Jednak nadal dość kameralny i utrzymany w klimacie tanga. Aranżacja z Opola '88 pokazuje dojrzałą artystkę. Obie warstwy, wokalna i instrumentalna, oddziałują na siebie i czerpią z siebie wzajemnie. Instrumenty dęte podkreślają tekst śpiewany przez już niemłodą i pełną dystansu do siebie samej artystkę. Warto zwrócić uwagę na zmiany, jakie w niej zaszły. Wizualne aspekty są dość oczywiste, nikt już nie ocenia jej przez wzgląd na prezencję. Uwaga skupia się na stronie wokalnej. A wokal Jędrusik jest tutaj zdecydowanie ostrzejszy niż w czasach młodości. Pieśniarka, niegdyś eteryczna i sensualna, teraz już nie ma złudzeń: śpiewa wprost, śmieje się wprost. Nie musimy doszukiwać się głębszego, ukrytego przekazu, interpretacji. Mamy wszystko pokazane „jak na dłoni". Występ Kaliny nie jest już mgiełką pojawiającą się tylko na chwilę. Jest mocnym, zostającym w pamięci popisem kunsztu interpretacji. Rasowym i konkretnym. Po prostu – charakternym.

Wokalnymi umiejętnościami Jędrusik zasłynęła nie tylko w Kabarecie Starszych Panów. Współpracowała też z Olgą Lipińską (1965), która reżyserowała cykliczny program prowadzony przez Lucjana Kydryńskiego *Z kobietą w tytule*. Śpiewano w nim zagraniczne przeboje, do których polskie teksty pisała między innymi Osiecka. Jędrusik zaśpiewała tam między innymi *Night and Day* Cole'a Portera. Potem na dłuższy czas związała się z triem artystycznym: Agnieszka Osiecka, Olga Lipińska i Adam Sławiński (kompozytor), które współtworzyło stylowe i wyrafinowane artystycznie *Listy śpiewające*. W tym programie Kalinowa liryczność mogła zaistnieć w pełni. Wykonała sporo piosenek Agnieszki Osieckiej, między innymi: *Na całej połaci śnieg*, *Mój pierwszy bal* (Radiowa Piosenka roku 1961) czy też *Ja nie chcę spać* w zaadaptowanym przez Dygata Śniadaniu u *Tiffany'ego*.

Przybora i Wasowski docenili talent aktorski i wokalny Kaliny Jędrusik, docenili jej

głos – *szlachetny mat z mgiełką tajemniczości*[21]. Sama Jędrusik zawsze wspominała, że Starsi Panowie nauczyli ją mądrości i przyjaźni, delikatności, tolerancji i piękna. To oni ją stworzyli – Damę Piosenki Lirycznej. Tęsknota za miłością stanowiła esencję jej utworów interpretowanych w Kabarecie Starszych Panów. Swoim śpiewem umiała wzruszać oraz poruszać, a jeśli kompozycja tego wymagała, to rozbawić. Zawsze budziła wiele sprzecznych emocji: i zachwyt, i potępienie. Niewątpliwie była trendsetterką wizerunku seksbomby, nieukrywanych emocji, skrajnych interpretacji, które, powiedzmy sobie szczerze – nie wpisywały się w propagandowe sztampy epoki gomułkowskiej lat 60. XX wieku. Ale artystka nie wahała się zapłacić za zachowanie swojej odrębności, indywidualności.

[20] http://www.tvp.info/12435014/magazyn/po-godzinach/wszyscy-mowimy-mlynarskim/ [dostęp 16.05.2014].
[21] B. Kaźmierczak, *Spalić skrzydła w gorącym płomieniu*, „TELE Tydzień" 1991, nr nieznany, s. 29.

Po latach kunszt Kaliny Jędrusik został doceniony. W 1996 roku, w plebiscycie redakcji „Filmu" z okazji 100-lecia kina na najlepszą aktorkę w historii polskiego kina, zajęła trzecie miejsce. Powstały książki, biografie i dwa filmy o artystce. Pierwszy obraz, *Kalina* w reżyserii Jana Sosińskiego, składa się z wybranych fragmentów dwóch wywiadów z aktorką, a drugi, film Tadeusza Pawłowicza *Nie odchodź*, wypełniają wspomnienia dwunastu osób z najbliższego otoczenia artystki.

W Częstochowie od 2008 roku odbywa się Festiwal Dobrej Piosenki im. Kaliny Jędrusik. Artystka wciąż zachwyca i inspiruje młodych ludzi do śpiewania jej piosenek z Kabaretu Starszych Panów, tych autorstwa Wojciecha Młynarskiego czy Agnieszki Osieckiej. I my, młodzi wokaliści, chcemy wykonywać te utwory. Dlaczego? Bo znajdujemy w nich szczerość i prawdę o uczuciach, które w dzisiejszych czasach konsumpcjonizmu są bagatelizowane, wyśmiewane, a w efekcie – skrywane. Znajdujemy w nich stylowość tamtych lat pełnych klasy, dobrze skrojonych garniturów Panów Dwóch i zapachu kartek starych i mądrych książek, uczciwych, pełnych uroku i dobrych wartości.

Kalina Jędrusik, to artystka, której – by jeszcze raz powtórzyć – sensem istnienia była miłość, która chciała być i tworzyć dla ludzi.

Lubię konwalie, bo są biało-zielone jak moje życie. Białe, tyle w nim naiwności. Zielone, tyle w nim nadziei. Byłam szczęśliwa wiele razy w życiu. Uważam się nawet za osobę bogatą w szczęśliwe chwile i marzenia. […] *Szaleć za ideałem, pędzić za nim przez całe życie, a potem spalić skrzydła w gorącym płomieniu.* […] *Bo ja jestem bardzo kobieca*[22].

Agnieszka Maciaszczyk jest wokalistką jazzową młodego pokolenia, pedagogiem na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku. Zamieszczony tekst jest fragmentem większej całości powstałej w tej uczelni (skróty Redakcji)

BIBLIOGRAFIA
Gacek P., *Kalina. Jestem, jaka jestem*, Warszawa 2010.
Gacek P., *Kalina Jędrusik – muzykalność na życie*, Lublin 1994.
Kaźmierczak B., *Spalić skrzydła w gorącym płomieniu*, „TELE Tydzień" 1991, nr nieznany.
Kurz I., *Twarze w tłumie*, Warszawa 2005.
Michalski D., *Kalina Jędrusik*, Warszawa 2010.
Osiecka A., *Galeria potworów*, Warszawa 2004.
http://www.tvp.info/12435014/magazyn/po-godzinach/wszyscy-mowimy-mlynarskim/ [dostęp 16.05.2014].

WAŻNIEJSZA DYSKOGRAFIA
Jędrusik K., *Ja nie chcę spać* (Złota Kolekcja/Portrety), Pomaton EMI 2001.
Jędrusik K., *Kalinowe serce*, Polskie Nagrania Muza 1992.
Kabaret Starszych Panów, cz. 1, Polskie Nagrania Muza 1962.
Kabaret Starszych Panów, cz. 2, Polskie Nagrania Muza 1964.
Kabaret Starszych Panów, cz. 3, Polskie Nagrania Muza 1966.
Kabaret Starszych Panów, cz. 4, Polskie Nagrania Muza 1971.
Kabaret Starszych Panów, *Piosenka jest dobra na wszystko*, Polskie Nagrania Muza 1992.
Piosenki Kabaretu Starszych Panów, vol. 1–5, Polskie Radio 2000.
Uśmiechnij się, Polaku, czyli piosenki z Kabaretu Starszych Panów… i nie tylko, vol. 1–3, Polton 1993.

[22] Cyt. za: P. Gacek, *Kalina Jędrusik*…, s. 111.

Beata Banasik

NIECH OPADNĄ WSZYSTKIE LIŚCIE



Nie wiem, gdzie jest początek tej historii. Nie wiem, który moment był dla mnie kluczowy. Przez ostatnich dziesięć lat wiele się wydarzyło. Złego i dobrego, wiadomo. Jak streścić?

Stoimy na kotwicy, gdzieś na Morzu Północnym chyba. Strasznie kołysze. Do manewrów zostało kilka godzin, wokół tylko woda, lądy niewidoczne. Między mostkiem a siłownią jest kilka pięter różnicy. Żeby wyjść na pokład, nie można mieć przy sobie ani telefonu, ani zapalniczki, trzeba ubrać jaskrawy kombinezon, włożyć kask. W kuchni serwują przede wszystkim mięso, pech chciał, że w zeszłym tygodniu przestałam je jeść. Kręci mi się we łbie od tego kołysania. Mimo to patrzę przez okno i czuję, że jestem szczęśliwa.

Żeby napisać cokolwiek, muszę zamknąć oczy, przytoczyć wspomnienia, przypomnieć sobie twarze ludzi, zapachy, miejsca. Czemu akurat teraz? Nie wiem. I czemu brzmię, jakbym miała dwa razy więcej lat niż mam rzeczywiście? Tego też nie wiem.

Wyjechałam do Francji w 2008 roku. Zdałam maturę w Katowicach, prawo jazdy zaliczyłam za pierwszym razem, po francusku coś tam mówiłam. Rodzice mówili: jedź. Z oporem przystałam na ich wołania. We wrześniu byłam już studentką pierwszego roku na Wydziale Sztuk Widowiskowych w Arras. Licencjat był jednym z najpiękniejszych momentów w całym moim życiu. Wolność. To słowo najlepiej pasuje do tego okresu mojego życia. Całkowita wolność. Byłam daleko. Spotykałam ludzi, poznawałam kulturę, zdobywałam znajomych, świat należał do mnie. Czułam, że nie miałam granic, że mogłam wszystko. Jedną nogą nadal w Polsce, druga na dobre stanęła po francuskiej stronie.

Mój profesor Pierre Longuenesse odkąd pamiętam, nazywał mnie swoją *exilee.* Według niego już całe życie pozostanę wygnańcem: *Myślę, że nie zastaniesz już domu tam, skąd przyjechałaś, ani nie znajdziesz go też tutaj* – powtarzał. W tym, co mówił mój przyjaciel, była tylko prawda: serce i wszystko inne podzielone są od tamtego czasu na dwie części. Trochę po polsku, trochę po francusku, modlę się czasem tak, czasem inaczej, bywa, że mam ochotę pojechać na kawę do Lille albo przyjechać z Francji na warszawski Mokotów. Ponoć po cichu szepczę *oui*, a w momentach największych uniesień *oh putain*. Uwielbiam brzmienie francuskiego języka, uwielbiam „r" mówione przez Francuzów, uwielbiam francuskie *ohlala…*, ale najbardziej kocham polskie

kurwa. Takich przykładów „mnie i drugiej mnie" mogłabym dać wiele.

Konkluzja jest jedna, szybko i na temat: nie wiem, skąd jestem, i nie do końca wiem, kim właściwie jestem. Nadal szukam – i tak najprawdopodobniej do końca życia.

WYDZIAŁ SZTUK WIDOWISKOWYCH, ARRAS

Nie jechałam do Francji w konkretnych zamiarach, miałam jeden cel: skończyć jakieś studia. Już anegdotą się stało, że kilka tygodni przed wyjazdem, przeglądając alfabetyczny spis francuskich uczelni, natrafiłam na kierunek *Arts du Spectacle* – „OK, jest *art*, jest *spectacle*, wszystko gra" – pomyślałam. Nie szukałam długo: *Arts du Spectacle*, w Arras, w Artois… pierwsza uczelnia z listy. Nie wiem, czy dzisiaj byłabym w stanie zacząć wszystko od początku, tak jak wtedy. Nie miałam nic do stracenia, chociaż teraz w sumie też nie mam nic. Ale byłam odważniejsza. Silniejsza. Na pewno.

O teatrze nie wiedziałam nic. Wcześniej pojechałam do teatru zaledwie kilka razy, kiedy szkoły organizowały jakieś wyjazdy. O Kantorze, Lupie, Grotowskim i Warlikowskim dowiedziałam się we Francji. Nigdy wcześniej o nich nie słyszałam, a Francuzi stawiają ich na piedestale sztuki, ja już zresztą też. Pierwsze zajęcia z *pratique du jeu* (praktyka gry) były dla mnie katastrofą. Mathieu Boulet poprosił, żebym przeczytała kilka zdań z *Matki Courage* Brechta. Jakimś cudem dobrnęłam do końca, później powiedział, żebym weszła na scenę i zrobiła to raz jeszcze. To był jakiś przełomowy moment. Cytowałam Brechta na scenie, we Francji, przed Francuzami, jąkając się niemożliwie. Bałam się i wstydziłam. Że mnie wyśmieją, że zemdleję, że jestem czerwona ze wstydu… Ale w tym samym momencie pokochałam to. Do dzisiaj staram się przeczytać *Matkę Courage* po polsku. Nigdy nie zyskała tak oczywistego wybrzmienia jak wtedy.

Francuzi to cudowny naród. Kocham ich wszystkich jakby odgórnie, z założenia, bez znaczenia, kim są, jacy są. Wystarczy, że dzisiaj ktoś do mnie „zagada" po francusku, już jesteśmy dobrymi kumplami. Uwielbiam spotykać Francuzów w Warszawie, w Krakowie czy gdziekolwiek. Uwielbiam pomagać im, kiedy nie wiedzą, co zrobić, i nie rozumieją słowa po polsku. Uwielbiam, kiedy pytają mnie, skąd znam ich język. Nasz język.

W Arras byłam bardzo dobrze przyjęta, trafiłam na znakomitych znajomych i po dziś dzień przyjaciół: Jude, Amandine, Corrine, Seb, Melanie, Marion *etc*. W Arras zaczęło się moje dorastanie, powoli, krok po kroku, przechodzenie w dorosłość. Zmieniłam się. Zmieniłam się nie do poznania. Nie zmieniłam się na gorsze czy lepsze. Jestem przede wszystkim zupełnie innym człowiekiem. Otworzyłam oczy. Szeroko. Na studiach dano mi szanse obserwacji, patrzyłam na świat i nie dowierzałam. Ludzie, którzy mnie otaczali, rozmawiali ze mną, chcieli rozmawiać, kochali jak swoją. Pytali. Dlaczego? Skąd? Jak? Miałam czas myśleć, za co czasami się przeklinam. Miałam czas kochać. Miałam czas na wiele rzeczy i ten czas w pełni wykorzystałam. Nauczyłam się wiele, starałam się zrozumieć, doświadczałam, powoli zaczynałam odczuwać. Czym jest wiara? Kim jest człowiek? Jaka może być wolność? Jak smakuje miłość pierwsza i kolejne? Pojęłam też… i to chyba najpiękniejsze, co mogłam wynieść z mojego pobytu we Francji – że wszyscy jesteśmy tacy sami. Stało się to fundamentem w sztuce, którą uprawiam, i w życiu, które przeżywam. Nie liczyłam dni. Upijaliśmy się wszyscy do nieprzytomności, wracałam do domu często nad ranem, kochałam wielokrotnie.

Znajomość z Samuelem była dla mnie bardzo ważna. Chłopak z gitarą, z ulicy, pijący piwo, z patologicznej rodziny, niepotrafiący kochać. Za to ja kochałam jego. Zaskoczyła mnie ta miłość. Śpiewaliśmy razem piosenki

Gainsbourga, Borisa Viana, Bobby Lapointe, Magalie Noel, oboje nadzy. On grał na gitarze, ja leżałam, słuchałam, śpiewałam. Mogliśmy tak cały czas. To z nim zaczęłam się powoli buntować. Sam był anarchistą, totalnym lewakiem, kochałam go za to, że mówił „nie". Ja jeszcze nie potrafiłam. W porównaniu do niego byłam delikatna, naiwna, nieświadoma społecznych podziałów i przypisywanych nam etykietek. Nie wiedziałam, jak to jest nie mieć rodziny, nie mieć pieniędzy, w sumie nic nie mieć. To z Samuelem czytaliśmy teksty Brela, Piaf, Brassensa, czytaliśmy razem Baudelaire'a. Upijał mnie poezją. Co noc. Potem zaczęliśmy razem śpiewać na ulicy. Świetnie nam to szło. Po kilku miesiącach stworzyliśmy kilkuosobowy skład Pica Grave. I tak w każdą sobotę wychodziliśmy na rynek w Arras i graliśmy. Co zarobiliśmy, zawsze wydawaliśmy na kurczaka z rożna, kilka bagietek i piwo. I każda sobota wyglądała tak samo. Samuel nauczył mnie jeszcze jednej ważnej rzeczy: pasji. Do miłości i do muzyki: jak dawać, to wszystko, jak śpiewać, to do końca. Z góry wiadome było, że nie przetrwamy razem całego życia, nasza miłość przeradzała się powoli w obsesję, nie byliśmy w stanie tego wytrzymać. Ale za to, co przetrwaliśmy – dziękuję.

Zaczęłam jeździć z różnymi grupami na festiwale teatralne. U nas w szkole co roku organizowany był Festival Universitaire des Arts de la Scene de l'Artois. Między 2010 a 2013 rokiem zagrałam w ramach tego festiwalu w około piętnastu spektaklach. Czasem grałam, czasem śpiewałam, czasem komponowałam muzykę. Pokochałam aktorstwo. Uwielbiałam mówić na scenie po francusku. Uwielbiałam pracować z francuskimi reżyserami. Wiedziałam, że nie chcę być aktorką, ale mimo to uwielbiałam tak właśnie spędzać czas. Kevin Leveque był jednym z moich ulubionych reżyserów. Działaliśmy razem w grupie Velum, w Lille. Przez rok pracowaliśmy nad powstaniem spektaklu *Je suis de dos* (Stoję tyłem), na podstawie dziennika Wacława Niżyńskiego. Główną rolę zagrał Leo Lequeuche, żonę, Lenę, grałam ja. Leo nie miał granic. Scena była jego. On się nie ograniczał, nie miał skrupułów. Nie wahał się. Był prawdziwy. Goły albo ubrany. Zasmarkany, płaczący, wesoły. Piękny.

Leo ma ponad dwa metry wzrostu, piękne ciało, ciało tancerza. Byłam nim zafascynowana. W zespole było nas dziesięcioro. To praca z Velum nauczyła mnie pracy w zespole. Wspólne śniadania, wspólne problemy, wielogodzinne próby, imprezy, wspólne łóżka, rozmowy, złość, nerwy, troski, pretensje, żale, przeprosiny, smutek, radość, śmiech. To z nimi dowiadywałam się stopniowo, że *team is team*, że jeśli kogoś zabraknie, nie będzie nic. Pracując nad tym właśnie spektaklem, zaczęłam rozumieć, że światło to nie technika – to sztuka, że wideo to sztuka, że zdjęcia to sztuka, że nagłośnienie – nadal sztuka. Że to, co na scenie, to ćwierć wszystkiego, a to z w kulisach i za konsolą – cała reszta. To z nimi nauczyłam się żyć w zespole, za co jestem im dozgonnie wdzięczna. Bez nich nie byłabym tu, gdzie jestem. Kevin jako reżyser zachowywał się tak, jak ja staram się dzisiaj zachowywać jako lider mojego zespołu. On mi pokazał, jak ważne jest, żeby zatroszczyć się o problemy wszystkich. On mi pokazał, że jeśli masz ochotę płakać – płacz. To on zawsze przed próbą przychodził i pytał: Jak się masz? To on był ciekaw, kim jestem. Stworzył nam idealne warunki do pracy i nieważne, że wszyscy jesteśmy zupełnie różni. Byliśmy jednością i wierzę, że do tej pory jesteśmy – mimo dzielących nas kilometrów.

Pociąg z Avenmouth do Londynu jest całkiem wygodny. Dookoła sami Angole, ale nawet nie tak brzydcy, jak się spodziewałam. Nie mogę się doczekać przyjazdu na Paddington. Kontroler sprawdza bilety. Gośka dzwoni i pyta, gdzie jestem, mówię, że zaraz będę. Kawa ze Starbucksa jest cholernie droga, ale dobra. W Polsce nigdy nie kupuję, bo mnie nie stać. Dostałam od taty jakieś kieszonkowe, więc

zaszalałam. Słucham jednej z moich piosenek, a właściwie to wsłuchuję się w solo Jacka… On jest mistrzem gitary. Nie dość, że skurczybyk taki ładny, to jeszcze gra jak młody bóg.

WARSZTATY PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ W PĘZINIE

Występowałam w Miejskim Domu Kultury w Jaworznie, jakoś zaraz przed maturą i planowanym wyjazdem do Francji. Pamiętam, że śpiewałam piosenki do tekstów księdza Twardowskiego. Podobało mi się to. Podobał mi się też Krystian, z którym całowałam się kilka tygodni później, ale mniejsza. Koncert się udał, a po nim poznałam Jana Poprawę, który to zaproponował mi udział w dwutygodniowych warsztatach piosenki artystycznej w Pęzinie. Nigdy wcześniej nie słyszałam o takich warsztatach. Odmówiłam. Odmowa była spowodowana wyjazdem do Francji na studia. Do Jana Poprawy zadzwoniłam rok później, pytając, czy nie mogłabym uczestniczyć w warsztatach w 2010 roku. Zgodził się. Potem zostały tylko formalności.

Pęzino, Pęzino, przyjadę tu z rodziną; to był cudowny czas. Cudowni, zdolni ludzie. Cudowny gotycki zamek. Miłość, bezsenność i śpiewanie. Ciągłe śpiewanie, interpretacja, teksty, aranżacje… Pojechałam tam pierwszy raz jako nieświadoma, zupełnie inna osoba. Chodziłam po tym zamku, niepewna wszystkiego i wszystkich. Początkowo czułam się jak w wojsku, że niby palić nie można, że alkohol zabroniony, że spać po dziewięć godzin dziennie, że pobudka o szóstej… Jezu… Po dwóch dniach żałowałam. Dzisiaj najchętniej bym się przeprowadziła w to miejsce. To był jeden z najciekawszych momentów w moim życiu. I szczerze? Tam się wszystko zaczęło:

Andrzej Zarycki, Beata Fudalej, Anna Sroka, Katarzyna Groniec, Ireneusz Ziembicki, Marcin Partyka, Krzyś Łochowicz, Jasiek Kusek, Kuba Szydło i wielu wspaniałych wokalistów wspinających się dzisiaj na wyżyny artystyczne: Edyta Wilk, Piotrek Tłustochowicz, Agata Rożankowska, Agata Grześkiewicz, Paulina Walendziak, Anastazja Simińska, Mateusz Bieryt i wielu innych (kolejność jest przypadkowa).

Wiele zyskałam dzięki tym warsztatom. Wiele. Bardzo wiele. Przede wszystkim poznałam wspaniałych ludzi. Ale to, co najważniejsze – to że zaczęłam myśleć. Zaczęłam się zastanawiać, o czym śpiewam. Zaczęłam zwracać uwagę na treść. To przede wszystkim zasługa Bogusia Sobczuka, wtedy Pana Profesora Bogusława Sobczuka. To on uwierzył we mnie i w oczach zobaczył potencjał. Szybko sobie zaufaliśmy. Stworzyliśmy piękną relację, która trwa po dziś dzień. Zatroszczył się o mnie i pomógł. Pomaga do dziś. Proponuje, poleca. Bywa, że poza sprawami zawodowymi siadamy na tarasie w Rząsce, rozmawiamy o życiu, jak to Boguś mówi – *bijemy pianę*. O wszystkim. Syn Magdy i Bogusia – Gabryś – woła BettY przyjechała! i rośnie na moich oczach. Nie będę pisać o wszystkim, ale za tę znajomość – dziękuję.

OFPA, SFP, PPA, GTW, HKU, KLWR, KMRT I INNE

Po Warsztatach w Pęzinie zaczął się długi maraton festiwalowy. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej OFPA, Studencki Festiwal Piosenki SFP w Krakowie, Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję" w Olsztynie, Przegląd Piosenki Aktorskiej PPA we Wrocławiu, „Pamiętajmy o Osieckiej" w Warszawie. Zaczęły się koncerty: *Z młodej piersi się wyrwało…* w Sopocie, *Pieśń ujdzie cało* (reż. Bogusław Sobczuk, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie), *W czasie tej jednej piosenki…* (reż. Beata Banasik, 47. SFP, Kraków), *Rodzynki, stroskane winogrona…* (reż. Janusz Gast, Studio im. W. Lutosławskiego w Warszawie), *Dalekie wybrzeża ciszy* (reż. Janusz Gast, Janusz Kukuła, Studio im. W. Lutosławskiego w Warszawie), *Piosenka aktorska i inne demony* (reż. Bogusław Sobczuk, 49. SFP, Kraków), *Raz się żyje – piosenki STS* oraz mój autorski program *TyJaMy – czyli Fragmenty Listów Niewykorzy-*

stanych (Studio Piosenki Teatru Polskiego Radia w Warszawie). W międzyczasie kolejne koncerty, kolejne występy na scenach w Polsce i we Francji. Zdobywałam doświadczenie, nadal zdobywam.

***

Jest strasznie gorąco. Dzisiaj jest sobota. Połowa kwietnia, około. Wieczorem jadę do Opola na koncert jednego z przyjaciół. Dziwny ten czas. Serce współdziała z pogodą, raz deszcz, raz upał. Pies podchodzi do mnie co chwilę i upomina się o przytulanie, za każdym razem mówię mu: *a mnie kto będzie przytulał?* Cisza. Momenty, w których zaczynam za dużo myśleć, to momenty, w których nie śpiewam. Pusto. Przecież gdzieś musi być ta pierdolona miłość. Już wiem, jaki dzisiaj jest dzień… rocznica Chrztu Polski, właśnie włączyłam Jedynkę i piszę w rytm pieśni maryjnych...

Tydzień temu wróciliśmy ze studia. Może dlatego taka pustka. Przyzwyczaiłam się do tych wariatów z zespołu. Cel osiągnięty: piosenki są nagrane i jedliśmy razem śniadania. Czego chcieć więcej? Teraz powoli zdaję sobie sprawę, ile jeszcze pracy przede mną. W ogóle nie ogarniam tych wszystkich administracyjnych spraw – ani podatków, ani umów, ani Zaiksu… Powinnam chyba znaleźć kogoś, kto będzie się tym zajmował, bo zwariuję.

Tęsknię za Francją. Bardzo. Co chwilę wracają różne wspomnienia, dobre i te gorsze, ale tak bym chciała tam wrócić, chociaż na jakiś czas. Ale nic, jak na razie zostaję tutaj. Nigdzie się nie ruszam.

TYJAMY – CZYLI FRAGMENTY LISTÓW NIEWYKORZYSTANYCH. ROBIĆ SWOJE I TYLKO SWOJE

To tytuł mojej pierwszej autorskiej płyty. Znajduje się na niej trzynaście utworów. Skąd nazwa?

Moja pierwsza miłość napisała mi kiedyś list. To nic, że smutny. List. Zapach papieru, czarny atrament, pochylone lekko w prawo litery, wstęp, zakończenie, treść. Z tym listem proszę mnie kiedyś pochować. Włożyć do kieszeni od marynarki.

Od tego listu minęły lata, a papier pachnie nadal tak samo. Po nim dostawałam inne, od różnych osób. Mam je wszystkie do dzisiaj. Któregoś dnia po prostu przeczytałam je wszystkie. Płakałam, bo tak nagle, bo tak dużo. Z każdą stroną wspomnienia stawały się mocniejsze, jeszcze bardziej intensywne. Zmuszałam się do przywoływania w myślach zdarzeń, osób, okoliczności, czasu. Znajdowałam też moje odpowiedzi. Bywało, że ktoś oddawał mi listy nadesłane przeze mnie. Rzucał je na stół, mówiąc: *weź je sobie, nie chcę ich wyrzucać.* Zatrzymywałam je. Znajdowałam też listy niewysłane. Te, których nie mogłam dokończyć. I je wszystkie właśnie postanowiłam wykorzystać.

Fragmenty Listów to wszystko to, co chciałabym przekazać, a czego nigdy nie zrobiłam. To zlepek różnych historii, ale zawsze miłosnych. Niektóre piosenki były pisane latami, niektóre w przeciągu kilkunastu minut. Całokształt tworzy trzynaście utworów. To jest opowieść. Ja dla Was, Wam, przez Was, dzięki Wam. Bywało, że z premedytacją prowokowałam zdarzenia, żeby móc pisać. Były momenty, w których myślałam: „niech mnie ktoś zrani, bo nie potrafię pisać, bo tak pusto we mnie".

Fragmenty Listów Niewykorzystanych to moja osobista historia, moje podsumowanie dotychczasowe. Z jakichś powodów poczułam, że jestem gotowa na taką spowiedź, na takie opowiadanie. Wierzę również, że każdy w tej opowieści może odnaleźć odrobinę siebie samego. Moje teksty to teksty kobiece, piszę z punktu widzenia dziewczyny, ale reakcje w nich zawarte to reakcje przede wszystkim ludzkie. Banalne. Proste. Takie, które każdy

poczuł chociaż raz: pasja, miłość, zawiść, zazdrość, wstyd, nienawiść, agresja, złość, radość, oczekiwanie, głupota itd. To reakcje zawarte w kilku dźwiękach. Zresztą nie potrafię pisać inaczej. Nazbyt inteligentne treści zawsze wywierały we mnie odrobinę irytacji: „A nie można prościej? Przecież to wszystko sprowadza się do ludzkich odruchów". Proste komunikaty, takie jakich potrzeba nam w życiu: przepraszam, proszę, dziękuję, kocham, tęsknię, wróć, nie wracaj, chcę, nie chcę, smutno, wesoło.

PROCES TWÓRCZY: BYCIE DO DYSPOZYCJI EMOCJOM. SPADŁA GWIAZDA, ZAMÓWIŁAŚ JUŻ TĘ MIŁOŚĆ?

Nie będę może pisać o wszystkich okolicznościach, w których dane mi było napisać kilka słów. Moja praca, choć dla wielu to nie praca, polega przede wszystkim na wyłapywaniu momentów i na obserwacji. Gdybym miała podać definicję komponowania, to napisałabym: dyspozycyjność. To łapanie chwili, w której jesteśmy zdolni napisać to czy tamto. To bycie do dyspozycji emocjom i przemyśleniom.

Są na mojej płycie utwory napisane w środku nocy, z bezsenności, bezsilności, bezradności. Jak ja wtedy płakałam, siedziałam przy pianinie w domu w Jaworznie i zwijałam się z bólu nieodwzajemnionych uczuć:

Czekam na jakiś znak, mogę tak czekać dalej. Wszystkie znaki już mam, Ciebie nie będzie wcale. Nic nie wskóra tu płacz, nic bezsenność nie zmieni, bo Ty serce wciąż masz, serce pełne kamieni […]

(*Czekam na znak*, sł./muz. Bea)

Pamiętam, że było ciepło. Nawet w środku nocy okna były szeroko otwarte. I tak do rana płakałam, bo wydawało mi się, że nie jestem kochana:

[…] *ciężkie powieki, a wzrok utonął w zazdrości, głupio czekam na znak, nadal brak wiadomości. Ranny ptak wybrał już miejsce w wierzbie, co płacze, a mnie serce wciąż drga, mnie wciąż serce kołacze.*

Innym razem siedziałam w mieszkaniu w Strasburgu i nienawidziłam go. Z całego serca. Miotałam się od ściany do ściany, nagle zrobiłam kawę i wypaliłam pół paczki. I poczułam, że

[…] *nie chcę tą, co czeka, być, mieć Cię daleko mnie, nie chcę tą, co rano wciąż dwie ręce ma związane, być!*

(*Nie chcę*, sł./muz. Bea)

Pierwsza piosenka powstała w marcu, pewnej wiosny: Jeden z festiwali. Bankiet, w cholerę ludzi, znanych i nieznanych, tych, co weszli, bo mogli, i tych, którzy wejście jakoś wykombinowali. Tak chciałam, żeby ktoś się mną zaopiekował. Wyszłam z Capitolu i w drodze do hotelu festiwalowego ktoś chwycił mnie za rękę. I tak szliśmy, milcząc. Wchodzimy do windy, on na trzecie, ja na czwarte. Na trzecim wychodzi, ja jadę dalej. Już mam otwierać drzwi mojego pokoju, jak nagle zawracam i praktycznie biegnę do windy. Jadę z powrotem na trzecie. Pukam do drzwi, On otwiera:

Piszę Panu, Panie Dyrektorze, choć przyznam, że zwykle o tej porze śpię […] *Piszę, bo Pan zraniony wielokrotnie, wieczory swe spędza w pracy, samotny. Piszę do Pana, że ewentualnie zaoferować mogę Panu wsparcie moralne* […]. *Dzisiaj piszę Panu, Panie Dyrektorze, bo przyznam, że wczoraj o tej porze Pan przestał mi być Panem Dyrektorem, a za to człowiekiem dla mnie Pan się stał*

(*Panie Dyrektorze*, sł./muz. Bea)

POLAK POTRAFI CZY MU SIĘ WYDAJE?

Zastanawiałam się długo, skąd wziąć fundusze na nagranie płyty. Ja wiem, ja to wszystko wiem, że dzisiaj płytę można nagrać w różnych warunkach, w różnych miejscach, ale to nie w tym rzecz. Nagranie płyty w studio

RecPublica w Lubrzy było poniekąd kaprysem. Uwieńczeniem wieloletnich zderzeń z muzyką. Bardzo chciałam stworzyć całemu zespołowi idealne warunki do współpracy. Chciałam jeść z nimi śniadania, wieczorami pić wódkę, razem organizować trasę do Lubrzy i z powrotem, razem się bawić, męczyć, zastanawiać nad rozwiązaniem aranżacji, dyskutować, analizować, poznawać ludzi, z którymi pracuję. Rozmawiać o ich problemach, związkach, rodzinach, życiu codziennym. I takie możliwości dała nam RecPublica, na którą pieniądze zbieraliśmy przez portal Polakpotrafi. Internauci dali nam warunki do działań artystycznych, do działań na bardzo wysokim poziomie. Na efekty pracy czekamy z niecierpliwością i już niebawem podzielimy się nimi z Tobą – drogi czytelniku.

Nie wydaje mu się. On naprawdę potrafi.

SKOK W ROK – CZYLI 365 DNI TWORZENIA. „PIĘKNIEJSZEGO ZMYWAKA TA RESTAURACJA NIE WIDZIAŁA"

Tworzę, bo muszę tworzyć. Nie mam wyjścia. Nie umiem inaczej. Tworzę i piszę, bo to mój ratunek, moja ucieczka, moje lekarstwo, moja historia. Uczę się pokory. Nadal się uczę. I znowu, jeszcze, i tak pewnie przez całe życie.

Bartek zasnął. Jutro jedziemy do Olsztyna na spektakl, w którym gra Markowicz. Nie do końca wiem, co robić. Nie wiem, czy już go kocham, czy może tylko mi się wydaje. Noc na Osowskiej jest zimna. W nocy temperatura ma spaść do zera. Dzisiaj pierwszy raz poczułam jesień. On śpi, a ja powinnam siąść przy pianinie i pisać dalej. Nie wiem, dlaczego jestem aż tak rozleniwiona. Jest wtorek, w niedzielę publikuję kolejną piosenkę. Jeszcze pięć dni. Doceniam, czym jest wieczór spędzony przy kimś. Kolacja. Wino. Rozmowy o podatkach albo szkolnictwie. Ot, rozmowy o wszystkim i niczym. Doceniam to, że ktoś tutaj śpi. Doceniam, że nie jestem sama.

Co jest najciekawsze w tworzeniu? Proces. Ciężkie chwile. Brak pieniędzy. Dorabianie sobie nocami w knajpie, żeby mieć z czego zapłacić rachunek. Taki długoletni proces wytwarza w nas – twórcach – pokorę. Jednego dnia gramy koncert, tworzymy, spędzamy godziny w garderobach, rozmawiamy ze świetlikami zza konsoli, ustawiamy scenografię, po wszystkim idziemy na bankiet, na którym piękne kelnerki częstują nas zamówionym cateringiem, uśmiechając się przy tym szeroko. Następnego dnia ja, ta sama co wczoraj, zmywam catering po czterdziestu osobach i zastanawiam się, czy przypadkiem nie zmywam talerza po sobie samej. Nie jest łatwo. Ale nie ma być. Praca artysty – każdego – to tułaczka, chęć zrozumienia świata, niekończąca się obserwacja, próby, próby, próby, poszukiwania, nadal próby, bezsenność, miłość, brak miłości, bezradność, ale przede wszystkim wiara we własną niepowtarzalną wartość.

Skok w rok – czyli 365 dni tworzenia to pomysł, który wpadł mi do głowy kilka miesięcy temu. Siedziałam z Markowicz na kawie i mówię: *Ej, Marta, kurde… taki pomysł mam*. Czekałam na jej reakcję. Ucieszyła się, wręcz utopiła w naiwnym entuzjazmie i odpowiedziała: *BETI! CO ZA LASKA! To zajebisty pomysł! Rób to! Ludzie zobaczą! Ludzie docenią!*. Chwilę później byłam już w drodze z Warszawy w stronę Śląska. Przez większość podróży myślałam o tytule… *Skok w rok* był pierwszym, który przyszedł mi do głowy.

Skok w rok to fuzja. Fuzja ludzi i pomysłów. To połączenia, niekończące się połączenia inspiracji i zmysłów. To coś, czemu oddaję cały rok mojego życia. Cały. Każdego dnia.

Założenie jest proste: co tydzień, w każdą niedzielę w samo południe, wrzucam do sieci kolejną piosenkę, tzw. odsłonę, mojego autorstwa. Moim zadaniem jest regularnie pisać i tworzyć treści językowo-brzmieniowe. Kolejnym zadaniem jest znajdowanie ludzi chęt-

nych do współpracy. Różnych ludzi. Młodych, zdeterminowanych, zdolnych. Staram się, by różni artyści mieli swój indywidualny wkład w kolejne piosenki. Chciałabym dać możliwość artystycznej wypowiedzi sobie i innym. Wolność. Staram się niczego nie narzucać, nie dawać uwag, ewentualnie sugerować i oczywiście przyjmować odmowy moich ewentualnych sugestii. Bardzo zależy mi na tym, by jak najwięcej osób wzięło udział w jak największej liczbie odsłon. *Skok w rok* to nie tylko treść muzyczna, głos, instrumentarium. To również obraz. Kolejnym z zadań jest montaż wideo, zlepianie obrazów, ujęcia z życia codziennego, wyłapywanie momentów. Tutaj też chciałabym zachęcać do brania udziału w tworzeniu młodych realizatorów, operatorów kamer, amatorów krótkometrażowych filmów *etc. Skok w rok* to rok tworzenia dźwięków, treści, zespołu ludzi, zaufania. To proces twórczy. Dzień po dniu zrzeszamy coraz większą liczbę osób chętnych do współpracy. Co ciekawe, okazuje się, że wielu już w pełni zawodowych artystów ma ochotę brać udział w projekcie, traktując go nieco jako wyzwanie, nieco jako odskocznię od codziennych obowiązków.

Skok w rok to młodzieżowa siła twórczo-robocza. Chcemy pokazać chęć do pracy i współpracy, chcemy wypracować sobie wizerunek, przykleić etykietę: „chętni do tworzenia". Taka nowa Młoda Polska. Taki nowy ruch łączący artystów. Dowód na to, że jesteśmy pełni pomysłów. Że będziemy tworzyć, bo to kochamy najbardziej.

Jesteśmy już w drodze. Droga na Warmię jest deszczowa. I opadają wszystkie liście.

Beata Banasik, ur. 16 października 1989 roku w Jaworznie, jest autorką tekstów i muzyki. Związana od wielu lat z nurtem piosenki artystycznej, ukończyła studia magisterskie na Wydziale Sztuk Widowiskowych w Arras we Francji (2013) oraz Konserwatorium Teatralne w Strasburgu (2015).

Sławomir Kuśmierz

JEMIOŁA



Czasy, gdy artyści rzucali na rynek swoje płyty corocznie, minęły bezpowrotnie, a słychać co i raz, że nośnik płytowy – czy to kompakt czy łapiący drugi oddech winyl – odejdzie całkiem do historii. Wszystko przenosi się do Internetu. Można z rozrzewnieniem wspominać te chwile, gdy Beatlesi wydawali dwie płyty rocznie, a nasze Czerwone Gitary – przynajmniej jedną… Toteż bohater naszego felietonu jak na razie legitymuje się jedną płytą autorską, nagraną i wydaną w roku ubiegłym. Ma też swój udział w kilku innych projektach zwieńczonych wydaniem krążka. A obecny jest na scenie już prawie od dekady. Początki muzycznej ścieżki Łukasza Jemioły przywodzą na myśl życiorysy wielu gigantów śpiewu: udział w kościelnym chórze. Jemioła pochodzi z Limanowej i tam stawiał pierwsze kroki – te prawdziwe i te w śpiewaniu. Na muzyczne studiowanie wybrał jednak Lublin i z tym miastem związał swoje życie – zawodowe (obecnie jest nauczycielem w znanym i cenionym LO im. św. Stanisława Kostki) i artystyczne. Podobnie jak Maciej Maleńczuk zaczynał od grania na ulicy. Trudno powiedzieć, czy miejsce grania wpływa na repertuar, czy też jest odwrotnie, ale znowu widać podobieństwo do Maleńczuka – w fascynacji bluesem czy piosenkami z przeszłości, także tej przedwojennej. Jednakże wzięcie udziału i wygranie Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie (45. edycja w roku 2009) przerywa pasmo skojarzeń ze starszym kolegą także zaczynającym na ulicy.

Czołowych miejsc na różnych konkursach uzbierało się zresztą całkiem sporo, a wrażenie robi nie tylko liczba ale i różnorodność stylistyczna: piosenka autorska (Ukraina), Prezentacje Muzyczne Latin Jazz (Kraków), Przegląd Piosenki Retro (Warszawa), Noce Teatru i Poezji (Augustów), Festiwal Ballady Filmowej (Toruń), Grechuta Festival (Kraków)… Przychodzi na myśl założenie towarzyszące powstawaniu Lubelskiej Federacji Bardów: talent musi być poparty jakimś certyfikatem, glejtem. Jeśli dołożymy do tego oryginalny projekt „Jaromír Nohavica śpiewany z dziećmi" czy estradowe szaleństwa w rytmie starych przebojów ery rock and rolla w barwach grupy Backbeat – jawi się obraz artysty, który potrafi i lubi zaśpiewać i zagrać wszystko. Nawet disco polo, ubrane w arcyciekawy, kabaretowy projekt *Disco solo*. Zespół The Beatles także nie został przywołany na początku tylko dla wspomnienia intensywności pracy studyjnej: Łukasz Jemioła koncertuje również z repertuarem „czwórki z Liverpoolu".



Łukasz Jemioła, fot. Jan Poprawa

Zwycięstwo w krakowskim festiwalu oraz zauważalny występ w telewizyjnym *X-Factor* w 2012 roku sprawiły, że nazwisko Jemioły zaczęło być rozpoznawane. Inna sprawa, że często mylone z postacią znanego projektanta mody… Warto tu nadmienić, że we wspomnianym *talent show* muzyk nie starał się zbytnio przypodobać kapryśnemu jury i po pierwszym oczarowaniu wykonaniem jednej z piosenek Boba Dylana zaproponował w konkurencji obowiązkowej bardzo własną interpretację przeboju Seweryna Krajewskiego, czym już nie wzbudził uznania u Tatiany Okupnik i jej kolegów. Znalazł się za to na liście kandydatów do pierwszego autorskiego przedsięwzięcia muzycznego Teatru Starego w Lublinie. Mowa o spektaklu *Wieczorem*, łączącym lubelskie inspiracje słowne (wiersze Józefa Czechowicza) z muzyką przyszłego laureata Grammy – znanego pianisty jazzowego Włodka Pawlika. Od strony wokalnej założeniem projektu było połączenie grona niekoniecznie jazzowych śpiewaków lubelskich z nazwiskami znanymi w całym kraju. Stąd do Doroty Miśkiewicz i Kuby Badacha dołączyli: Natalia Wilk, Anna Michałowska, Łukasz Jemioła oraz trójka wokalistów Lubelskiej Federacji Bardów: Jola Sip, Jan Kondrak i Piotr Selim. W przeciągu trzech lat spektakl zagrany został kilkadziesiąt razy, w tym także poza sceną macierzystą, oraz udokumentowany płytą audio i wideo.

Wieczorem nie jest już zresztą jedynym punktem wspólnym karier Jemioły i Pawlika: wokalista zaproszony został w 2015 roku do projektu *Mów spokojniej*, gdzie wraz ze wspomnianą już Natalią Wilk i Markiem Bałatą zaśpiewał wiersze Adama Zagajewskiego. Spektakl ten także został udokumentowany w postaci płyty. Po drodze zdarzyły się Łukaszowi Jemiole i inne zaproszenia: na miejscu w Lublinie – koncert piosenek zmarłego kilka lat temu Marcina Różyckiego czy zastąpienie Igora Jaszczuka w *Albumie rodzinnym* granym z Markiem Andrzejewskim i Janem Kondrakiem. Reżyserem przedstawienia był, także już zmarły, Krzysztof Borowiec. Niedawno zaś można było usłyszeć go na antenie ogólnopolskiej – wystąpił między innymi w koncercie piosenek Marka Gaszyńskiego.

Nie licząc projektów, do których jest zapraszany – przez dłuższy czas występował sam, z towarzyszeniem gitar. Co ciekawe i nie tak częste wśród wykonawców piosenki autorskiej, poetyckiej – nie unika brzmienia instrumentu elektrycznego, choć nie traktuje go oczywiście na typowo rockowy sposób, nie ogłusza słuchaczy nagłośnieniem i efektami brudzącymi barwę dźwięku. Przymierzając się do nagrania płyty, skompletował zespół o skromnym składzie, ale dużym potencjale: za bębnami zasiadł znany z Federacji, ale i wielu innych lubelskich zespołów Tomasz Deutryk, na gitarze basowej i kontrabasie zagrał współzałożyciel *Čači* Vorba Robert Brzozowski, którego w wersji koncertowej zastępuje Urszula Czerniak, na co dzień kontrabasistka Filharmonii Lubelskiej. Nic dziwnego, że w takiej konfiguracji czysty i wysoki głos wokalisty jest dominującym elementem brzmienia. Zwłaszcza że Jemioła nie ogranicza się do śpiewania i akompaniamentu na gitarze, szczególnie na koncertach swoim głosem tworzy efekty dźwiękowe i różne „niespodzianki". Standardem też jest spontaniczne zmienianie tekstów, wywołujące wśród tej części publiczności, która utwory zna – żywiołową reakcję. Jeżeli dodamy do tego dużą ekspresję ciała, ograniczoną tylko instrumentem – okazuje się, że artysta z nurtu postrzeganego potocznie jako stonowany, żeby nie rzec: smętny, może być prawdziwym showmanem.

Ogrom stylów, ogrom inspiracji. Niewątpliwie wpłynęło to na różnorodność repertuaru uskładanego przez Łukasza cierpliwie na pierwszą płytę własną. Jak wspomniał w jednym z wywiadów – wcale nie spieszył się z jej nagraniem, chciał wybrać optymalny zestaw utworów. Wobec nagromadzenia dorobku można wręcz mieć żal, że zdecydował się na

jedenaście tylko piosenek, wszak płyta kompaktowa pomieścić ich mogłaby prawie dwa razy więcej…

Jest na tej płycie trochę specyficznego „jemiołowego" bluesa (*Niewidomi przyjaciele* nawiązujący i muzycznie i słownie do *Nobody Loves You When You're Down and Out* Jimmiego Coxa oraz zaśpiewane po angielsku *I'm Leaving Home* do muzyki Rafała Rozmusa). Jest zajawka planowanej kolejnej płyty, tym razem z ulubionym folkiem warszawskim: *Syn ulicy* z repertuaru Stanisława Grzesiuka. Oraz sporo piosenek bez wyraźnej przynależności gatunkowej, ale mocno spiętych w całość głosem śpiewającego. Za warstwę słowną odpowiada sam Jemioła, ale chętnie posiłkujący się pomocą innych – zarówno współczesnych (Katarzyna Piątkowska, ks. Jan Twardowski) jak i przeszłych (Juliusz Słowacki!). Zresztą śpiewanie naszego „wicewieszcza narodowego" to kolejna ze specjalności Łukasza Jemioły. Artysta przyznaje, że lubi śpiewać teksty innych autorów, sam pisze, kiedy czuje się przymuszony sytuacją. I trzeba przyznać, że pisać potrafi zarówno o sprawach fundamentalnie ważnych, jak uczciwość (lub jej brak) w związku dwojga ludzi (*Pan Zbyszek*, wręcz kultowa już pozycja wśród fanów), jak i w kabaretowym stylu – o przykrych przypadłościach gastrycznych (*O szmerach*).

Biorąc pod uwagę ogrom repertuaru, jaki ma w swym dorobku Łukasz Jemioła, pozostaje mieć nadzieję, że muzyk nie będzie się trzymał zasady „jedna płyta na dekadę". Że znajdzie siły i środki na rejestrację kolejnych pomysłów. Póki co niedosyt można zaspokoić dzięki wspomnianemu na początku Internetowi – Łukasz często bywa gościem Polskiego Radia w Lublinie i audycji *Halo Kultura*, a zapisy jego występów można obejrzeć i odsłuchać na dedykowanym kanale serwisu YouTube.

ZBIGNIEW RAJ
OD PRZYJEMNEGO NASTROJU DO… BUBUI

z kompozytorem rozmawia Andrzej Pacuła





TROPICALE THAITI GRANDA BANDA

Pacuła: ***W roku 1969 w Spotkaniach z balladą[1] pewną popularność zdobył duet studentów krakowskiej Wyższej Szkoły Muzycznej – Antoni Mleczko i Józef Romek – bawiący publiczność mniej lub bardziej wyszukanymi parodiami znanych przebojów. W tymże roku nawiązałeś z nimi współpracę i ten moment można uznać za początek formowania zespołu Tropicale Thaiti Granda Banda, który w dekadzie lat 70. zdobył w Polsce niebywałą popularność.***

Raj: Poszukując jakiejś nowej formy scenicznej, zaproponowałem wspomnianemu duetowi współpracę w nowym zespole. Wiedziałem już, że muzyką można się bawić ciekawiej, niż tylko parodiując przeboje. Dołączyłem pięciu muzyków i tak powstała grupa Tropicale Thaiti Granda Banda. Zacząłem pisać piosenki autorskie. Szukałem inspiracji literackich w przedwojennych szmoncesach i przebojach, z których kompilowałem teksty, na przykład *Robotnej Frani*, *Zapomnij o mnie, tyranie*, do którego dopisałem refreny, czy *Szalu czarnego krwią zbryzganego* do wiersza Puszkina[2]. Do nich komponowałem własną muzykę. W tym samym czasie od Janka Poprawy dostałem kuriozalny *Śpiewnik dla rzemieślników* z początku XX wieku i w nim znalazłem tekst do piosenki *Wieczór w altanie*, który trochę poprzerabiałem. Napisałem też muzykę do wiersza Gałczyńskiego, opowiadającego, jak sam tytuł wskazuje, o *Pladze psów w pensjonacie Srebrna Fala*, utwór trochę w stylu lat 30. Dowcipny numer, który po latach śpiewałem w recitalu w Piwnicy pod Baranami.

[1] *Spotkanie z balladą* – cykliczne programy humorystyczne i muzyczne w krakowskim klubie studenckim Nowy Żaczek w latach 1969–1971, wymyślone w kręgu autorów audycji radiowej Ilustrowany Magazyn Rozrywkowy, retransmitowane przez program Trzeci Polskiego Radia, a prowadzone przez Marka Pacułę i Krzysztofa Materne (do roku 1970), z ich scenariuszem i tekstami, z udziałem studenckich aktorów, piosenkarzy i muzyków, późniejszych sław i znakomitości w swoich dziedzinach. Od roku 1972 przetransponowane przez Michała Bobrowskiego do formuły telewizyjnej, w latach 90. zostało zamienione w widowisko estradowe niemające poza tytułem nic wspólnego z pierwotną formułą Spotkań z balladą.

[2] A. Puszkin *Szal czarny*, przeł. A.E. Odyniec, tyt. oryg.: *Cziornaja szał. Moldawskaja piesnia*, 1820 r.

Humor, absurd, groteska – jak to się zaczęło? Czy przed Tropicalami miałeś jakieś doświadczenia kabaretowe?

Nie. Wcześniej grałem jazz, prowadziłem kilka własnych zespołów i big band w klubie jazzowym Helikon. Ale zawsze, przynajmniej tak mi się wydaje, miałem poczucie humoru, dość specyficzne, i lubiłem literaturę purnonsensu. Wychowałem się na Mrożku, na jego absurdalnym humorze.

Jaki był pierwszy skład zespołu?

Fortepian – Janusz Wojsław, tuba – Zbigniew Raj, banjo – S. Orlita, perkusja – Zbigniew Potoczek, skrzypce – Jerzy Dura i klarnet, z zamianą na saksofon – Janusz Nowotarski oraz dwóch wokalistów – Józef Romek i Marek Marecki. W tym składzie graliśmy w zasadzie do połowy lat 70., a potem się tasowało, instrumentalnie i personalnie. Niektórzy koledzy grali na dwóch, trzech instrumentach – więc to nasze instrumentarium było płynne i tworzyliśmy różne kombinacje.

A skąd się wzięła tuba w zespole?

Nie pamiętam już, na którym roku moich studiów profesor Hoffman[3] namówił mnie, żebym zaczął na niej grać, ponieważ nie było tuby w orkiestrze akademickiej. No i zacząłem. Nawet zaliczyłem koncert symfoniczny z naszą orkiestrą i pamiętam, że graliśmy *Chmiel* Wiechowicza, ładny, ale skomplikowany rytmicznie utwór, i strasznie to spartaczyliśmy (śmiech). No, ale dzięki tym doświadczeniom wprowadziłem tubę do składu Tropicali, choć nie przepadałem za nią, bo wielka i wymagająca żmudnych ćwiczeń. Więc po jakimś czasie wróciłem do puzonu. Jak ważne są ćwiczenia u dęciaków, może dam taki przykład: kiedyś nagrywałem swoją muzykę filmową z Wospr-em[4] pod batutą Antoniego Wita. On bardzo zgrabnie manipulował tą wielką orkiestrą i próba szła gładko do momentu, gdy wywołał numer 44 i mówi: tu jest trąbka solo, proszę bardzo, trębacz zaczyna. Gość gra, a Wit przerywa i pyta: a co pan tak gra, jakby pan miesiąc nie ćwiczył? (śmiech) Ostry był, ale wybitny, jak wiadomo, dyrygent i świetnie się z nim współpracowało.

Czy będzie przesadą stwierdzenie, że to przede wszystkim twoja estetyka zadecydowała o formie scenicznej i muzycznej Tropicale, o wyjątkowości zespołu na tle ówczesnej produkcji estradowej, no i o powodzeniu u publiczności?

Chyba nie będzie, bo pisałem muzykę, aranżacje, teksty, projektowałem też kostiumy i ruch sceniczny. No, ale to wszystko nie byłoby możliwe bez kolegów i byłbym niesprawiedliwy, gdybym tylko sobie to przypisywał. Czasami musiałem jednak iść na kompromisy i uznawać pomysły, akceptowane bardziej na zasadzie „no, przecież ludzie się śmieją, to dobre...". Szukałem form bardziej wyrafinowanych.

A stroje? Były projektowane, specjalnie szyte, kombinowane?

Różne. Niektóre nam szyto, inne były z teatrów, niektóre kupowaliśmy: na przykład getry i spodenki z okresu, gdy występowaliśmy w strojach „piłkarskich" i w „indiańskich" perukach, a wokaliści dodali do tego zestawu fraki. Absurdalne zestawienie. Stroje z początku wymyślaliśmy wspólnie, a później były szyte według moich projektów, jakieś ręcznie malowane koszule i spodnie, jakieś parodie męskich kostiumów plażowych retro, krawaty na gumce upstrzone frywolnymi tancerkami

[3] Jan Hoffman (1906–1995) pianista, pedagog, profesor Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie do roku 1978.
[4] WOSPRiTV – Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji.

i tak dalej. Co ciekawe, te krawaty można było kupić w kramach odpustowych.

A obuwie? Najpierw były trampki, a potem?

Różnie. Kiedy parodiowaliśmy *Radość o poranku* w groteskowych strojach á *la* chór chłopięcy, wymyśliłem, żebyśmy występowali w takich dość powszechnych sandałach z całą piętą i paskowanym przodem. Ohyda w formie i w wykonaniu. Poszliśmy do sklepu obuwniczego w Łodzi i akurat były. To kupujemy. Ustawiliśmy się całym zespołem w kolejce i jak ludzie zobaczyli, co mierzymy, co kupujemy, to ustawili się za nami i wykupili wszystkie pary.

Od roku 1970 do końca 1980 Tropicale Thaiti Granda Banda występowała regularnie na krajowych i zagranicznych estradach. Zagraliście ponad trzy tysiące koncertów…

Zadebiutowaliśmy pod koniec roku 1969 w programie studenckiego *varietés* w Krakowie, które wymyślił i prowadził Marek Pacuła z Krzysztofem Materną w Teatrze „Groteska". W następnym roku mieliśmy debiut warszawski, w Sali Kongresowej, gdzie odnieśliśmy duży sukces. No i zaczęliśmy regularne trasy koncertowe, najpierw „w szrankach" Estrady Krakowskiej, później Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego, Estrady Łódzkiej i innych.

Koncerty organizowane przez „Estrady" docierały do miasteczek 20-, a nawet 10-tysięcznych, wszędzie tam, gdzie była jako tako urządzona sala ze sceną. Jak Tropicale było przyjmowane w dużych miastach, a jak w mniejszych?

Różnie. Oczywiście w dużych miastach bywało lepsze przyjęcie. Inny rodzaj żartu był wychwytywany przez publiczność. Mieliśmy też miasta rekordowe pod względem popularności, jak Częstochowa i Łódź, w których graliśmy mnóstwo koncertów i zawsze z dobrym przyjęciem. W Warszawie, w której też występowaliśmy wielokrotnie, jak pamiętam, na każdym koncercie była różna publiczność i różny odbiór programu. Ale tego nie można generalizować, bo bywały „chłodne" koncerty w miastach dużych, „gorące" w małych i na odwrót.

Byliście też w Stanach Zjednoczonych na koncertach dla Polonii amerykańskiej w 1974 roku.

Tak. To była miesięczna trasa koncertowa w składance estradowej. Byli z nami aktorzy: Tadeusz Pluciński, Anita Dymszówna, Zofia Merle i Mirosława Krajewska, którzy śpiewali piosenki o starej Warszawie, był Brusikiewicz z monologami z *Podwieczorku przy mikrofonie* i Bogdan Łazuka, który śpiewał swoje przeboje. Myśmy grali swój repertuar i specjalnie na ten wyjazd przygotowaną „wiązankę" szlagierów, w rodzaju *Dziś panna Andzia…*, która, muszę przyznać, miała powodzenie.

Kiedyś wyraziłem opinię, że gdyby Tropicale śpiewało w jakimś międzynarodowym języku, to zrobiłoby też międzynarodową karierę.

Tak, to chyba prawda. Niestety, zaniedbałem to, mówiąc szczerze. Nasza pierwsza kierowniczka organizacyjna (dzisiaj menedżer), czego nie doceniłem, zachęcała mnie, żeby nie poprzestawać na polskim repertuarze, żeby czerpać też z estradowych form zachodnioeuropejskich i amerykańskich.

Mniej żartów werbalnych, a więcej muzycznych?

Nie, niekoniecznie. Nie ingerowała w sferę twórczą, tylko sugerowała ogólny kierunek – zachodni. I to był dobry pomysł. Ale trochę tę „międzynarodowość" przegapiliśmy. No, może oprócz muzycznej karykatury *Kazaczoka*, oczywiście.

Graliście pełny, półtoragodzinny koncert czy łączyliście program z innymi artystami estradowymi?

Przyjęliśmy regułę, że godzina programu to wystarczająca dawka Tropicali. Pozostałe pół godziny wypełniali różni wykonawcy. Na początku występował z nami Andrzej Piasecki, który śpiewał przedwojenne szlagiery, a koncerty prowadził Marek Pacuła, z którym świetnie się rozumieliśmy artystycznie. Pisał też niektóre teksty do moich piosenek, na przykład *Balladę łazienkową*. Staraliśmy się zapraszać do współpracy kolegów z Krakowa, grali z nami: Andrzej Sikorowski, Andrzej Zaucha, Zisis i Jorgos Mocios, a spoza Krakowa na przykład kabaret Tey, Maciej Pietrzyk, Tadeusz Drozda i Ryszard Dreger oraz wielu innych. Zaucha dosyć długo z nami występował. Śpiewał piosenki Harrisona i Dżambli z akompaniamentem części naszego zespołu i podobał się. Ale jeszcze wtedy nie był na topie. Był za trudny po prostu, za ambitny dla tamtej publiczności.

Z tego co pamiętam, sporo twoich piosenek emitowało Polskie Radio, występowaliście w różnych programach telewizyjnych, ale pełnego recitalu Tropicali w telewizji chyba nie było?

Nie było. Ale była taka próba, tyle że zakończona klapą. W telewizji łódzkiej. Mieliśmy już niby wszystko załatwione i zjawiliśmy się na nagrania, nie wiedząc, że szef redakcji, z którym współpracowaliśmy od lat i w sympatycznych okolicznościach, desygnował na redaktorkę naszego programu tylko co przyjętą po studiach panienkę, która z dużym rozmachem napisała scenariusz składający się aż z trzech zdań: (cytuje z pamięci) „Zespół przylatuje na lotnisko samolotem, po czym wysiada z samolotu. Zaczyna się koncert. Po czym liczymy na inwencję i pomysłowość zespołu".

Nie wierzę. Wymyśliłeś to?

Autentyczne. Nic o tym „scenariuszu" nie wiedząc, przyjeżdżamy na lotnisko pod Łodzią, raczej wojskowe niż cywilne, i faktycznie, jakiś samolot stoi i jakaś prowizoryczna scena. Wiatr dmucha jak cholera, wszystko się kiwa. Pytamy: co my tu mamy robić? A ona pokazuje nam ten „scenariusz". Awantura, jak cholera i… oni pojechali w swoją stronę, a my w swoją. A prowizoryczną scenę chyba wiatr w końcu wywrócił (śmiech).

Czy cenzura[5] szczególnie pomagała w „reżyserowaniu" programu Tropicali?

Mieliśmy z nią różne przygody. Może przypomnę pierwszą, bardzo charakterystyczną, z piosenką *Szal czarny krwią zbryzgany*, która wygrała Radiową Giełdę Piosenki, ale zabronili ją odtwarzać w radiu, pomimo że to był wiersz Aleksandra Puszkina.

Do czego się przyczepili?

Do dwóch wersów: *Do drzwi mych Żyd podły zastukał nieśmiało* oraz, dwie zwrotki dalej, do wersu: *Mój arab za chwilę był gotów do drogi*. Był rok 1970, akurat trwał konflikt palestyńsko-izraelski, to cenzura ten utwór zdjęła z anteny. Dzięki Bogu, poznałem wówczas Wojtka Młynarskiego i on nas wybronił. W końcu zaczęli to puszczać. Kilka lat później zrobiliśmy parodię *Kazaczoka*[6] z jakimś niewinnym wtrętem *umpa, umpa kazaczok* i fragmentem chińskim, na *lalalalala*. Był rok 1975, stosunki radziecko-chińskie były napięte i przed jakimś koncertem w Sali Kongresowej w Warszawie przyszedł na próbę smutny pan z teczką, kla-

[5] Główny Urząd Kontroli Publikacji, Prasy i Widowisk – urząd, do którego najpierw należało złożyć scenariusz widowiska, w którym cenzor skreślał wszystko to, co nie było dozwolone cenzurą polityczną i obyczajową, oraz sprawdzał, czy wśród wykonawców i/lub realizatorów nie ma osób objętych zakazem występów publicznych (na przykład: Teatr Ósmego Dnia). Następnie cenzor przychodził na próbę generalną i sprawdzał, czy wszystkie zalecenia (skreślenia) zostały zrealizowane. Urząd cenzury miał siedzibę w Warszawie i delegatury we wszystkich miastach wojewódzkich.

[6] *Kazaczok*, cepeliowska wersja tańca kozackiego, rozpowszechniona na estradach Europy w latach 70. W Polsce ówczesnej jeden z obowiązkowych tańców na dyskotekach i zabawach weselnych.

syczny cenzor, i powiedział: na terenie miasta stołecznego nie zgadzam się na wykonanie tej piosenki. Podobnie w Czechach, gdzie występowaliśmy kilka razy w Ostravie, po pierwszym koncercie, kiedy ów *Kazaczok* wzbudził szał na widowni, przyszedł do mnie organizator i mówi: *pane Raju, ne hrajtie tego kazaczka*. I chodził za mną codziennie przypominając – *nie hrajtie kazaczka*. No, ale graliśmy.

Kilka kompozycji, na przykład Na chorobowem, jeden z przebojów Tropicale, napisałeś do tekstu wybitnego satyryka Jerzego Ludwika Kerna.

Tak. On na ostatniej stronie „Przekroju" zamieszczał co tydzień dowcipne wiersze, które od dawna zwracały moją uwagę. *Na chorobowem* jest jednym z nich, jak również inna nasza piosenka, o „strikingu", bieganiu na golasa w miejscach publicznych. Nawet w Opolu[7] śpiewaliśmy to w koncercie finałowym (wyróżnienie). Do wierszy Kerna pisałem też muzykę do widowiska telewizyjnego *Kernalia*, które wyreżyserował Andrzej Maj.

Bruno Miecugow, także krakowski satyryk, napisał dla Tropicale tekst Superprotestsongu – prześmiewczy dyskurs z modnymi wówczas „pieśniami protestu". Dość wyrafinowany to utwór, to pewnie nie cieszył się popularnością?

A wiesz, że przeciwnie, na koncertach bardzo się podobał. Wykorzystaliśmy do niego zestaw kuchennych „instrumentów", różne garnki, patelnie i pałki. Była zabawna sytuacja, jak je kupowaliśmy. Wybieraliśmy wyłącznie garnki nieemaliowane, bo te by się poobijały już po dwóch, trzech koncertach. Więc zamiast oglądać ich urodę i oceniać przydatność do gotowania zupy, sprawdzaliśmy głównie ich „brzmienia". Chodzimy, wybieramy, stukamy, słuchamy… Patrzę, a ludzie robią to samo. Stukają, nasłuchują, przystawiają garnki do ucha… Sprzedawca zgłupiał (śmiech).

Te garnki były jakoś ze sobą zestrojone?

No, na tyle, żeby brzmiały fajnie jako odpowiedniki tam-tamów, bongosów, odpowiedniki z dużym przymrużeniem oka. Używałem różnych instrumentów dźwiękonaśladowczych, jak na przykład flexiton, jakieś świstawki, kazoo, cow-bell. Kiedyś u Szpaderskiego[8] w Łodzi kupiłem śmieszny instrument, pudełko metalowe z jakimś tajemniczym wkładem, które wydawało fantastyczne dźwięki po uderzeniu pałeczką. No i lubiłem stosować jakieś klaksony, gwizdki, dzwonki do rowerów, śpiewałem też przez tubę… (śmiech)

W pierwszym okresie istnienia Tropicali – powiedzmy do roku 1975 – mieliście w repertuarze dużo tak zwanych wiązanek, żartobliwych kompilacji różnych piosenek…

To były żarty muzyczne. Kompilowaliśmy piosenki z jakimś łącznikiem, na przykład „piosenki na hej", jak *Hej, dzień się budzi* Joli Borusewicz i inne, czy „piosenki na pa, pa", jak *Orkiestry dęte* Haliny Kunickiej, ze słynnym wersem: *pa, pa, pa, a tak to się zaczęło.* I były jeszcze piosenki montowane z fragmentów różnych utworów na zasadzie pytań i odpowiedzi. Na przykład pytanie: *Kim jesteś?*, fragment piosenki Trubadurów, znajdowało odpowiedź w: *Jestem malarzem nieszczęśliwym*, fragmencie piosenki Czerwonych Gitar. I tak dalej…

Czy poza efektem humorystycznym nie osiągałeś aby także efektu satyrycznego, dając, że

[7] Opole – kolokwialne określenie Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu.
[8] Zygmut Szpaderski (1914–2008), producent perkusji i instrumentów perkusyjnych. Jego zakład i sklep przy ul. Piotrkowskiej 86 w Łodzi był „mekką", a mistrz Szpaderski „dobrym duchem" polskich perkusistów, zwłaszcza w epoce PRL, kiedy nie było dostępu do markowych instrumentów zachodnich.

tak to nazwę, prztyczka w nos kompozytorom muzyki popularnej, pokazując, jak blisko siebie są niektóre utwory i jak przy tym ubogie w środki muzyczne?

Tak, to musiało się muzycznie, logicznie łączyć, takie miałem założenie, żeby to muzycznie płynnie przechodziło z jednego w drugie. A co do „prztyczka" – owszem, tak, tam było dużo furtek bocznych…

Można to nazwać – satyrą na kompozycje nazbyt uproszczone?

Owszem, kiedy trafiałem na jakiś mizerny aranż, to podkreślałem te rzeczy aż do groteski. Ale to było raczej czytelne dla znawców, nie wszyscy widzowie to odbierali. Właściwie utwory Tropicale w tym pierwszym składzie, mówiąc łopatologicznie, dzieliliśmy na dwa rodzaje: piosenki dziwaczne, zwykle z moją muzyką, czasem też z tekstem, i parodie, a raczej żarty muzyczne, składające się ze specjalnie napisanych utworów, kompilacji różnych piosenek, względnie z jednego, przerobionego całkowicie w naszym stylu utworu.

W drugim etapie istnienia Tropicale, powiedzmy po roku 1975, zacząłeś wprowadzać nowe utwory, z przewagą warstwy muzycznej, bardziej wyrafinowane.

Dzięki temu, że współpracowaliśmy z Polskim Stowarzyszeniem Jazzowym, mieliśmy miły obowiązek występowania na festiwalach jazzowych. To poniekąd wymuszało tworzenie odpowiedniego repertuaru i składu, na przykład doszła trąbka. Na międzynarodowy festiwal Spotkania Wokalistów Jazzowych w Lublinie zrobiłem specjalny program, który był już taką zapowiedzią utworów bez tekstu, z samymi sylabami dźwiękonaśladowczymi. Zrobiłem na przykład pastisz znanego jazzowego tematu *Tiger Rag* w stylu klasyczno-eksperymentalnym. I wspomnę nieskromnie, ale zgodnie z prawdą, że wzbudziliśmy tym programem szał na widowni lubelskiego festiwalu (1978).

Ale nie pociągnęliście tego jazzowego wątku.

Nie, bo publiczność, która przychodziła na koncerty Tropicali, oczekiwała naszej starej konwencji, widzowie, przyzwyczajeni do „zabaw w Indian", byli rozczarowani, kiedy proponowaliśmy formy ambitniejsze muzycznie. Więc te jazzujące eksperymenty planowaliśmy uruchomić w zespole pod inną nazwą. Ale nic z tego nie wyszło.

No rzeczywiście, tak mocno wryliście się w świadomość publiczności z określoną formą, którą ludzie pokochali, że…

Ale ta forma klasycznego Tropicale już mnie nużyła, chciałem iść dalej.

***Czy można powiedzieć, że takim signum rozwiniętej, wyrafinowanej estetyki Tropicale był twój pastisz słynnego przeboju Kofty i Loranca* Radość o poranku?**

Tak, to była rzecz starannie przemyślana i chyba wyszedł z tego dobry żart.

Odnieśliście sukces na festiwalu opolskim w 1977 roku.

To był benefisowy koncert *Nas-troje*, którego bohaterami byli Agnieszka Osiecka, Wojtek Młynarski i Jonasz Kofta oraz zaproszeni przez nich goście. Nas zaprosił Kofta… No i rzeczywiście ten utwór się podobał. Pierwszy za kulisy przyszedł z gratulacjami Jan „Ptaszyn" Wróblewski. To było miłe. A Jonasz się w tym numerze wprost „zakochał" i namawiał nas na występy nawet podczas jego wieczorów autorskich.

Wszystko w tym utworze jest starannie skonstruowane, począwszy od kostiumu, gestu scenicznego, po muzykę – kunsztowny w swoim

pastiszowym komizmie męski śpiew* a capella. *Niełatwe…

Rzeczywiście, na początku wszyscy ocenili, że to będzie trudne, ale po kilku próbach już byliśmy „zaszyci" w ten utwór. Niemniej ćwiczyliśmy go przed każdym koncertem. Wymyśliłem parodię chóru chłopięcego á *la* Poznańskie Słowiki, więc ubrani byliśmy w krótkie czarne spodenki na szelkach, białe koszule, aksamitki pod szyją i podkolanówki, wszystko wyprasowane i „pachnące" niewinnością chłopięcą. I kiedy mieliśmy już utwór gotowy, nazwaliśmy się „Krakowskie Gołąbki pod dyrekcją profesora Dusigrosza" i chcieliśmy go przed Opolem wypróbować przed publicznością na jakimś koncercie. Wystroiliśmy się w te chłopięce kostiumy, wyszliśmy na scenę, spojrzeliśmy po sobie i… zatkało nas od duszonego śmiechu. Nie byliśmy w stanie śpiewać. Zeszliśmy w kulisy. Pierwszy i jedyny raz nam się to zdarzyło. Tak się „ugotowaliśmy", jak zobaczyliśmy się w tych wyglancowanych kostiumach (śmiech).

Rok później przygotowałeś na festiwal opolski satyryczną kpinę z... festiwali, piosenkę* Płynie muzyka z ust grzechotnika Zdzicha, *znakomicie wykonaną przez Tropicale…

Tak, to moja muzyka i tekst. Startowaliśmy w konkursie i dostaliśmy niskie oceny, pewnie za tekst właśnie: (cytuje z pamięci) *W jury siadły trzy tygrysy, wrony, kruki, srebrne lisy. Cztery kury i dwie muchy, no i lew – zupełnie głuchy.* Jak zeszliśmy ze sceny, przyleciał do nas Kofta, który był kierownikiem artystycznym tego festiwalu i bardzo mu się ten kawałek podobał, i mówi: ci idioci się obrazili (śmiech). Cytowaliśmy w nim autentyczny sygnał festiwalu opolskiego, więc to pewnie był kolejny powód do obrazy panów jurorów (śmiech). No, ale w końcu zdecydowano, że wystąpimy w koncercie finałowym, bo publiczności ten utwór bardzo się spodobał.

Niezmiernie ciekawymi utworami z drugiego okresu Tropicali są pastisz piosenki* Dwadzieścia lat, a może mniej *i twoja piosenka autorska* Ożeniłem się z czarownicą*, w której jesteś także solistą.

Zaprzestałem już wtedy tworzyć te humorystyczne „sklejki" różnych utworów w celu uzyskania efektu parodystycznego, bo ileż można, i uznałem, że trzeba się zająć czymś innym, i parę rzeczy udało mi się zrobić nietuzinkowych. Wspomniane *Dwadzieścia lat, a może mniej* zrobiłem w konwencji zacinającej się „pocztówki dźwiękowej". Były wtedy w sprzedaży takie „pocztówki dźwiękowe", które miały koszmarną jakość dźwięku.

Za to przynosiły ich „wydawcom" kokosy. Artystom nic. Bo to było czyste piractwo fonograficzne.

Tak. I zrobiliśmy ten szlagier tak, jakbyśmy go śpiewali z owej „pocztówki" właśnie, która cały czas potwornie przeskakuje, a co za tym idzie – rozmazuje i tekst, i muzykę, „szatkuje". Tekst się robi kretyński, a muzyka groteskowa. W pewnym momencie wszystko dostawało przyspieszenia, jakby ktoś zwiększył obroty gramofonu, by na koniec zwiędnąć, zwolnić i zabrzmieć jak buczenie… Dość kunsztowny żart muzyczny, dokładnie zapisany w nutach. A *Ożeniłem się z czarownicą* skomponowałem w końcówce istnienia Grandy Bandy. I to już był utwór bardzo dynamiczny, ekspresyjny. Zapowiedź tego, co robiłem później, po roku 1980.

Wymieńmy zatem muzyków z tego ostatniego składu „Tropicale".

To się zmieniało, ale na pewno był Krzysztof Szachnowski, pianista, Marian Śmiłek na basie, Marek Grausberg na gitarze, Paweł Bielecki na trąbce, no i ze starego składu Zbyszek Potoczek na perkusji, Jurek Dura, na skrzypcach elektrycznych i ja – na puzonie i synte-

zatorze Moog. Krzysztof Szachnowski, który potem grał z Alex Bandem, a od lat mieszka i gra w Niemczech, potrafił, i to w cudowny sposób, bawić się każdą muzyką. Robił perełki. Miałem z nim fantastyczny kontakt artystyczny. No i nie musiałem pisać całych partii fortepianowych (co zazwyczaj czynię), tylko jakieś zwroty, podstawowe rzeczy, a to, co on od siebie dodawał, było świetne. Genialny muzyk.

Czy czułeś się gwiazdą? Czy ludzie rozumieli twój wkład artystyczny w sceniczną formę Grandy Bandy?

Na ogół nie. Traktowano nas w sposób „socjalistyczny", czyli: wy wszystko robicie sami i zespołowo. Oczywiście wiedzieli, że jestem kierownikiem muzycznym, ale nadal uważali, że wszystko robimy razem.

Ale przecież już po płytach widać, ile tam twojej muzyki, aranżacji i tekstów, jaką odgrywałeś rolę w tym zespole…?

No, jednak okazuje się, że nie.

Czy to cię frustrowało jako artystę?

Nie, nie. Nie miałem parcia na szkło, że muszę być na wierzchu, mieć jakieś względy…

Wyobrażam sobie, że gdyby była większa twoja rola lidera, to stylistyka Tropicale by cały czas ewoluowała, bo nie zatrzymałbyś się przy jednej formule, co prawda akceptowanej przez publiczność i dającej sukces komercyjny, ale…

Chyba tak. No i ja sam miałem już marzenia i plany, żeby się rozwijać jako kompozytor, jako twórca samodzielny, ale nie żałuję ani jednego dnia spędzonego w Tropicale. Nauczyłem się wielu rzeczy. Bo przecież nie studiowałem kompozycji, tylko cały okres nauki w szkole średniej i w wyższej muzycznej byłem w klasie instrumentalnej, na puzonie. Nauczyłem się na przykład pisać nietypowe utwory i robiłem do nich nietypowe aranżacje na dość nietypowy skład. To okres nauki i doskonalenia warsztatu. Musiałem się uczyć sam, po prostu. No i chyba się nauczyłem… (śmiech)

Od razu mogłeś sprawdzać swoje pomysły, brzmienia…

Nie chciałbym, żeby to zabrzmiało egoistycznie, ale mogę powiedzieć, że rzeczywiście, miałem swój zespół, na którym mogłem czynić różne eksperymenty i doskonalić warsztat kompozytora i aranżera.

KABARET PIWNICA POD BARANAMI

Początek roku 1981 – dlaczego po rozwiązaniu Tropicale skierowałeś się akurat do Piwnicy pod Baranami?

Z Piwnicą, tą pierwszą, z lat 60., miałem kontakt już w młodości i wywarła na mnie olbrzymi wpływ. Znałem te wszystkie absurdalne i purnonsensowe utwory, te różne *najpierw wódeczka, potem usteczka*, te pieśni „rzeszowskie", które śpiewali w duetach, w tercetach Krzysiek, Miki, Buła i Mietek[9], słyszałem Barbarę Nawratowicz śpiewającą *pokochaj mnie, pokochaj* i Krystynę Zachwatowicz w jej nieśmiertelnym *Bo taka głupia to ja już nie jestem*. To wszystko we mnie utkwiło.

Ale stworzyłeś w Piwnicy własny idiom, osobny.

Przynajmniej się starałem. Na innych emocjach to działało. Byłem inny, co potwierdził kiedyś, krytyk Jerzy Armata, pisząc o mnie w „Kinie", że stworzyłem wyłom estetyczny w muzyce „piwnicznej". I do tego się przyznaję. Bo wszyscy ulegali, mniej lub bardziej,

[9] Krzysztof Litwin (Krzysiek), Mieczysław Obłoński (Miki), Jerzy Kopczewski (Buła) i Mieczysław Święcicki (Mietek).

„piwnicznej" estetyce, zwłaszcza Zygmunta Koniecznego. Wiadomo, to jest kompozytor świetny, wywarł duże piętno, stworzył swój styl i zawsze mi się podobał, także dlatego, że lubił eksperymentować, co jednak nie znaczy, że trzeba go naśladować. Niewiele dobrego z tego wychodzi. Więc wkomponowałem się w Piwnicę, ale po swojemu. Oczywiście nie pisałem do kabaretu jazzu jako takiego, ale faktycznie, w mojej muzyce jest dużo elementów jazzowych, choćby rytmika czy frazowanie.

Po latach doświadczeń w zespołach jazzowych, a przede wszystkim w Tropicale, doskonale czułeś scenę, dołożyłeś do ówczesnej Piwnicy piosenki inscenizowane w surrealistycznej, z czasem i w dadaistycznej formie i twoją ekspresyjną, wywodzącą się z jazzu formę muzyczną. To był osobny teatr piosenki, by wymienić* Spaniolettę, Tarantulę, Akt abolicji *i pastisze socrealistyczne.

Takie etiudy...

No tak, etiudy, ale bardzo teatralne, z kostiumem, z akcją, z rozłożeniem kontrastowych akcentów pomiędzy wokal, muzykę i działania sceniczne…

Pierwszoplanową rolę grała jednak muzyka, ona była inspiracją. A ja może potrafiłem zachęcać artystów do tworzenia ciekawych interpretacji, ale oni też sami wymyślali swoje byty sceniczne, no i Piotr[10] nam sporo podpowiadał.

Ale ten materiał do inscenizacji był wpisany w twoją muzykę...

No, trochę tak.

Różne kontrasty pomiędzy komizmem a powagą, zmiany tempa, pauzy, te twoje, że tak je nazwę po Kantorowsku, instrumenty najniższej rangi – gwizdki, klaksony, dzwonki i podobne…

Trochę tak…

***… powodowały komiczne zmiany planu dźwiękowego, zapobiegały różnym odmianom patosu, tworzyły humorystyczne napięcia. Moim zdaniem to były starannie wyreżyserowane małe formy estradowe. Na przykład* Akt abolicji.**

No tak, to trzeba było jakoś ożywić. Śpiewanie treści samego dokumentu nic by nie znaczyło na scenie. Trzeba było zbudować jakąś formę.

Jak powstał* Akt abolicji *– zaśpiewany przez ciebie literalnie tekst pisma z kolegium ds. wykroczeń do Piotra Skrzyneckiego z maja 1982 roku o absurdalnej treści – jeden z najciekawszych utworów z gatunku „piwnicznych pieśni gazetowych", pisanych do oryginalnych fragmentów tekstów gazetowych czy dokumentów?

Tekst dokumentu, a właściwie jego oryginał, dostałem od Piotra i Maćka Szybista, którzy wpadli na pomysł, żebym to zaśpiewał w pierwszym programie, kiedy znowu pozwolono nam grać kabaret…

W marcu 1983 roku.

Dokument mnie rozbawił i od razu mi się zarysował pomysł na muzykę i wykonanie. Napisałem, zaaranżowałem na kwartet żeński i solistę, ale gdy doszło do premiery, koleżanki akurat nie przyszły na sobotni kabaret i wówczas Piotr namówił mnie do zaśpiewania tego solo. Po raz pierwszy, bo wcześniej tylko śpiewałem w chórkach, komponowałem i czasem, z konieczności akompaniowałem na

[10] Piotr Skrzynecki (1930–1997).

fortepianie. No i jakoś tak z duszą na ramieniu zaśpiewałem tę *Abolicję*. Spodobała się…

Ba, sukces… Interpretacja-inscenizacja tej piosenki była gotowa od razu czy budowałeś ją z każdym kolejnym wykonaniem?

Tak. To się rozwijało. Ale krótko. Bo w pewnym momencie uznałem, że już jest forma zamknięta i nie należy nic dodawać, bo się przedobrzy.

A kto wpadł na pomysł, żeby zaśpiewać również treść pieczątek i te wszystkie biurokratyczne przypisy?

No ja.

To pokazuje, jak potrafisz teatralizować muzykę, biorąc za punkt wyjścia najbardziej nawet mizerny materiał, jak choćby pieczątka czy numer rejestru tego pisma: 3692/82, z których zrobiłeś prawie canto i prawie refren… A co miałeś na tej kartce, w rozłożonej przed sobą teczce, którą trzymałeś z takim namaszczeniem, jakbyś śpiewał co najmniej Bachowskie oratorium?

Nic…

A to mnie zaskoczyłeś…

Mam doświadczenie z czytaniem z kartki na estradzie. To nie jest dobre – kartka jest pułapką. Takiego lenia dostajesz, że bez niej nic nie powiesz, choć umiesz to wszystko na pamięć. I jesteś jakiś nienaturalny, taki prywatny właściwie, a nie w roli, nie w jakiejś formie. Dlatego miałem pustą kartkę, a tekst *Abolicji* umiałem na pamięć…

Przez tę groteskową formę obnażyłeś absurd sytuacji, ośmieszyłeś pyszną głupotę władzy i jej biurokratów.

Oprócz tego porażający jak na prawniczy dokument brak logiki. W jednej sentencji napisali, że ułaskawiają Piotra, a w drugiej, że może się od tego odwołać… (śmiech)

Co ciekawe, ludzie chcieli tego słuchać nawet po zakończeniu stanu wojennego i po przewrocie w roku 1989. To komizm ponadczasowy – dotyczy bowiem arogancji i głupoty biurokracji, a ta, jak wiadomo, jest… wieczna.

No tak, każda zadufana w sobie władza jest jakoś groteskowa.

Matka Boska ***to też utwór z czasów stanu wojennego, napisany do wiersza Jana Lechonia – ale jakże inny od twoich „piwnicznych" kompozycji.***

Wiersz podsunął mi Piotr, jakoś tak niewyraźnie nabazgrany na karteluszku, jak to on miał w zwyczaju. Więc poszedłem go odpisać z jakiej antologii w bibliotece Pod Baranami i nagle usłyszałem jakąś straszną zadymę na rynku. Pomyślałem: znowu się leją, pewnie ZOMO ludzi atakuje… Patrzę przez okno, a tu tacy w zielonych szalikach – co tam stan wojenny, skandują „Legia, Legia"… (śmiech)

Sytuacja jakby przez ciebie wymyślona – kontrast nastrojów.

Może tak… Ten utwór zaczyna się lekkim, zamierzonym folkloryzmem, a w dalszej części, dynamicznej, ma już ostry rytm, w mojej stylistyce, tyle że ograniczonej do klasycznego „piwnicznego" instrumentarium – fortepianu, gitary i skrzypiec.

Od razu pomyślałeś o Oli Maurer jako wykonawczyni piosenki?

Chyba tak, skojarzyłem sobie, że ona by to dobrze wykonała. Dużo się dzieje w tekście.

Premiera utworu odbyła się podczas koncertu w kościele Dominikanów w Krakowie, w grudniu 1982 roku.

To jest utwór na specyficzne czasy, potem już przestał być grany. No wiadomo, wszystko się osłuchuje. Chociaż podobno wykonał go pewien żołnierz na festiwalu w Kołobrzegu.

Konrad Mastyło mówił, że to jeden z najpiękniejszych akompaniamentów, jakie grał w Piwnicy.

Tak, do mnie też to mówił, że to najlepsza partia fortepianowa z „piwnicznego" repertuaru, który grał. A ja nigdy nie byłem przecież pianistą. *Matka Boska* była czas jakiś hymnem „piwnicznym", no ale tych hymnów to było dużo… Ale rzeczywiście, to jedna z moich wartościowszych piosenek. Może pieśni? Inna zupełnie od *Spanioletty* czy „Barańczaka", jak mówiliśmy między sobą na tę piosenkę[11], napisanego na skali bluesa na chór i solistkę.

Brzmiał przejmująco, solistką była Anna Szałapak.

Tak. Do tego utworu powołaliśmy „wielki piwniczny chór męski", w którym śpiewali: Zbyszek Preisner, Grzesiek Turnau, Marian Dziędziel, Staszek Tabisz (obecny rektor ASP), Jacek Miszewski, Harry Radziszewski i w ogóle wszyscy mężczyźni, którzy umieli śpiewać. Przekomarzaliśmy się z Anką Szałapak, że wartość tego utworu tkwi wyłącznie w… męskim chórze (śmiech).

Spanioletta *według tekstu Estreichera seniora…* Mieliśmy chyba jakiś specjalny występ dla teatrologów i tekst opowiadający żartobliwie o początkach teatru w Polsce dostałem od Janiny Garyckiej, która, co warto wciąż przypominać, była *spiritus movens*, nieformalną kierowniczką literacką Piwnicy.

Inspicjentką artystyczną…

To był taki ragtime, nie ragtime, dość przewrotny. Trochę pracowaliśmy nad tym, zmienialiśmy, aż w końcu uzyskaliśmy ostateczną formę. Tekst o teatrze, więc każdy jakoś się wczuwał w rolę. Jak mawiał Piotr ze sceny: *Oto artyści włoscy przybywają do Krakowa!*

I już w garderobie, przebrani w fantazyjne stroje, „graliście", wznosząc jakieś okrzyki, śmiechy, już byliście włoskimi aktorami, którzy przyjechali w roku 1785…

Ta inscenizacja bardzo się Piotrowi spodobała, no i ten opisany w tekście „Wojtek z Poznania" idealnie się ludziom kojarzył z naszym przywódcą…

Tak, i Piotr to rozgrywał, dopadał do mikrofonu w trakcie piosenki, krzycząc, że to co prawda Wojtek, ale nie z Warszawy, tylko z Poznania…

Dużo inwencji własnej wnieśli do wykonania tego utworu koleżanki i koledzy, Ewa Wnukowa, Jacek Wójcicki, Ela Armatys i muzycy. Ania Szałapak była tancerką w Słowiankach, więc ją namówiłem, żeby wykonywała taniec wirowy, inni też wnieśli swoje pomysły. To była praca zbiorowa.

Witkacy jako „tekściarz" twoich piosenek, często kompilowanych z różnych fragmentów, to oryginalny – nie licząc na przykład Szalonej lokomotywy Grechuty i Pawluśkiewicza – twój wkład w pozateatralny żywot jego twórczości, zwłaszcza w Piwnicy, w której, o ile pamiętam, Witkacego przed tobą nie było…

Witkacy ma różne oblicza, wielopłaszczyznowość, świetne nastroje, krańcowo różne, i to trzeba dobrze wyczuć. Oddać

[11] *Niech pan zajmie mi miejsce*, wiersz: Stanisław Barańczak, muz. Zbigniew Raj, wyk. Anna Szałapak i zespół Piwnicy pod Baranami. Premiera: 1981 r.

w muzyce, ale nie można przerysować i nie wykładać wszystkiego do końca, do jednoznaczności. A nie jestem jej zwolennikiem. Chronologicznie pierwszym z utworów do tekstów Witkacego był *Przyjemny nastrój* (tytuł obiegowy), którym debiutowałem w Piwnicy bodajże w roku 1981. W nim jest trójgłosowy wstęp zagrany w równoległych septymach – dysonansowo, a brzmi to całkiem przyjemnie (zupełnie przyjemny nastrój). Takie nietuzinkowe środki stosowałem często w innych aranżacjach, na przykład dziwne zwroty melodyczne lub mocno dysonansowe współbrzmienia oraz oczywiście synkopy. Potem zająłem się Witkacym w szerszym wymiarze, kiedy Andrzej Maj, nieżyjący już niestety reżyser telewizyjny, zaangażował mnie do napisania muzyki do jego spektaklu telewizyjnego *Firma portretowa*. Z tego spektaklu pochodzą takie piosenki jak *Tarantula*, *Kobra* czy *Maska*, które potem przeniosłem do Piwnicy, bo wiedziałem, że się wpiszą w poetykę kabaretu. Jakoś zaraz potem napisałem muzykę filmową do *Małego dworku*…

***… za którą dostałeś nagrodę na Festiwalu Filmowym w Gdyni. Ten film rozpoczyna piosenka* Z głębiny nocy niepojętej…**

Fantastycznie to zaśpiewała Ala Bienicewicz, jak zresztą dwie inne piosenki w tym filmie. Ona pięknie śpiewając, potrafiła zarazem przekazać jakąś tajemnicę, wprowadzając wspaniały klimat, tak ważny u Witkacego. Po niej ktoś inny ten utwór zaśpiewał, ale to już nie było to.

Przekleństwa *do słów Witkacego – zebrałeś z różnych tekstów?*

Wszystkie wypisałem z *Szewców*, tylko refrenik z innej sztuki.

***A* Arivederci?**

Tekst jest fragmentem wiersza *Do przyjaciół lekarzy*, w którym Witkacy traktuje ich dość obcesowo, wręcz obwinia za nałogi narkotyczne i swoją śmierć, którą sobie tak wyobrażał… Coś ostatnio za dużo zacząłem śpiewać o śmierci… (śmiech) Ale śpiewałem tę piosenkę przewrotnie na różnych jubileuszach, nawet lekarskich, i muszę powiedzieć, że jubilaci bywali zachwyceni. Zrobiłem w niej taki muzyczny zwrot w stronę Nowego Orleanu, oczywiście z lekkim przymrużeniem oka. Kiedy śpiewałem to w Piwnicy, zapraszałem do współudziału puzonistę Marka Michalaka, który grał najpierw swoją partię, a po kodzie zaczynaliśmy się bawić dialogiem puzonu z głosem. Improwizowaliśmy, za każdym razem inaczej, od Sasa do Lasa, wchodziliśmy w bluesa i w inne, etniczne i nawet egzotyczne klimaty. To jeden z ostatnich utworów napisanych dla Piwnicy przed moim odejściem z kabaretu w roku 2013.

Tarantula*, w fantastycznym wykonaniu Ewy Wnukowej, to jeden z tych twoich utworów, które, nie waham się tego powiedzieć, są „piwnicznymi" przebojami… Od razu wiedziałeś, że to powinna śpiewać Ewa?*

Tak. Zresztą jej się to też od razu spodobało. I wymyśliła całą inscenizację, łącznie ze sztuczną pupą, z wpiętymi weń pawimi piórami, na co bez wahania przystałem. Akurat Ewa ma talent do robienia kostiumów, tych różnych draperii na sukienkach, jakichś podpinek, kapeluszy, woalek, makijaży… No i Małgosia Górnisiewicz, też plastyczka, która śpiewała w Piwnicy.

Stworzyliście z Ewą Wnukową oryginalny duet „piwniczny". Ona była i jest świetną wykonawczynią kilku twoich utworów, ale też śpiewaliście razem kilka piosenek, jak choćby kolejne twoje „piwniczne" przeboje – pastisze piosenek socrealistycznych.

W szkole podstawowej, czyli w pierwszej połowie lat 50., musieliśmy codziennie przed lekcjami śpiewać hymn *Naprzód młodzieży*

świata: (śpiewa) *Nie zna granic ni kordonów wolny śpiew…* (śmiech) I to miało reperkusje takie, że w Piwnicy przypomniałem sobie o tych socrealistycznych pieśniach i zrobiłem dwa pastisze. Pierwszy na kanwie piosenki *Jak budowała się Nowa Huta* z muzyką Lutosławskiego. Do kompozycji trudno było mieć zastrzeżenia, ale tekst? – *zetempowcy o niebieskich oczach…* Anegdotycznie tylko wspomnę, że z tym utworem miałem wieczne kłopoty, bo mnie wciąż proszono, żeby już dać temu spokój, żeby nie wypominać Lutosławskiemu młodzieńczej pomyłki… (śmiech) Nawet Andrzej Wajda prosił: a dajcież mu spokój… I Piotr, który potraktował to jak zabawę, zmieniał nazwisko kompozytora w zapowiedzi, co ja prostowałem, na co Piotr, że to nieprawda, że muzyka nie jest Lutosławskiego, tylko Iksińskiego, na co ja, że Iksiński to był wzorowy traktorzysta – i tak się przekomarzaliśmy. A do drugiego pastiszu socrealistycznego, *Jak budował się Pałac Kultury*, napisałem już swoją muzykę do skompilowanych tekstów Prutkowskiego i już nie ma pamiętam kogo[12]. Teksty ładnie się uzupełniały.

Drzemka w kawiarni *do tekstu Tytusa Czyżewskiego to przykład utworu zaczerpniętego z formy i ducha krakowskiej awangardy lat 30. XX wieku.*

No, to jest taki utwór w skali prawie bluesowej i dość absurdalny, podobnie jak kolejny, który napisałem do jego wiersza *Nie wiedziała*, który Piotr zapowiadał jako *apoteozę pracy wczesnokapitalistycznej*. (cytuje z pamięci) *On był szoferem, a ona szwaczką, bardzo kochała go, bardzo. On jeździł ulicą i trąbił, ona na maszynie szyła. On tylko jeździł tym autobusem i trąbił, a ona go zdradzała, ale kochała go bardzo… I on się ani nie zastrzelił, ani nie zabił, tylko jeździł autobusem i trąbił…*(śmiech) Miał ciekawe rzeczy ten Czyżewski, był futurystą właściwie, ale napisał też pastorałki, z których jedną śpiewałem w Piwnicy – *Kolędę w olbrzymim mieście*, zrobioną trochę na gospel, z chórem…

Bardzo mi się podobają twoje piosenki – umownie je nazwę – dadaistyczne, dźwiękonaśladowcze, bez tekstu poza zbiorem jakichś sylab, jak:* Bubuja, Szak-szak, Haj *i inne, dostępne na YouTube…

Dada? Dobrze to wychwyciłeś i cieszę się, że o tym mówisz. Mimo że nie rozwinąłem tego kierunku aż do formy recitalu, to te piosenki są akurat dla mnie bardzo ważne. Chciałem je robić w Piwnicy, ale tam nie było potrzebnego instrumentarium, no i jednak obowiązywała pewna estetyka. Właściwie w tych moich utworach do tekstów Witkacego widzowie kabaretu głównie słuchali tekstu i melodii, a przecież w ich aranżacjach dzieje się również wiele ciekawych rzeczy. Jeden z muzyków „piwnicznych" sprawił mi przyjemność, mówiąc, że moja muzyka jest stosunkowo łatwa w słuchaniu, ale trudna w wykonaniu. Kiedyś napisałem taki utwór chóralny – wykonywaliśmy go w Piwnicy – w którym każdy głos śpiewa inne sylaby w swoim podziale rytmicznym. Wszystko to stopniowo nakłada się na siebie. (Uff! Niełatwo jest słowami opisać muzykę.) Wykonywaliśmy to w pięć, sześć osób. Kiedy zaproponowano mi nagranie recitalu w TVP, dałem ten utwór panu Rafałowi Marchewczykowi, dyrygentowi chóru przy nowohuckiej średniej szkole muzycznej, i świetnie to wykonali.

***Kolejnym utworem dadaistycznym jest* Bubuja.**

Tak, to jest też forma kilkugłosowa, ale w wersji telewizyjnej nagrałem to sam.

[12] Józef Prutkowski, *Mówi chmura córce chmurce*; Roman Pisarski, *Rośnie w Warszawie Pałac Kultury*.

I zostało to zrealizowane w konwencji Witkacowskiego „portretu wielokrotnego".

Od strony telewizyjnej to Andrzej Maj wymyślił. Kilka moich postaci nakłada się na siebie, jakby się zapętlały, i każda ma jedno, dwa zdania do zaśpiewania.

***Osobną wartością, co zasługuje na obszerniejsze omówienie, a o czym tu chociaż tylko wspomnijmy, jest twój ekspresyjny sposób interpretacji takich autorskich piosenek jak* Błazen *i* Ożeniłem się z czarownicą.**

Tu akurat idziesz dobrym tropem, bo tych piosenek się nie wypieram, natomiast inne rzeczy to nie wiem, czy powinienem w ogóle śpiewać. Ale akurat te dwie piosenki śpiewałem lekko, choć chrapliwym głosem, do tego trzeba dojść.

Nie wspomagałeś głosu elektroniką?

Nie. Czysty wokal, tylko taki gardłowy…

***Są jeszcze inne twoje ciekawe interpretacje, na przykład* Kielce*, czyli Witkacowskie* Do przyjaciół gówniarzy...**

No tak, *Kielce* to właściwie taki utwór ni to śpiewany, ni mówiony, tam jeszcze się bronię jako osoba śpiewająca. Bo jakoś nigdy nie brałem siebie pod uwagę jako pieśniarza. A zostałem nim właściwie przypadkiem. I za namową Piotra Skrzyneckiego…

OPERA TELEWIZYJNA – *RAJ UTRĄCONY*

W drugiej połowie lat 90. zrealizowałeś dla TVP sześć programów rozrywkowych* – Raj utrącony*. Twój pomysł, muzyka i scenariusz, a punktem wyjścia – pastisz formy operowej.

Scenariusze pisałem na podstawie obszernej antologii oryginalnych librett oper XIX-wiecznych o kuriozalnej treści i formie, na przykład: *Pieśń o dziewicy Fiewronii i niewidzialnym mieście Kitesz*. Wziąłem z niej jeden wątek – porwania przez Tatarów dziewicy w jasyr. W kanwę wybranych fragmentów tych librett wplatałem teksty z literatury polskiej, które wyszukiwała Anna Wrzesińska. Doskonale się orientowała, o mi co chodzi, i znajdowała rzeczy bardzo odpowiednie. Czasem wstawiałem cytaty muzyczne, na przykład ze *Strasznego dworu*. Przy robieniu tych programów miałem ten komfort, że było odpowiednie instrumentarium, świetni śpiewający aktorzy, technika i realizatorzy telewizyjni. Beata Fudalej, Beata Rybotycka, Jacek Wójcicki, Dariusz Gnatowski – obsada aktorska, no i ja. Pierwszy program nagrałem w Teatrze Stu i w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego, a następne, które zrealizowaliśmy przede wszystkim w Teatrze Bückleina, reżyserował Janusz Kidawa-Błoński. I te były najbardziej udane. Najwyżej oceniam odcinek drugi – zrobiony na kanwie *Madame Butterfly*, do którego zaangażowałem dodatkowo Józka Romka, pierwszego „tropicalowca". Śmieszna sprawa wyszła przy realizacji. Graliśmy z Józkiem postaci w zbrojach samurajskich i wpadliśmy w sakramencką pułapkę. Bo dali nam te zbroje rzeczywiście prawdziwe, kunsztowne, ale ciężkie jak cholera. I przyszło nam cztery godziny nagrania w tym tkwić. Nie zazdroszczę samurajom.

Czy jak brałeś na warsztat* Madame Butterfly*, to sięgałeś do muzyki japońskiej, czy to wszystko z twojej wyobraźni kompozytorskiej?

Tak, to tylko moja wyobraźnia. Nie sięgałem do muzyki operowej w żadnym odcinku, wtedy to by nie było ani zabawne, ani oryginalne. Robiłem to na muzyce z mojej wyobraźni.

W tych programach twoje piosenki są bardzo teatralne, poddają się inscenizacji, zresztą zwykle zawierają jakąś anegdotę możliwą do opowiedzenia…

To wcześniej robiłem też w filmie. Ale masz rację, *Raj utrącony* był właściwie formą teatru

operowego, trochę jego karykaturą. Całą sytuację sceniczną wymyślił Stanisław Zajączkowski, reżyser telewizyjny, już w pierwszym odcinku. Kazał zbudować taką miniaturową scenkę z miniaturką kotary, w którą „wchodziła" kamera, a my pojawialiśmy się w niej niczym na prawdziwej scenie. Sprawiało to wrażenie transmisji ze sceny operowej. Oczywiście w którymś kolejnym odcinku zdradziliśmy „tajemnicę" tej drobnej mistyfikacji.

Z piątego programu tego cyklu pochodzi twoja autorska piosenka* Błazen *w twoim wykonaniu, w inscenizacji telewizyjnej wyraźnie naszpikowana asocjacjami do* Wesela, Balu manekinów *Jasińskiego,* Balu w operze *Tuwima i Grand Guignoila… Wiadomo, jakie to są konotacje w naszej kulturze: weselny taniec manekinów w maskach dyktatorów…

No, może tak… Ten *Błazen* był nagrany w Teatrze Bückleina (obraz). Jest tam jedna nieprzewidziana sytuacja – pani montażystka, a nie byłem przy montażu (wiadomo – ciągły pośpiech), wstawiła scenę w której dyryguję utworem jako Józef Stalin zgodnie z rytmem, ale niezgodnie z metrum utworu. Błąd. Na szczęście widoczny dla nielicznych.

No tak, ale to się mieści w twojej konwencji naruszania „świętości", kanonu. Bo ty często wykorzystujesz kalki kulturowe i przetwarzasz je w swojej wyobraźni ad absurdum. Kto inscenizował* Błazna*? To były twoje pomysły?

Niekoniecznie. Reżyser Kidawa-Błoński miał w tym duży udział i jako reżyser, i jako realizator telewizyjny, no i scenograf Marek Braun.

Łyżka dziegciu. Kiedy śpiewałeś* Błazna *w Piwnicy, bez kostiumu, bez poszerzonego instrumentarium i tej fantastycznej telewizyjnej inscenizacji, to już nie zrobił na mnie wrażenia.

Masz rację, to było słabsze, niestety. Chociaż trochę inne.

Błazen *wymaga inscenizacji.*

W kostiumie byłoby lepsze, oczywiście że tak… W Piwnicy nie można uzyskać ani takiego instrumentarium, ani inscenizacji zbliżonej choćby do telewizyjnej. To niemożliwe.

W* Błaźnie *osobną wartością jest twój ekspresyjny wokal. Kiedy tego słucham, jakbym przeniósł się w czasie do Kabaretu Jedenastu Katów w Monachium…

Miałem wtedy dużo energii. Wszak byłem odrobinę młodszy.

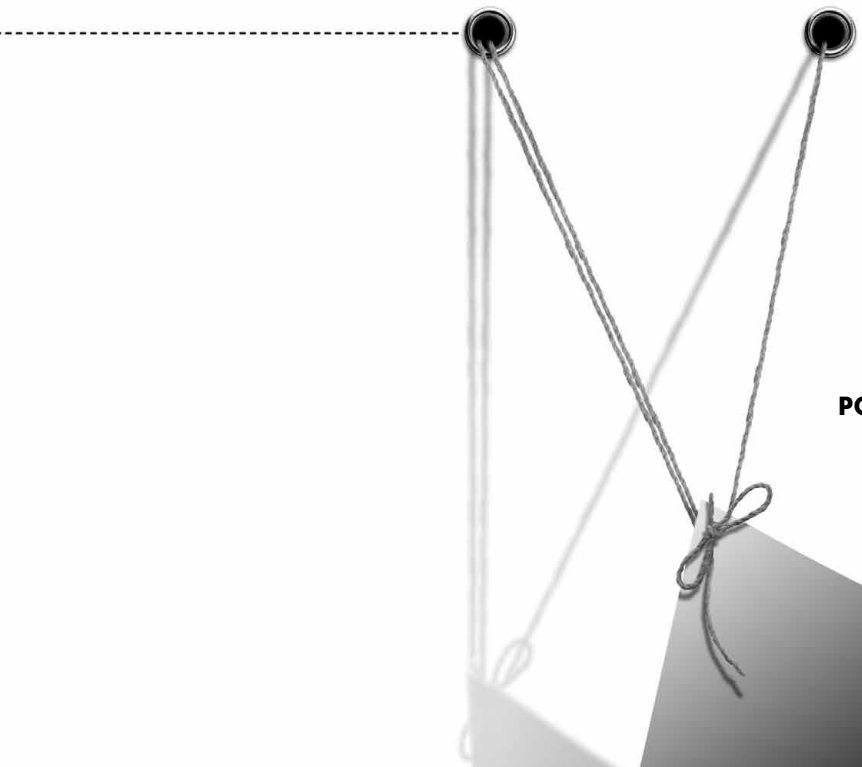
Co powstało najpierw: tekst czy muzyka?

Jeżeli piszę tekst, to piszę równocześnie muzykę. Wtedy się fajnie układa, nietypowo rytmicznie… Chyba że to jest taki tekst jak „piwniczny" „Barańczak", nieregularny, właściwie proza poetycka, który sam w sobie nadaje nieregularny puls. Często piszę do prozy, bo wtedy powstają intrygujące podziały rytmiczne. Nie taka „klepanka", którą narzuca na przykład wiersz sylabotoniczny. Oczywiście zadaniem szanującego się kompozytora jest nie robić „klepanki" nawet z tekstu regularnego. Ale nigdy też nie starałem się pisać na siłę. Znalazłem jakiś tekst, który mnie zainspirował, to pisałem… By umuzycznić tekst, muszą zaistnieć określone powody.

A kto jest kierownikiem artystycznym, kiedy piszesz piosenkę: tekściarz czy muzyk?

Uważam się za muzyka, a za tekściarza to takiego raczej „tylnymi drzwiami"…





4.

POECI PIOSENKI

017.

ne przez nas
noblisty Dylana.
na korzyść młodych
w piosenki.



Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Kiedy w listopadowy dzień minionego roku czcigodny Komitet ogłosił laureatem poetyckiego Nobla Boba Dylana – bardziej wzburzyło się środowisko literackie, z jego milionowymi rzeszami klientów – czytelników, niż świat piosenki. Nagroda dla Dylana przełamała bowiem tradycję utożsamiania poezji ze słowem drukowanym. Dla świata piosenki była to wszakże nagroda oczywista, wcale nie egzotyczna. Śpiewanie tekstów poetyckich jest przecież sięgnięciem do antycznej przeszłości, jest powrotem do tego, co było w kulturach lokalnych. Z punktu widzenia sztuki dzisiejszej – jest wykorzystaniem nośności, jaką poezji daje muzyka, dźwięczności, jaką nasyca ją ludzka interpretacja.

Od dawna publikujemy teksty polskich autorów, których przeznaczeniem jest śpiewanie. W naszym corocznym wyborze dominują zazwyczaj polscy „bardowie". Każdego z nich prosimy o krótki wstęp, komentarz lub usprawiedliwienie. I tym razem tak jest, choć z pewnymi wyjątkami. Poza dobrze znanymi jako „bardowie" właśnie: Markiem Terczem, Andriejem Kotinem, Markiem Andrzejewskim, Łukaszem Majewskim i innymi – drukujemy teksty Jana Błyszczaka „Mufki". Teksty sprzed czterdziestu lat, napisane, zaśpiewane (i śpiewane do tej pory, zarówno przez autora, jak i wielotysięczną publiczność jego występów „turystycznych"). Zamieszczamy też nowe teksty aktorki i poetki Agnieszki Grochowicz, niedostrzeganej z wysokich fortec ZAIKS-u. Zamieszczamy skromne „piosenki kolędopodobne" Andrzeja Pacuły (który starannie ukrywa swój ważny dorobek poetycki). Po raz pierwszy publikujemy fragment większej całości: teksty musicalu, jaki lubelski mistrz Jan Kondrak (wraz z kompozytorem Zbigniewem Łapińskim) zamierza wystawić w A.D. 2017.

Być może nie wszystkie odkrywane przez nas teksty są na miarę tekstów noblisty Dylana. Ale przecież czas pracuje na korzyść młodych poetów. Także poetów piosenki.



Bob Dylan, CC BY 2.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6262323

Jan Kondrak

DYLAN

Kim jest dla mnie Bob Dylan? OK. Jest zdobywcą najwyższego odznaczenia literackiego, Literackiej Nagrody Nobla. To znaczy? Znaczy, że jest pisarzem, którego twórczość wyrasta z idei naszej kultury i wprowadza do niej elementy nowe, oryginalne. To znaczy?? To znaczy, że opowiada się za dobrem, prawdą i pięknem. Choć dla prawdy skłamie (fikcja) i dla piękna oszpeci (swój głos). Ale wszyscy pisarze mniej więcej tak robią.

Kim więcej jest Bob Dylan? Jest pisarzem w świecie znanym i takim, który chciał wpływać na losy świata, na jego kulturę, na sposób uprawiania polityki. No i przede wszystkim jest pisarzem piosenek. Czyli artystą w niewoli formy muzycznej i jednocześnie na latającym dywanie formy muzycznej. To wielka rzadkość wśród pisarzy.

Z czego Stwórca „ulepił" Dylana? Co mu musiał dać? Musiał mu dać wiedzę o świecie, gruntowną. Musiał mu dać coś do powiedzenia na każdy niemal temat. To mówienie musiało być odkrywcze, bogate w ustalenia, konstatacje, sentencje. Musiał mu też dać zdolność widzenia tego, czego inni nie widzą, i nazywania tego w sposób oryginalny.

Czego jeszcze trzeba, żeby być Dylanem? No, na przykład powinno się umieć odrzucić estetykę zastaną (lukier, pomada i dużo różowego) na rzecz czegoś szorstkiego, gorzkawego i w kolorze indygo. To wystarczy? Nie. Trzeba jeszcze chcieć spalić mosty za sobą. Na przykład przejść z wyznania mojżeszowego na katolicyzm. Trzeba umieć zrobić skandal i umieć ponieść skandal w dal. Trzeba wynieść brzmienie gitary akustycznej na ołtarze i porzucić je, by wziąć w objęcia gitarę elektryczną, „gitarę zbrodniarę". Dobrze jest też dać się skojarzyć z jakimś ruchem społecznym (Flower Power), a potem nie pojawić się na festiwalu budującym mit założycielski ruchu (Woodstock). Fajnie też byłoby, chcąc zostać Dylanem, pojechać do Europy i tam odmówić spotkania z najsławniejszym zespołem, na przykład The Beatles. Aha! I jeszcze trzeba poprowadzić swoje konferencje prasowe tak, aby nie dopuścić dziennikarzy do głosu. I najważniejsze: podczas koncertu należy nie dać szans publiczności. To znaczy? To znaczy mówić rzeczy szokujące i nowe, śpiewać tak, by ludzie porzucili swoje światy i weszli w ten kreowany ze sceny.

Co jeszcze trzeba, żeby zostać Dylanem? No właśnie – nie wiadomo. Ale wiadomo, że będąc Dylanem, trzeba mówić o całym świecie, i to w taki sposób, że kiedy się przestanie mówić – to cały świat ma mówić tylko o Dylanie. Podsumujmy. Co dla mnie zrobił Dylan „najbardziej na świecie"? Najbardziej ujął się za wykluczonymi w pieśni o toczących się kamieniach, a drugie „najbardziej" wykonał w obronie największej świętości, jaką jest święta naiwność. Uczynił to w utworze o wietrze, który coś wie i coś niesie. A wie tyle, co ja, kiedy myślałem, że autor piosenek nigdy nie zostanie laureatem Nagrody Nobla. Słodko i rozkosznie jest tak się pomylić.

BEZ SŁOWA

Ain't Talkin'

★ ★ ★

Gdy szedłem w nocy dziś ogrodem tajemnicy
z winorośli zwisał skaleczony kwiat
wedle chłodnych wód fontanny krystalicznej
czyjś cios znienacka z tyłu na mnie spadł
Bez słowa od nowa
idę przez ten pełen smutku świat
ból wwierca się w serce
czy ktokolwiek cierpienie takie zna?

Modlitwa ponoć leczy, matko, więc się za mnie pomódl
tak często w ludzkich sercach mieszka zło
staram się kochać bliźnich, potrzebującym pomóc
lecz wszystko wokół stacza się na dno
Bez słowa od nowa
idę spalić most za sobą, nim dojdziesz doń tuż, tuż
ból wwierca się w serce
kiedy przegrasz, na litość nie licz już

Brak mi sił, od płaczu spuchły oczy
łzy mi płyną do wyschniętych ust
jeśli wrogów mych zaskoczę w środku nocy
to ich zaszlachtuję podczas snu
Bez słowa od nowa
idę światem błędnym, co tajemnic tyle ma
ból wwierca się w serce
idę miastem, które smaga siedem plag

Szerokim światem rządzą spekulacje
światem, co ma ponoć kuli kształt
ludzie nie pozwolą ci na kontemplację
nawet ból twój zdepczą, gdybyś w drodze padł
Bez słowa od nowa
w tym podłym mieście łykam podły łój
ból wwierca się w serce
docenisz kiedyś, że jestem blisko tu

Człowiek cierpi w głos, jeśli jest przytomny
majątkiem, władzą tłamszą go co dzień
ja do cna wykorzystam czas mi doliczony
ojca śmierć pomszczę i wycofam się

Bez słowa od nowa
podaj laskę, bo mi trudno iść
ból wwierca się w serce
uwolnij od siebie mą zmęczoną myśl

Ukochani, wierni moi towarzysze
język łapią w lot, przyznają rację mi
lecz ołtarzy nie ma, hymnów nie usłyszę
mej wiary nie wyznaje dzisiaj nikt
Bez słowa od nowa
idę pustym szlakiem, oślepł koń
ból wwierca się w serce
zostawiłem tę dziewczynę przeszłym dniom

Kręgi wciąż wirują, w niebie jasno
zaszczyty sypią się i brawa grzmią
ogień się dopalił, lecz światło nie zagasło
chyba mogę liczyć na pomocną Bożą dłoń?
Bez słowa od nowa
idę niosąc tarczę po kimś, kto już padł
ból wwierca się w serce
zostawiam niepewny, udręczony ślad

Nie ma końca tu cierpienie
z każdego zakamarka płyną łzy
ja nie roję sobie lęków nad potrzebę
ja nie gram, nie udaję, uwierz mi
Bez słowa od nowa
idę wciąż od tamtego dnia
ból wwierca się w serce
idę, aż odpłynę w siną dal

Gdy szedłem dziś ogrodem tajemnicy
przez upalny gąszcz, w ten upalny dzień
spotkałem panią – czy mnie pani słyszy?
W krąg pusto, ogrodnik odszedł precz
Bez słowa od nowa
idę ciągle, zaraz skręca szlak
ból wwierca się w serce
już koniec świata, mnie coś dalej gna

Bob Dylan w przekładach Filipa Łobodzińskiego

OJ TAM, STARA (TAK SOBIE KRWAWIĘ)

It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)

★ ★ ★

Nagła ciemność w środku dnia
na srebrnej zastawie – nocy ćma
tu dziecka krew, balonik gna
zasłania słońce, księżyc, świat
na próżno sądzisz, że się da
te pojąć fenomeny

Blefują, bronią grożąc ci
w uszach kakofonia grzmi
pseudozłotoustych gnid
pustosłowie wszędzie dziś
a ten, co na świat miał właśnie przyjść
własnym zgonem jest zajęty

Promocja! – świstek krzyczy w głos
łokciami prę, by chwycić go
kaskady wzgardy już mam dość
zanoszę skargę – milknę, bo
wszyscy już uderzyli w szloch
ja jestem kolejny

Dziwi cię obcy dźwięk?
Nie słuchaj go, nie bój się
oj tam, stara, tak sobie jęczę

Ci wieszczą klęskę, tamci triumf
z pobudek nader szczytnych lub
nikczemnych nawołują znów
do rzezi – inni przekonują tłum:
nienawidzić jedno można tu –
samą nienawiść

Ujada ołów zgranych kłamstw
pod okiem władców ludzkich stad
świat sklepem jest, na ladzie masz
grę w Apokalipsy czas
i Jezusa na baterię – znak
że świętość to dziś towar tani
Kościoły demaskują grzech
a szkoły mówią: każdy niech
zakuwa, by nabić trzos za trzech
i kupić cnotę – lecz wiadomo, że
nawet prezydent kraju czasem też
musi stanąć nagi

Na regulamin można pluć
machinacji strzec się – oto klucz
oj tam, stara, coś się poradzi.

Reklamy ci wsączają kit
że przed tobą najwspanialsze dni
bo temu tu się nie równa nic
tobie z tym się nie równa nikt
– a życie cię omija w mig
i pędzi gdzieś w oddali

Znikasz, wracasz znów na szlak
usuwasz z siebie cały strach
w centrum stajesz całkiem sam
gdy nagle z najgłębszego dna
głos budzi cię i trwoży tak:
„Oni sądzą, że już cię dopadli"

Pytanie razi cię jak prąd
lecz brać odpowiedzi nie ma skąd
żadni oni, one, ona, on
nie mówią, jak żyć i gdzie twój dom
lecz ty zapominasz własny ton
i dalej trwa paraliż

Chociaż mędrzec i głupiec ma
narzuconych słuchać praw
ja nie wiem, stara, gdzież ideały

Ten władzą gardzi, lecz bez niej
jak dziecko czuje się we mgle
psioczy na pracę, choć ma z niej chleb
o ludziach wolnych mówi źle
a kwiaty w ogródku to dla niego jest
coś na kształt kapitału

Innemu korporacyjny bóg
od dziecka macerował mózg
small talk dzień w dzień mu płynie z ust
dla niego *outsider* jest jak trup
najnowszy więc katalog bóstw
sprzeda ci tu na pniu

Znów tamte rozmodlone pchły
wtłoczone w systemowy tryb
poddańczo pieją szczurzy hymn
i kroku nie uczynią wzwyż
za to w dół ściągną chętnie tych
co uciec chcą z kieratu

Do tych, co odwracają wzrok
a ich umysły są jak klatki w zoo
serio, stara, ja nie mam żalu

Przekwitłe togi brzydzą się
słów Tolerancja, Miłość, Śmiech
ciągną fałszywej cnoty lep
pieniądz nie śmierdzi, pieniądz klnie
plugawa mowa jak chce tnie
propaganda wszystko ściemnia

Dla tych, co zbroją się, by móc
zabijać wroga z własnych snów
bo pokój im funduje ból
co wierzą, że ich nie wchłonie grób
dla tych dętych gnomów życie to znój
i smutna gehenna

Cmentarze pękające w szwach
fałszywe bożki, wredny gwar
na głowie wciąż mi każą stać
skuwają nogi, ręce, kark
zrzucam kajdany, mówię: „To już znam
wysilcie się, gdzie nowa oferta?"

A gdyby myśli me ujrzał świat
nad głową by stanął mi jaśnie pan kat
lecz oj tam, stara, żyć, nie umierać!

tłum. Filip Łobodziński
[Przekłady ukazały się pierwotnie w tomiku *Duszny Kraj*, Biuro Literackie, Wrocław 2017]

Marek Tercz

MÓJ PERŁOWY OGRÓD
– CZYLI DLACZEGO POETYCKA PIOSENKA



Każde prawdziwe dzieło artystyczne wysyła promienie.
Pochodzenia tych promieni nie znamy, ońców nie widzimy,
ale istnieje uzasadnione podejrzenie, że wiodą wprost w nieskończoność.
(Vaclav Havel)

Nęka mnie moja udręka –
dlaczego poetycka piosenka?

Odpowiadam udręce:
Nie wiem, udręko, nie wiem.
Może dlatego, że Ty jesteś tą piosenką?

Nęka mnie moja udręka –
dlaczego poetycka piosenka?

Odpowiadam udręce:
Nie wiem, udręko, nie wiem.
Może dlatego, że mi z poetami po drodze.
Bardziej po drodze
niż z całym tym pospolitym ruszeniem
Nienagannie rozśpiewanego bełkotu
I syrenich, kosmicznie rozbestwionych głosów,
które wydają dźwięki miast mnie wzruszać
bądź poruszać
choćby,
i nie wiedzieć czemu…
i w jaki sposób…
bo jakby niechcący.

A może dlatego,
że z poetami gram na cztery ręce
na cztery ręce
jak na jedno serce.

A może dlatego, żeby
ocalić skrzypce świerszcza
i okruch słowa
i nic więcej
– tak odpowiadam udręce.

A może dlatego, że czuję, iż każdy mimowolnie szuka swojej pieśni. Pieśni skrojonej na jego miarę, przylegającej szczelnie do duszy niczym maska sobowtóra do twarzy. Szuka ogrodów, gdzie ta pieśń mieszka, podejrzewając niebezpodstawnie, że to także jest jego ojczyzna. Ogrodów nie tych z rabatkami, alejkami czy równo przystrzyżoną trawą, ale tych, gdzie mieszkają perły. Bo to perłowe ogrody. A ojczyzna nie jest wytyczona w żadnej przestrzeni geograficznej, lecz ta, którą nosi się w Sercu.

Bo tu chodzi o serce
– tak odpowiadam udręce.

Moje perłowe ogrody zakwitały latami…
w kieleckich pieleszach, gdzie prababcia Julka śpiewała mi w jidysz, w kościele świętego Wojciecha, gdzie nieudolnie próbowałem odróżnić psalmistę Dawida od Brandstaettera, Twardowskiego czy Miłosza; w kanciapie u Marka

Greli, gdzie poeta Krasnodębski przyprowadził poetę Ginsberga; w zaplutych uliczkach Krakowa, którymi wcześniej snuli się Bursa, Wojaczek i Stachura, a ja wyzbywałem się świadomości smyczy wyprowadzanego przez nich za potrzebą psa; w nocnych barach, piwnicach i klubach, gdzie w zadymionym kwaśnym powietrzu tańczyły razem na koślawym stole – przezroczyste perły Okudżawy i Cohena, ochrypłe perły Wysockiego i Dylana oraz wściekła perła Brela – tak, że pękały szklanki napełnione wódką, a kwaśne powietrze do dziś jeszcze tam stoi oniemiałe, i nic tu po wietrzeniu. Wreszcie w perłowym blasku twarzą w twarz, oczy w oczy, dusza w duszę i głębiej, do bólu, do dna…

Gdy czułem dotyk tego blasku, a w tym dotyku:

żarliwą mądrość i gorączkę Kaczmarskiego,
subtelnie pobłażliwą lirykę Osieckiej,
zegarmistrzowską precyzję
i błyskotliwość Młynarskiego,
finezyjne szyderstwo,
to znów kobiecą niemal delikatność Kofty,
przewidywalną nieprzewidywalność
Skrzyneckiego,
czarnoksięską anielskość Demarczyk,
niebiańsko misterną
kunsztowność Koniecznego
czy wreszcie
czułą nieśmiałość i unikatowość Grechuty

… że wymienię tylko te parę nazwisk, choć listę można by mnożyć…
Tak zakwitał mój ogród.
Perłowy ogród.
Moja niewidzialna, niedotykalna ojczyzna.
Mój Świat.

Bo to nie jest mój świat:
gdy słyszę, jak świeżo upieczona absolwentka filologii polskiej na ledwie co skleconym uniwersytecie zapytana o Bursę, Wojaczka czy Stachurę, ze szczerością przedszkolaka wyznaje, że te nazwiska nic jej nie mówią, bo chyba nie mogła być na tych zajęciach, bo właśnie miała okres, a nawet może ptasią grypę.

Bo to nie jest mój świat:
gdy wysokiej rangi administrator kultury nie bez troski w głosie rzuca mi w twarz, że gdy chodzi o piosenkę poetycką…, to niekoniecznie… bo to za trudne…, bo teraz ludzie wolą coś prostszego, najlepiej, żeby można się gibać. A w ogóle to nie ma dla mnie za wiele czasu, bo się śpieszy na koncert Dody, żeby się wreszcie trochę odchamić.

Bo to nie jest mój świat:
gdy tyleż zasiedziały co nobliwy dyrektor poważnego dramatycznego teatru, lansując swoją kolejną, nowo nabytą w drodze castingu dziunię, obsadza ją w głównej śpiewanej roli, wmawiając mi, że ta świetnie śpiewa, bo ją słyszał wczoraj w łazience przy goleniu i nie było wcale tak źle, bo ani razu się nie zaciął, a ja doskonale wiem, że ona jest klasycznym pustostanem muzycznym i nie odróżnia odgłosu piły tarczowej od śpiewu Pavarottiego, bo o śpiewaniu ma takie pojęcie jak ja o hodowli szpinaku w Górnym albo nawet Dolnym Gabonie.

Bo to nie jest mój świat:
gdy ledwie co napompowany polityczną pompką prezes publicznego radia o niebagatelnym zasięgu, zdejmując z ramówki piosenkę poetycką, wrzeszczy z butą plądrujących rzymskie pałace barbarzyńców, że „teraz to kurwa będziemy tu grać, że jaja urywa!"

Stop.
Dosyć.
Wystarczy.
Nie nękaj mnie, udręko.
Więc dlaczego poetycka piosenka?

Dlaczego Garczarek, Czyżykiewicz, Nowak, Tomczak, Majewski, Kondrak, Wójcik, Kasprzycki, Wołek, Kostur, Szabat, Kotecka, Po-

niedzielski, Paczkowski, Sojda, *etc.*, *etc.*?
Ale też Sielewicz, Drozdowska, Stanek, Wójtowicz, Drozda,
etc., *etc.*?

Może z troski o mój perłowy ogród.
O jego niewinny blask.
W obawie by nie umknął, nie wywinął się.
Może nawet rozpadł i zniknął
za rogiem
bezpowrotnie nawet.
Zatupany bełkotem komercji.
Obolały od banału i chamstwa powszechnej,
jarmarcznej tandety.
Opuchnięty od kolczastych reklam,
silikonu wygibanych pląsających lal
i dyktatury landrynkowych, cudnie wymuskanych chłopców,
fabrykantów wyrobów piosenkopodobnych.

[…]
A może tylko po to,
Aby ocalić skrzypce świerszcza
i okruch słowa
i nic więcej.
Tak jak mówiłem udręce…

ANDRIEJ KOTIN

Bob Dylan – człowiek, bez którego spora liczba moich piosenek zapewne nigdy by nie powstała – powiedział kiedyś, że z oczu każdego wykonawcy, którego podziwiał, zawsze dawało się wyczytać te same słowa, zwrócone jak gdyby do słuchacza: „Wiem coś, czego ty nie wiesz". Miałem podobnie, kiedy pewnego wiosennego popołudnia wracałem z moskiewskiego warzywniaka i wrzuciłem do walkmana świeżo zakupioną kasetę z największymi przebojami The Beatles (owszem, w moskiewskich warzywniakach sprzedawano wówczas naprawdę dobrą muzykę). Jeszcze wcześniej odkryłem dla siebie rosyjski zespół Akwarium, który po dziś dzień, obok Beatlesów, pozostaje moim absolutnym ulubieńcem oraz wyznacznikiem jakości, jeśli chodzi o sztukę pisania piosenki. Akwarium otworzyło mi furtkę do całej reszty wybitnych zespołów i piosenkarzy, za co na zawsze pozostanę mu wdzięczny. Wracając zaś do warzywniaka i liverpoolskiej czwórki – w ciągu jednej niezapomnianej chwili, po kilku pierwszych akordach słodko-gorzkiej *Girl* wiedziałem nagle, jak wygląda szczęście.

Wiedziałem też, co chcę robić, dokąd iść, gdzie się znaleźć. Nie umiałbym oczywiście tego wytłumaczyć ani tym bardziej dokładnie sformułować (nadal zresztą nie umiem), ale ogólny kierunek był jasny. Co potem? Pierwsza gitara, przeprowadzka do Polski, Bob Dylan, Nick Cave, Tom Petty, muzyka indyjska i celtycka, psychodelia i hard rock, folk i punk, Mary Hopkin i System of a Down. Znacznie później doszły dźwięki, od których, logicznie rzecz biorąc, powinno było się zacząć: Okudżawa, Wysocki oraz wszystko to, z czym kojarzy się mitologiczna „rosyjska dusza" (choć osobiście nie sądzę, by dusza miała narodowość).

No i tak to jakoś zleciało. W międzyczasie przekroczyłem przysłowiową trzydziestkę, mieszkam i pracuję na uniwersytecie w Zielonej Górze, piszę piosenki, wiersze, prozę. Ale kiedy przypomnę



Andriej Kotin, fot. Jan Poprawa, 2016

sobie wyżej opisaną chwilę, z błogim, choć nieco smutnym uczuciem (wszak czas to poniekąd synonim smutku) myślę sobie, iż tak naprawdę… niewiele się zmieniło. Tyle że nie ma już walkmanów.

Wybrane osiągnięcia artystyczne
2016: Festiwal im. Jacka Kaczmarskiego „Nadzieja" w Kołobrzegu – Grand Prix; Festiwal im. Jacka Kaczmarskiego „Metamorfozy sentymentalne" w Lublinie – II miejsce
2015: Festiwal słowa w piosence „Frazy" w Poznaniu – II miejsce
2013: Festiwal Piosenki Innej w Lubawie – laureat

sł. i muz. Andriej Kotin

ZADYMA & REFLEKSJA

★ ★ ★

Wyblakłe panie smażą ryż, a na suficie wisi krzyż,
Choć ludzie tu nie modlą się zazwyczaj.
Ten cały blask to tylko gest, jeżeli więc oblejesz test,
Powieszą cię, gdyż taki jest obyczaj

Ze szczytu na nas leci głaz – i wątpię, że oszczędzi nas,
Dlatego kto ma nogi, niech się chowa.
Ja nie wiem gdzie; ja nie wiem jak; lecz nowatorstwa raczej brak.
Bo słyszę cały czas te same słowa.

Zadyma i refleksja, refleksja i zadyma –
Słychać to uszami, widać to oczyma.
Dzisiaj uśmiech matki, jutro pas ojczyma.
Coś nie pomagają nam refleksja i zadyma.

Gdy wokół cię zamknięty krąg, a praca wyskakuje z rąk,
To trzeba znaleźć kozła ofiarnego.
To może być taneczny bit, wesoły gej, bogaty Żyd.
To może być coś nieistniejącego

Ten świat jest taki, jaki jest, a wodospady twoich łez
Dla niego, wybacz, nic nie znaczą raczej.
Więc lepiej weź do ręki kij i najpierw pij, a potem bij,
Bo nikt cię nie nauczył żyć inaczej.

Zadyma i refleksja, refleksja i zadyma –
Słychać to uszami, widać to oczyma.
Dzisiaj uśmiech matki, jutro pas ojczyma.
Coś nie pomagają nam refleksja i zadyma.

Ech, drogo kolejowa!
Mi zaraz pęknie głowa.
Ech, nowa autostrado!
Ja chyba nie dam rady.

Zapomnij, co oznacza zysk, bo tak czy siak ostaniesz w pysk –
Nieważne, czy z majątkiem czy bez niego,
To może być lokalny świr, zazdrosna żona, schlany tir,
To może być w ogóle co innego.
Ten wielki wirtualny mur zasłania perspektywę gór,
Choć panorama wielce malownicza.

Ikony wiszą tu i tam, a starszy pan tłumaczy nam,
Że liczy się nie wiara, lecz obyczaj.

Zadyma i refleksja, refleksja i zadyma –
Dzisiaj uśmiech matki, jutro pas ojczyma.
Nikt nas nie dogoni, nikt nas nie zatrzyma.
Oto naszych dziejów spis – refleksja i zadyma.

sł. i muz. Andriej Kotin

ZA KAŻDYM RAZEM

★ ★ ★

Za każdym razem, gdy cię widzę,
nie mogę oprzeć się wrażeniu,
że jesteś na wskroś nieprawdziwy,
więc witaj, masko! Czołem, cieniu!

Za każdym razem, gdy tu wracam
(a wracam tu nie po raz pierwszy),
oglądam twoje płaskie myśli
i słucham twoich kiepskich wierszy.

Ach, gdybyś wiedział, jak mnie męczysz!
Ach, gdybyś wiedział, jak mam dość cię!
I twoich marzeń pulchną próżnię,
i twoich wrażeń brudną pościel.

Odpowiedz mi, jak długo jeszcze
zamierzasz nosić obce twarze?
Choć sprytnie oszukujesz gości,
lecz nie oszukasz gospodarza.

Za każdym razem, gdy cię słyszę,
żałuję, że nie jestem głuchy.
Spędź resztę życia na kolanach,
jak chcesz okazać trochę skruchy!

Przeraża mnie dzisiejszy wieczór
i wzdragam się na myśl o jutrze
za każdym razem, gdy cię widzę
o brzasku dnia w porannym lustrze.

sł. i muz. Andriej Kotin

ŚWIATŁO W CIEMNOŚCI

★ ★ ★

„Co te symbole znaczą?
Czy ktoś odpowie za to?" –
Ludzie wołają, płacząc,
do Matki tego świata.

Ale przez mgłę stuleci
pali się wciąż latarnia.
Światło w ciemności świeci
i ciemność go nie ogarnia.

Oko Proroka płonie,
Gwiazda Zachodu gaśnie.
Słodycz wolności nigdy
nie smakowała kwaśniej.

Lecz nieposłusznych dzieci
wciąż maszeruje armia.
Światło w ciemności świeci
i ciemność go nie ogarnia.

Tak, jak mówiła pewna
transcendentalna druhna:
„Bądźmy dla siebie dobrzy,
Wszystko jest takie kruche".

Nie wiem, czy Wy już wiecie.
Mi powiedziała sarna:
Światło w ciemności świeci
i ciemność go nie ogarnia.

sł. i muz. Andriej Kotin

OSTATNIA PIOSENKA

★ ★ ★

Nie jesteśmy już dziećmi.
Nie jesteśmy, a szkoda.
Ale gdzieś na dnie serca
niepokorna swoboda
i szalona nadzieja
wciąż pukają do skroni.
Nikt nas tu nie zapraszał –
nikt nas stąd nie wygoni.

Spieram się z przemijaniem –
ot, i wszystko, co robię:
czy wieczorem przy winie,
czy nad ranem przy tobie.
A ten świat jest malutki –
mieści się na twej dłoni.
Nikt nas tu nie zapraszał –
nikt nas stąd nie wygoni.

Onieśmielasz mnie, miła.
Raz się śmieję, raz szlocham,
zamiast chwycić mikrofon
i powiedzieć, że…
Jeśli słowa są bronią,
to zostałem bez broni.
Nikt nas tu nie zapraszał –
nikt nas stąd nie wygoni.

Jestem niczym samochód
z wyczerpanym paliwem.
Czasem chciałbym się zmienić,
ale to niemożliwe.
Lecz nie przejmuj się, słońce,
każdy miewa tak nieraz.
Nikt nas stąd nie wygoni –
a przynajmniej nie teraz.

sł. Aleksander Galicz (tłum. Andriej Kotin)
muz. Aleksander Galicz & Andriej Kotin

JAK TRZEBA

★ ★ ★

Nie warto, naprawdę nie warto się bać
Tego, czym zwykle nas straszą.
Bo przecież i tak nie zmienimy nic
Tą całą paniką naszą.

Nie bujnych burz ani czarnych róż,
Nie wojny, nie braku chleba,
A warto się bać tylko tego, kto
Wygłosi: „Ja wiem, jak trzeba!"
Kto powie: „Narodzie, zaufaj mi,
Ja cię nauczę, jak trzeba!"

On wywróży wam piękne życie,
Namaluje cudowny świat.
Zresztą nawet ten świat ujrzycie
W całej krasie, przez kwadrat krat.

On to umie budować frazę
I otwierać do serca drzwi!
Całą ziemię wypieści żelazem,
A następnie utopi we krwi.

Dlatego pamiętaj: nie warto się bać
Błyszczących piorunów z nieba,
A warto się bać tylko tego, kto
Wygłosi: „Ja wiem, jak trzeba!"
Omijaj go. Nie słuchaj go.
On kłamie. On nie wie, jak trzeba.

sł. i muz. Andriej Kotin

?

★ ★ ★

On przychodzi,
gdy wszystko, prócz niego, zawodzi.
On powraca,
bo taka już jest jego praca.
On nie bawi się w króla, nie zgrywa pajaca.
Kiedy ktoś mówi przy nim: „Uważaj!", on śmieje się: „Na co?"

Można spotkać go w ślepym kociaku i miseczce mleka,
na dnie studni swej duszy i w oczach obcego człowieka.
On nie zgadza się z tobą, lecz wszystko dokładnie się zgadza.
On nie karze nikogo i nie wynagradza.

On nie umie i nie chce być za, a tym bardziej przeciwko.
On omija biskupów i kłania się dziwkom.

On zanika,
przejrzysty jak letnia tunika.
Prześwituje
i czasem co nieco zwiastuje.
Ale zawsze to tylko sugestia lub gest,
bo dopiero gdy przyjdzie, dowiemy się wreszcie, kim jest.

sł. i muz. Andriej Kotin

KROPKA

★ ★ ★

Chcę ci powiedzieć pewną rzecz,
lecz słowa ciągle mnie zdradzają
i niczym taśma lecąc wstecz,
żadnego sensu już nie mają.

Chcę ci napisać parę słów,
lecz właśnie ta nieszczęsna para
ucieka mi spod pióra znów
i robi żarty z moich starań.

I chociaż język zawsze łże
i nic nie poszło tak, jak chciałem,
stawiając kropkę, widzę, że
właściwie wszystko powiedziałem.



Marek Andrzejewski, fot. Jan Poprawa

MAREK ANDRZEJEWSKI

Autor, kompozytor, wykonawca piosenek.

Urodzony w 1971 roku w Lublinie, absolwent Wydziału Ekonomicznego UMCS. W latach 90. związany z folkowym zespołem Orkiestra św. Mikołaja, z teatrem „Gardzienice" i Teatrem Grupa Chwilowa. Jako autor i wykonawca piosenek zadebiutował w 1993 roku. Od samego początku twórczość Marka kojarzona jest z nurtem piosenki autorskiej, poetyckiej i z Krainą Łagodności.

W 1994 roku otrzymał I nagrodę na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie oraz nagrodę im. Wojtka Bellona przyznawaną śpiewającym autorom. Dwukrotnie zdobył Grand Prix i Nagrodę Publiczności Ogólnopolskiego Festiwalu Recitali w Siedlcach (w 1994 i 1997 roku). W 1995 roku razem z muzykami z Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach utworzył siedmioosobową Grupę Niesfornych. Nagrał z nimi płytę *Trolejbusowy batyskaf*. Wielokrotnie reprezentował środowisko lubelskie na koncertach galowych Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu.

W 1999 roku współtworzy Lubelską Federację Bardów – rodzaj piwnicy artystycznej z wielością piszących, komponujących i śpiewających. Z Lubelską Federacją Bardów Marek nagrał trzynaście płyt i zrealizował ponad trzydzieści osobnych projektów muzycznych. Zagrał z grupą ogromną liczbę koncertów, na przykład podczas: Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, II Festiwalu Piosenki Prawdziwej (Sopot – Opera Leśna), Olsztyńskich Spotkań Zamkowych „Śpiewajmy Poezję", a także za granicą: w Wiedniu, Paryżu, Nowym Jorku, Lwowie i wielokrotnie w Londynie.

W 2003 roku ukazała się druga autorska płyta Marka *Dziesięć pięter*. Oprócz muzyków z Grupy Niesfornych płytę współtworzyli: Vidas Švagždys, Tomasz Szymuś i przyjaciele Marka z Grupy MoCarta. Następna płyta – *Elektryczny sweter* (2012) – pokazuje bardziej rockową duszę autora. Jednak nie brakuje na niej typowych dla Marka piosenek o charakterze przebojowym, jak *Kiedykolwiek* (znalazła się na Liście Przebojów Trójki), czy ballad, jak *Idzie grudzień*.

W 2015 roku ukazała się nowa płyta Marka z projektem *Akustycznie*, gdzie towarzyszą mu Katarzyna Wasilewska – skrzypce, śpiew, oraz Jakub Niedoborek – oud, banjo, mandolina, gitara klasyczna i inne instrumenty strunowe. W 2016 roku Marek Andrzejewski jako stypendysta Prezydenta Miasta Lublin w dziedzinie kultury stworzył nowy projekt z piosenkami o Lublinie pt. *Lublimania*.

Oto kilka tekstów z *Lublimanii* Marka Andrzejewskiego.

sł. i muz. Marek Andrzejewski

WIEŻOWIEC

★ ★ ★

Żarówek mdłe żółte ognie
I ambrazury lufcików
Zwiększają klaustrofobię
Peryskopy odbiorników
Peryskopy odbiorników

Drabina Jakubowa
Po której schodzą co rano
A każdy anioł
Powszedni betonu
Ze skrzydłem torby u ramion

Odbiorniki mrugają
Do kamer patrzą kamery
Łącza się łączą do łączy
Szumią szmery bajery
Szmery bajery Transfery

I Nic się nie wydarza
W plastisferze korytarza
Może w przyszłości z tych śmieci
Ewolucja stworzy śmieciarza

Strasznego golema śmieciarza
On wymiecie nas z korytarza

sł. i muz. Marek Andrzejewski

MAŁY IDZIE NA REKORD

★ ★ ★

Kotek z Długiej ulicy
Mały puchaty bombowiec
Zbir, małolatek, ulicznik
Ulicznik, głównie dachowiec

Mały idzie na rekord
Gangsterem na Makach być
Największym
Mały idzie na rekord
By Szelmą na Makach być
Najśmielszym

Kocię, zalążek kocura
Mała futrzasta awantura
Bzdura wciąż zamiast pazura
Zwiastun dopiero uwertura

Mały idzie na rekord
Teraz bryka nieznośnie
Mały idzie na rekord
Lecz kiedyś kotek dorośnie
I według wszelkich prawideł
(Mały idzie na rekord)
Zmieni się w grubą rybę

sł. i muz. Marek Andrzejewski

MUSI BYĆ WARIAT

★ ★ ★

Żeby każda dzielnica miasta
Miała swojego wariata
Torbacza
Superzbieracza
Darmodzieja
Szajbę, brodacza

Na stosowną powagę
Wyuczoną rozwagę
Zuch absurdalnie sfiksowany
Na żeliwny rozsądek
Na przyjęty porządek
Świr czarująco obłąkany

Żeby każda dzielnica miasta
Miała swojego wariata
Miękko by wbiegał
Ten pan
Drażniąc
Normatywny stan

Na stosowną powagę
Wyuczoną rozwagę
Szajbus pysznie zbzikowany
Na żeliwny rozsądek
Na przyjęty porządek
Świr czarująco obłąkany

Żeby każda dzielnica miasta
Miała wieszcza by wrzeszczał
Na nudę
Rutynę
Na prozę
Na konwencję
Na sztywny wzorzec
Donkiszota
Kota
Proroka
Rzadki okaz widzącego oka

Żeby każda dzielnica miasta
Na stosowną powagę…

sł. i muz. Marek Andrzejewski

#HASZTAGI ULIC

★ ★ ★

Styczeń mrozi na biało
Tagi ludzi
Hasztagi ulic
Wstaje świt na osiedlu Świt
Blogi, bloki
Tabele pięter
Przenośnie wind

Wieczorem nie ma miasta
Tylko laptop peryskop

Okular – ikonka – okienko
Świat za ekranami
Co z nami

Pusto w przestrzeni
Od serc do kamieni

Na Makach jak makiem zasiał
Zimno na Zimnych Dołach
Jest czwartek na Czwartku

sł. i muz. Marek Andrzejewski

SIEDEM ŻYWOTÓW

★ ★ ★

Siedem żywotów miał kot
chór: Siedem żywotów miał kot
Chętny jak kot był do psot
chór: Chętny jak kot był do psot
Siedem żywotów miał kot

Psocił już we śnie Leszka Czarnego
Gdy Michał Archanioł miecz błogosławił
Prychał na widok Mendoga Krwawego
Gdy Mendog miasto zdobył i spalił
1255 był rok

Siedem żywotów miał kot
Siedem żywotów do psot

I nieraz go Czarcia Łapa głaskała
Gdy niesprawiedliwy był wyrok i sąd
Nieraz w pożarach swój ogon przypalał
Nieraz cudownie ocalał
1656 był rok
I 1719 był rok

Siedem żywotów miał kot
Siedem kot szans miał do psot

Był kiedy miastu Farę wyrwano
Pustka po Farze
Złą wróżbą wydarzeń
Następnej pustki
Gdy wojna i trwoga
Gdy przyszła zgroza
Od Goga Magoga
1939 był rok

Siedem żywotów miał kot

sł. i muz. Marek Andrzejewski

WIECZÓR AUTORSKI

★ ★ ★

Dwaj miejscy poeci
Zbych, Krzych i ja trzeci
Robimy nareszcie
Autorskie spotkanie
Na starym mieście
Wierszy czytanie

Wieczór autorski
Pośrodku Polski
Kto by to przeczuł

Au –
torski wieczór

Chcieliśmy dobrze, wyszło jak zwykle
Bo nikt nie przyszedł posłuchać
Pusto w „Piwnicy" na Starym Mieście
Nie bardzo wyszła nam sztuka

Kogucik blaszany
Poeta nieznany
I widzów ni słychu
Ni słychu ni widu

Dobrze że wino choć mamy
O żeż Kogucik blaszany
I że przynajmniej rymy są żeńskie
W „Piwnicy" na Starym Mieście

Czytaj wiersz Zbychu
Poezja zwycięstwem
Natchnienie w kielichu
A rymy są żeńskie

Aż nas zastanie
Poranek autorski
Kogucik blaszany
Pośrodku Polski

Kogucik blaszany Kogucik

sł. i muz. Marek Andrzejewski

GOLEM ŚMIECIARZ

★ ★ ★

Golem śmieciarz przyjdzie i po nas posprząta

Wymiecie do błysku ulice
Z trucizny oczyści Bystrzycę
Przywróci zieleń ogrodów
Powietrze wyleczy ze smogu

Golem śmieciarz przyjdzie i po nas posprząta

Będzie czysto wreszcie na Czystej
Jasno będzie na Jasnej
Będzie cicho wreszcie na Cichej
I będzie miło na Miłej

Gęsi będą wreszcie na Gęsiej
I dzikie pawie na Pawiej
Będzie Cała w miejsce Niecałej
Singer na placu Singera

Golem śmieciarz przyjdzie i po nas posprząta

Przywróci Modrej kolor niebieski
Uzdrowi baobab na Litewskim
Geniusz przyjdzie śmieciarz
Przyjdzie Golem śmieciarz

Golem śmieciarz przyjdzie i po nas posprząta



Agnieszka Grochowicz, fot. Jan Poprawa, 2016

AGNIESZKA GROCHOWICZ

Pewnego dnia, po odejściu kolejnej postaci z kultowej krakowskiej kawiarni Vis à Vis znajdującej się na krakowskim Rynku, powiedziałam do bliskiej osoby: *Popatrz, jeszcze przed chwilą był w Vis à Vis…* I to był jeden z tych momentów, kiedy już się wie, że wypowiedziane przed chwilą słowa to początek nowej piosenki. Zanim do tego szlagwortu przywędrowała reszta opowieści, minęło dużo czasu – bo jak nagle opowiedzieć cały „przemijający" Kraków w pigułce, jaką jest forma piosenki…?

Ale w końcu słowa się zjawiły. Muzykę napisał pan Andrzej Zarycki. Premiera odbyła się w Radiu Kraków podczas koncertu z Fundacją Anny Dymnej „Mimo Wszystko" z cyklu *Zaczarowane Radio Kraków*. Zespołem dyrygował sam Kompozytor!

sł. Agnieszka Grochowicz
muz. Andrzej Zarycki

VIS À VIS

★ ★ ★

jeszcze przed chwilą
był w Vis à Vis
jak oni, jak my, jak wy
kawa, papieros i wódki trzy
i życie – przez śmiech lub przez łzy

jeszcze przed chwilą
był w Vis à Vis
jak wczoraj, przed rokiem, jak dziś
wplątani cicho w korowód dni
wszyscy składamy się z chwil

jest nas tu wielu
z celem, bez celu
z nadzieją i bez nadziei
czasem pijemy, bo coś się skleiło
czasem – bo nic się nie klei

krakowski rynek zapada w zimę
lub w deszcz kwiatów akacji
mijają wszyscy, co mieli rację
i ci, co nie mieli racji

hejnał czas znaczy, bo jakże inaczej
dzień znika za najdalsze dale
mijają wszyscy którzy kochali
i ci co nie czuli nic, wcale

jeszcze przed chwilą
był w Vis à Vis
jak oni, jak my, jak wy
chyłkiem łza w oku
znów kręci się
kolejny z nas zniknął we mgle…

Piosenka trochę bajkowa. I jak to w bajkach, refleksja jest niekoniecznie wesoła. Wszelkie podobieństwo do prawdziwych postaci i zdarzeń… *etc*.

Premiera odbyła się podczas Krakowskiej Nocy Poezji w 2013 roku. Muzykę napisała Ewa Kornecka, z którą tworzymy nieformalną spółkę twórczą „Spielke i Schreibke". Kto jest kim – oczywiste dla dociekliwych

sł. Agnieszka Grochowicz
muz. Ewa Kornecka

CZŁOWIEK JAK CZŁOWIEK

★ ★ ★

Żył raz człowiek jak człowiek
W świecie co niczym więcej
Nie był jak właśnie światem
W pięknie swym i udręce

Szukał gruszek na wierzbie
Szukał czerni w błękicie
Plotło się jak opowieść
Trzy po trzy jego życie

Szukał gruszek na wierzbie
Szukał prawdy na wietrze
Pielęgnował jak ogród
W swoim szczęściu – nieszczęście

Śpiewał pieśni na wietrze
Potem wiatr je rozwiewał
I stawały się ciszą
Ale nadal je śpiewał

Droga była mu Bogiem
I drzwi zawsze otwarte
Sam dla siebie był domem
A nazywał się Żartem

Czasem kogoś ze sobą
Zabrał na okamgnienie
I tak szli gdzieś wbrew drodze
Tak ulotni jak cienie

Czasem komuś swe serce
Oddał jak kromkę chleba
I bywało przez chwilę
Śpiewnie i bliżej nieba

Zapominał o ludziach
Ludzie też zapomnieli
Potem minął jak inni
Inni także minęli

A minęli tak szybko
Cicho i bezszelestnie
Że pomyśleć by można
Że to działo się we śnie

A minęli tak szybko
Że ogarnia mnie trwoga
Że to była zabawa
Albo żart Pana Boga

Żył raz człowiek jak człowiek
W świecie co niczym więcej
Nie był jak właśnie światem
W pięknie swym i udręce

W 2015 roku jesienią było mi dane wystąpić podczas spotkania z Wojciechem Młynarskim w krakowskim Hotelu Rubinstein. Na sali znajdowali się również najbliżsi współpracownicy Poety, między innymi właśnie pan Jerzy Derfel. Po występie, zachęcona przez przyjaciół, zaproponowałam panu Jerzemu przesłanie swoich tekstów. Owocem tego spotkania jest piosenka Dawno nie było tu Pani M., którą traktuję o tyle szczególnie, że jest jedną z nielicznych moich piosenek z optymistycznym przesłaniem, to jest z nadzieją w tle.

Chyba dojrzewam…

sł. Agnieszka Grochowicz
muz. Jerzy Derfel

DAWNO NIE BYŁO TU PANI M.

★ ★ ★

Dawno nie było tu pani M.
Wyjechała do ciepłych krajów
Schowała się za siódmą mgłę
Może powróci do nas w maju

Dawno nie było tu pani M.
Cóż, pewnie ma ważniejsze sprawy
Tymczasem tutaj tyle serc
Oddać by trzeba do naprawy

Dawno nie było tu pani M.
Noce są smutne, dni są puste
Lecz życie jakoś toczy się
Między wspomnieniem, snem a lustrem

Dawno nie było tu pani M.
Nie pisze listów ani kartek
Nie mylę się, na pewno wiem
Sprawdzałam skrzynkę w zeszły czwartek

Dawno nie było tu pani M.
Choć jest cierpliwa i łaskawa
Być może czymś otruła się
Albo przydarzył się jej zawał

Lecz myślę ma na szyi klucz
Do klatki serca wpół otwartej
I adres mój w notesie ma
Choć jest już stary i wytarty

Cóż, przecież urlop ludzka rzecz
Odnajdzie się więc zagubiona
I wszystkie trzy powrócą tu
Wiara, Nadzieja, no i… Ona



Łukasz Majewski, fot. Jan Poprawa

ŁUKASZ MAJEWSKI

A imię jego czterdzieści bez cztery

A imię jego czterdzieści bez cztery. Co w zasadzie daje jeszcze kilka lat, aby mógł podreperować swój dorobek artystyczny.

I choć ręka już nie ta, a ołówki częściej się łamią, konsekwentnie skrobie na kartce zrębki strof. Zniknął pośpiech i wszystko dzieje się znacznie wolniej. Stosunek słów pomyślanych do zapisanych rośnie, a tendencja się utrzymuje. Kartki wydają się coraz większe, a marginesy z biegiem lat węższe.

Od czasu do czasu pakuje między dziecięce foteliki gitarę i jedzie występować dla częściowo nieprzypadkowych słuchaczy. Prezentuje to, czego jeszcze nie zapomniał, i to, co ledwo zapamiętał. I dobrze mu z tym… i dobrze mu tak!

Bacznie śledzi listy przebojów w poszukiwaniu tych znajomych, którzy chcieliby bardziej. Smucą go kompromisy i nadal cieszą sukcesy. Z radością odkrywa kameralne występy tych, którym się chce tak po prostu. W szczególności ci drudzy działają jak małe katalizatory dla magistrali chęci. Odblokowują mechanizmy z-domu-ruszania i w-świat-pędzenia. Nawet poza granice województwa!

Dla zdrowia zadzwoni od czasu do czasu do jednego z kolegów, którzy do dziś z nim wytrzymali, i porozmawia późnym wieczorem o tym, że jest w zasadzie dobrze, ale bez przesady. A jak fantazja szarpnie, to ich czasem odwiedza. Na jakiś czas mu to wystarcza.

Obserwuje zza płotu obecne festiwalowe towarzystwo. I odnotowuje z rozrzewnieniem, że wszystko to już było: autorzy z potencjałem, potencjalni autorzy, wykonawcy rozbijający kolejny festiwalowy bank w oparciu o te same dwie piosenki, nadpłodni zapaleńcy badający konsekwentnie cierpliwość jury, jeden brzydki, za to zdolny, inny ładny i… ambitny. Zdarzają się powroty podstarzałych gwiazd minionych sezonów, co niezdrowo szarpie mu wspomnienia oraz kartkę z nowym tekstem. I choć to nie te same twarze, to jednak czuje się swojsko. I odkopuje w pamięci tych, którzy już niejednokrotnie tylko przy kominku (lub korzystając z dobrodziejstwa centralnego ogrzewania) opowiadają swoim dzieciom, że kiedyś pisali, komponowali, występowali, a podczas nocnych wojaży samochodem rozpoznają w radiu kolegów po piórze.

Skusi się czasem i podejdzie. Da się złapać na to, że entuzjazm jest zaraźliwy. Przypomni sobie, jak mocno można w coś wierzyć. I że nie trzeba wiedzieć. I że gdzieś wśród nich jest ktoś, kto za kilka lat pomyśli tak samo. Czasami chciałby im zdradzić, jak wszystkim rządzi przypadek. Ale nie ma serca. Zostawił je w wierszach.

A jeśli wierzyć historii i temu jak się toczy, to każdemu przytrafi się jakieś koło. Jemu akurat takie.

Łukasz Majewski

sł. i muz. Łukasz Majewski

NIEBAJKA

★ ★ ★

A jeśli się okaże,
Że życie nie jest bajką.
Wciąż będę się upierał,
Że warto!

Wciąż wierzymy w to, że gdzieś, za górami za lasami,
Jest kraj, w którym cały rok kwitnie handel zapałkami.
I marzymy o nim, gdy mróz za kark solidniej złapie.
Kraju, który ponoć jest gdzieś na mapie.

A jeśli się okaże,
Że życie nie jest bajką.
Wciąż będę się upierał,
Że warto.

I liczymy na to by, gdy już coś nam przyjdzie zmieniać,
Dorwać złotą rybkę i z niej wydusić trzy życzenia.
A że los z nas lubi drwić, złotych rybek jest posucha,
A jak któraś wpadnie w sieć, to ta głucha.

A jeśli się okaże,
Że życie nie jest bajką
Wciąż będę się upierał,
Że warto.

I wierzymy w to, że jest gdzieś na świecie ta jedyna,
Co do której mamy plan rozpisany aż po finał.
A że miłość ślepa jest, to i przyszłość też niepewna,
Czy nam w oko wpadnie smok czy królewna.

A jeśli się okaże,
Że życie nie jest bajką.
Wciąż będę się upierał,
Że warto.

Na pohybel zwykłym dniom mamy bajek pod dostatkiem.
Budujemy sobie z nich chybotliwą marzeń kładkę.
A konkluzja kręci się w rytmie życia płytą zdartą,
Wystukując słowa dwa: że warto!
Że warto!
Że warto!

sł. i muz. Łukasz Majewski

TAK NA SPOKOJNIE

★ ★ ★

Konsekwentnie ten wózek pcham,
Kiedy ciało wypowiada mi wojnę.
Konsekwentnie ten wózek pcham
Tak spokojnie.

Wyczerpała się taryfa mi ulgowa
Na wieńcowe powikłania uczuciowe.
Nowa miłość, proszę pana, często rzuca na kolana,
Choć w zasadzie częściej rzuca się na głowę.
Wyczerpała się taryfa mi ulgowa,
By potykać się na n-tym uczuć wątku
I budować, burzyć, burzyć i budować
Od początku.

Konsekwentnie ten wózek pcham,
Kiedy ciało wypowiada mi wojnę.
Konsekwentnie ten wózek pcham
Tak spokojnie

Wyczerpała się taryfa mi ulgowa
Na dyskusję bezsensowną i jałową,
Bo niestety, proszę pana, beton to jest taka ściana,
Której przebić się nie uda zwłaszcza głową.
Wyczerpała się taryfa mi ulgowa,
By rozmieniać pozostały czas na drobne,
Komu ufam, w kogo wierzę, a do kogo ślę pacierze
I tym podobne.

Konsekwentnie ten wózek pcham,
Kiedy ciało wypowiada mi wojnę.
Konsekwentnie ten wózek pcham
Tak spokojnie.

Wyczerpała się taryfa mi ulgowa,
By się zrywać skoro świt, a wracać nocą.
Własny ogon, proszę pana, można gonić aż do rana,
Choć najczęściej już się nie pamięta po co.
Wyczerpała się taryfa mi ulgowa,
Więc siłami swymi szastam niezbyt hojnie,
Bo gdy w wózku strzeli szprycha lub gdy zacznę ledwo dychać,
To go będę musiał pchać jeszcze spokojniej.

Konsekwentnie ten wózek pcham,
Kiedy ciało wypowiada mi wojnę.
Konsekwentnie ten wózek pcham
Tak spokojnie.



Jan Błyszczak „Mufka", fot. Andrzej Makuch, 1979

JAN BŁYSZCZAK „MUFKA"

Zdarzyło się komuś wejść na estradę i zostać? Choćby przez krótką chwilę? Niejednemu, chociaż nie wszystkim. Zdarzyło się komuś wejść, wykonać coś do mikrofonu, po czym zejść z estrady po występie, a wszystko to niepostrzeżenie?

Na teren wydarzenia wchodziliśmy razem z Rudim Schuberthem, któremu tłumnie zebrane przy wejściu fanki podsuwały kajeciki do podpisu. Żeby nie było mi przykro, ja również miałem możliwość składania podpisów na tych samych kartkach, co skrzętnie wykorzystałem, podpisując się „Rudi Schuberth". Zgromadzenie liczące około dwudziestu tysięcy słuchaczy rozpostarło się na łące szybowcowej nad Jelenią Górą. Koncert rozpoczął się o piętnastej i trwał około dwunastu godzin.

O dwudziestej pierwszej moim występem miała rozpocząć się bezpośrednia transmisja telewizyjna. Nieco przed zgasło światło. Adaś Drąg – bard, pomysłodawca i główny organizator imprezy – łatał „dziurę", zajmując uwagę zdezorientowanej publiczności, a obsługa w tym czasie szukała rozwiązania, ponieważ członkowie zespołu mającego zagrać przede mną odmówili występu po ciemku. Mnie, góralowi morenowo-dennemu o orientacji północ–południe, wystarczy jedno słowo. Na krótkie wyjaśnienie, że tamci muszą widzieć nuty, bez wahania zgodziłem się na tajny występ. Przecież gram i śpiewam z talentu.

Potem wracałem do domu, pociągiem, w towarzystwie szybko zaprzyjaźnionych ze mną dziewczyn, gdy odkryły, że to właśnie mnie nie widziały. Wracałem do urokliwie położonego przy linii kolejowej Sudety–Bałtyk miasteczka, z którego nie ma konieczności wyjeżdżać na wakacje. Wracałem do Jastrowia, miasteczka, w którym Leon Kruczkowski przeżył opisany przez siebie *Pierwszy dzień wolności*, a w którym ja, oprócz pierwszego, przeżyłem dni wolności znacznie więcej i gdzie wszystko się dla mnie zaczęło.

Niemal od kołyski uwielbiałem śpiewać, a dzięki zainteresowaniom moich rodziców już jako maluch potrafiłem odśpiewać niemal cały repertuar zespołów „Śląsk" i „Mazowsze". Pierwsze próby pisania podejmowałem w podstawówce, ale po kryjomu. Potem liceum w mieście Staszica i nieśmiałe autoprezentacje. Do Piły nie miałem pod górkę, ale pamiętam lata z ośmioma kilometrami w nogach oraz sześćdziesięcioma w pociągu codziennie. A zimy były zimne. Jedna – stulecia.

W Poznaniu na uczelnię miałem kilka przystanków tramwajem. Klub studencki był w piwnicy akademika. Pewnie dlatego liczba obecności wypadała z przewagą dla obiektu poniżej poziomu. Z tego powodu pewnie, bardziej niż przy ekonomii czy ewentualnie geodezji, moje życie kręciło się przy piosence. Nie był to do końca uświadomiony wybór, ale dzięki moim piosenkom miałem sposobność zobaczyć nie tylko Polskę. A przy okazji zdarzyło mi się być niejednokrotnie laureatem festiwali piosenki – Studenckiej w Krakowie, gdańskiej BAZUNY, łódzkiej Yapy, szklarskoporębskiej Giełdy, warszawskiego OPPA, a także konkursu ZAKR na piosenkę do opolskich Premier. A do tego miałem zaszczyt i przyjemność współpracować z wrocławskim B-Complex, z koszalińskim Koniem Polskim, poznańskim Teyem Zenona Laskowika. A z Jonaszem Koftą nieraz jeździłem tą samą windą, gdy pojawiałem się w Warszawie w ZAKR.

sł. i muz. Jan Błyszczak (Mufka)

ODDAM ZEGAR (ZEGAR)

★ ★ ★

Oddam zegar na zawsze w dobre ręce,
stary zegar, który po ojcu mam,
zegar, co bije w moim sercu,
zegar, co zęby przy mnie zjadł.

Potraciłem, oddałem prawie wszystko.
Szafę i dwa krzesła wziął nocny stróż.
Szczęście, że grabarz wziął łopatę –
na pewno jej nie odda już.

Już mnie tutaj nic nie trzyma.
W każdej chwili mogę iść.
Jeszcze tylko zegar oddam ten,
bo za ciężki, by go nieść.

Już mnie tutaj nic nie trzyma.
W każdej chwili mogę iść.
Jeszcze tylko zegar oddać chcę,
bo za ciężki, by go nieść.

Oddam zegar w naprawdę dobre ręce,
dobry zegar, co czasem rządzi sam.
Nie trzeba wcale go nakręcać.
Kto zechce – całkiem darmo dam.

Podpaliłem rupiecie na poddaszu.
Poszedł banknot ostatni na ten cel.
Nic nie mam, co by mnie trzymało.
Nic, tylko zegar oddać chcę.

Już mnie tutaj nic nie trzyma.
W każdej chwili mogę iść.
Jeszcze tylko zegar oddam ten,
bo za ciężki, by go nieść.

Już mnie tutaj nic nie trzyma.
W każdej chwili mogę iść.
Jeszcze tylko zegar oddać chcę,
bo za ciężki, by go nieść.

sł. i muz. Jan Błyszczak (Mufka)

CZEREŚNIE ZE SNU

★ ★ ★

Lat temu dobre kilka będzie,
widzę to, jakby było dziś,
wierzcie mi, albo i nie wierzcie,
widziałem dziwny młyn.

Ogromnym kołem rzekę mieszał
i tony wody spychał w dół,
nie zwalniał tempa, nie przyspieszał –
i mnie bez trudu zepchnąć mógł.

O, niepoznane są nasze losy,
nieodgadnione drogi,
nieprzewidziane, co nas zaskoczy
jutro czy może dziś.

W to też uwierzyć nie zechcecie,
też będzie ładne parę lat,
widziałem wiatrak, co zawzięcie
skrzydłami wszczynał wiatr.

Powietrze w skrzydła wielkie chwytał
i wprawiał je w szaleńczy wir.
Niech mnie o wiatrak nikt nie pyta –
uciekłem stamtąd ile sił.

O, niepoznane są nasze losy,
nieodgadnione drogi,
nieprzewidziane, co nas zaskoczy
jutro czy może dziś.

Bywa, że widzę czasem we śnie,
od rzeczy pewnie gadam tu,
dziewczynę bosą, co czereśnie
podaje mi do ust.

Coraz to nowy sad mnie budzi,
gdzie drzew czereśni rośnie w bród,
a mej tęsknoty nic nie studzi –
bez końca spać bym mógł.

sł. i muz. Jan Błyszczak (Mufka)

JEZIORO – NAJPIĘKNIEJSZE SPOŚRÓD LUSTER

★ ★ ★

Tam, gdzie najtęższej sośnie
upić się czasem zdarzy,
gdy wiatr jak winem z morza
jodem dmie,

gdzie wierzba nad strumykiem,
rozgrzane chłodząc stopy,
północ bez trudu dojrzy
w ładny dzień –

rzeźbiarz zamorski, sławny
przemierzał kiedyś lata,
wilgotnych butów znaczył
każdy krok,

zakatarzonym marszem
do domu swego wracał,
gubił cudownych
luster sto.

W najpiękniejszym spośród luster
zanurzyłem dzbany puste.
Zanim słońce cicho wzeszło na pogodę,
dzbany młodość dopijały.
W świat odbity, świat wspaniały
wrysowałem swe odbicie młode.

Kiedyś, już późnym latem,
na liście jesień spadła
i po swojemu splotła
wystrój dnia.

Jak dzikich kaczek stado
z odlotem się wstrzymała,
by się w mym lustrze przejrzeć
jeszcze raz.

I każdy, kto przechodził,
u lustra mego stawał,
rumieńcem barw wytaczał
obraz swój.

I tylko zima biała
odbicia nie znalazła –
znalazła chłodnych
powiek lód.



Przemysław Wróblewski, fot. Jan Poprawa, 2016

PRZEMYSŁAW WRÓBLEWSKI

Rocznik 1970, urodzony, wzrosły i zamieszkały w Krakowie. Absolwent turystyki na krakowskiej AWF. Śpiewający autor swoich (wykonywanych przy różnych okazjach z akompaniamentem gitary klasycznej) tekstów poetyckich, zamieszczanych na stronie www.piosenkidowynajecia.manifo.com. Główny autor libretta do oratorium *Et in terra Pax* – Capella Tarnoviensis (premiera 2011).

Finalista festiwali związanych z piosenką poetycką, takich jak:
– Festiwal Młode Ballady w ramach Festiwalu Ballady w Niepołomicach (2012) – wyróżnienie,
– Festiwal Jonasza Kofty „Moja Wolności" w Warszawie (2013),
– Ogólnopolski Przegląd Piosenki Poetyckiej i Turystycznej „Nocnik" w Łęczycy (2014) – II nagroda oraz nagroda specjalna za teksty,
– Festiwal „Metamorfozy Sentymentalne" im. Jacka Kaczmarskiego w Lublinie (2015) – II nagroda,
– Kropka Głuchołazy 2015,
– Danielka Ujsoły 2015,
– Festiwal Piosenki Dołującej Piaseczno 2015 – wyróżnienie,

– Festiwal Piosenki Poetyckiej Olesno 2015,
– Krakowski Studencki Festiwal Piosenki 2015,
– Festiwal Frazy w Poznaniu 2015,
– Giełda Piosenki Poetyckiej w Kwidzynie 2015,
– Festiwal Piosenki Poetyckiej i Autorskiej Gorlice 2016 – II nagroda Srebrny Gryf,
– Turniej Śpiewających Poezję – Łaźnia Radom 2016 – wyróżnienie,
– Festiwal Piosenki Poetyckiej im. Jacka Kaczmarskiego „Nadzieja" Kołobrzeg 2016 – wyróżnienie,
– Danielka Ujsoły 2016 – wyróżnienie.

W 2015 roku nakładem wydawnictwa Miniatura z Krakowa ukazał się debiutancki tomik poetycki autora pt. *Wierszopiosenki*.

Z pasji ambitny sportowiec – piłkarz, narciarz, żeglarz; miłośnik roweru i Mazur…

sł. i muz. Przemysław Wróblewski

SUMIENIE

śp. Jackowi Kaczmarskiemu

★ ★ ★

gdy zacząłem myśleć miałem przemyślenia
jedno całkiem niebanalne powiem to
aby zawsze słuchać mądrych rad sumienia
jak zacnego powiernika słuchać go
niech sumienie będzie głosem ostatecznym
który drogę wskaże gdy kierunku brak
niech mi będzie jak przyjaciel użytecznym
i zawróci z drogi kiedy idę wspak

gdy dorosłem już nie było mi tak łatwo
chronić siebie przed naporem dobrych rad
a sumienie me słuchałem raczej rzadko
ono smutno ogarniało przyrost wad
niech sumienie zmierzy się dziś z realiami
niech spróbuje coś zarobić płacić vat
brzucha sobie nie napełnię marzeniami
tylko krowa trwa w poglądach mimo lat

wiek dojrzały to wybory zła mniejszego
prostą ścieżką iść się nie da nie ma jak
głos wewnętrzny gada coś z dna głębokiego
podpowiadać mi próbuje tak i siak
niech sumienie mi zamilknie ja nie pytam
o opinię bo ją sam tym razem mam
jak mi trzeba będzie spytać to zapytam
bez sumienia rady radę sobie dam

więc milczało mi sumienie długie lata
ironicznie patrząc jak zataczam się
jak z człowieka gładko zmieniam się w psubrata
płynąc z prądem mając dylematów mniej
w końcu przyszła pora się pożegnać z życiem
i czartowi oddać swój plugawy łeb
lub wykazać czarno biało i niezbicie
że się zasłużyło na niebiański chleb

zatem plątam się w zeznaniach bez cenzury
na sumienie me błagalnie zerkam też
tylko jedno rzekło słysząc moje bzdury:
„mnie nie pytaj – przecież sam najlepiej wiesz"
kto więc ma sumienie niechaj się go słucha
zwłaszcza gdy do głosu dojść stanowczo chce
bo gdy głowa na wskazówki jego głucha
w chwili prawdy można bardzo zdziwić się

sł. i muz. Przemysław Wróblewski

WYCHOWANY NA KACZMARSKIM

★ ★ ★

ja wychowany na Kaczmarskim
profetą czasów piewcą prawdy
co hipokryzji zdzierał maski
znacząc mądrości szlak jedwabny

ja wychowany na Kaczmarskim
który spisywał bez ogródek
łajdactwa ludzkie z bożej łaski
nie oszczędzając ich pobudek

ja wychowany na Kaczmarskim
nieobce mi historii
wolty moich praszczurów rechot dziarski
i populizmu krótkie szorty

ja wychowany na Kaczmarskim
łagodnych krain nie znam raczej
moja kraina wciąż mnie martwi
szyderczym śmiechem gorzkim płaczem

ja wychowany na Kaczmarskim
swą arkę zatopiłem nieraz
zbroję spaskudził pies bezpański
pod murem politycznych przemian

ja wychowany na Kaczmarskim
do słowa mam szacunek wielki
zdany na łaski i niełaski
tych co posiedli rozum wszelki

ja wychowany na Kaczmarskim
z tą świadomością wciąż się budzę
biorąc z ordnungiem marynarskim
na swoje barki błędy cudze

ja wychowany na Kaczmarskim
przed siebie słowa rzucam harpun
a oni myślą że to żarty
choć tylu mam współwychowanków

więc wyję dziś jak wilk na puszczy
w rozsądek wierząc i pragmatyzm
nie dajmy się zakrzyczeć tłuszczy
my – wychowani na Kaczmarskim

sł. i muz. Przemysław Wróblewski

W ZAMYŚLENIU O TOBIE

★ ★ ★

siadam i myślę co by było
gdyby nie było ciebie wcale
i gdyby nic się nie zdarzyło
co z bliska patrząc było dalej
siadam oddycham już spokojnie
niepokój skrywam gdzieś głęboko
lecz chyba się nie uodpornię
na te pytania gdzie i dokąd

to piosenka o tobie czyli o mnie
w tej piosence jest wszystko oprócz wspomnień
tą piosenką oddalam się i wracam
na tej piosence ciągle się przewracam

osiadłem ciężko na mieliźnie
ruchomych piasków w morzu uczuć
gdy tylko przez peryskop wyjrzę
widzę speszone fale fusów
z naszej herbaty wystudzonej
w kubku zwątpienia już omszałym
zastygam po niepewnej stronie
w tym zamyśleniu zasiedziały

uruchomiłem grę skojarzeń
aby od słowa przejść do treści
rozkojarzony ruchem zdarzeń
nie wiem co robić aby zmieścić
choć w jednym słowie słów istotę
z której wyczytam jasny wzorzec
tego co kiedyś było potem
i potem stanie się być może

sł. i muz. Przemysław Wróblewski

ODBIĆ SIĘ OD DNIA

★ ★ ★

przebrnąłeś jeszcze jedną drogę
i długi most nad wąską rzeką
wskoczyłeś w ten mrożący ogień
o kilka złudzeń za daleko

oddałeś ducha w dusznym wnętrzu
pod płachtą dachu nieszklanego
lepka podłoga tonie w deszczu
a ty znów chłoszczesz swoje ego

ale wciąż marzysz by odbić się od dnia
w końcu zostawić kręte smugi mroku
napisaną niezgrabnie rozebraną nieładnie
piosenką niewiernych pragnień

nieśmieszne żale do nikogo
z uzasadnieniem płaczu wartym
zamiast swą pustkę pieścić błogo
znowu udajesz anty-antyk

na kilometrach szarych myśli
przerzucasz biegi świadomości
czujesz że odpuściłeś wyścig
do niepoprawnej poprawności

ale wciąż marzysz by odbić się od dnia…

sł. i muz. Przemysław Wróblewski

O IRONIO!

Rafałowi Trzaskowskiemu

★ ★ ★

to kiepskie czasy dla ironii
na pewne typy nieskutecznej
otwartym tekstem trza nadawać
z zamkniętą gębą – najbezpieczniej

bo rzucisz żarcik nie na żarty
niewinnym słowem wskażesz skazę
biorąc na siebie niby winy
zaraz oskarżą o obrazę

majestat na tym cierpi srodze
humor z horrorem skrycie walczą
bo wiedzą dobrze że w złych czasach
ironia jest bezcenną tarczą

za którą skrywa się przekora
siostra rozsądku nierodzona
co wspólnie triadę normalności
tworzą gdy już nadzieja kona

przycupnij sobie gdzieś ironio
w kąciku dziejów siedź cichutko
zanim cię znajdą i uśmiercą
doczekasz lepszych czasów jutro

to kiepskie czasy dla ironii
lecz piorun żaden jej nie trzaśnie
bo jest potrzebna dla tych z głową
by, o ironio! mówić jaśniej

sł. i muz. Przemysław Wróblewski

SŁOWIARZE

★ ★ ★

czasami mówisz o czym nie chcesz
czasami chcesz ale nie umiesz
i marzysz aby skończyć wreszcie
bo mówisz chociaż nie rozumiesz

czasami słowa grzęzną w gardle
jakby ich ciężar był nieznośny
by nie powiedzieć zbyt dosadnie
i aby nie był szept zbyt głośny

kiedy powstają słowa
od prawdy o pół kroku
gdy płonie uczuć pożar
emocje i niepokój
to wówczas rozkwitamy
spisując te miraże
i w rymy je wkładamy
miraży my słowiarze

tworzenie słowa wchodzi w nawyk
choć lekko mówiąc nie jest lekko
spisywać mądrze ważne sprawy
narysowane życia kredką

bliskość poezji może pomóc
wcale nie musi to rzecz względna
zwłaszcza że trzeba spuścić z tonu
czasem… by fraza się wylęgła



Andrzej Pacuła, fot. Jan Poprawa, 2016

ANDRZEJ PACUŁA

Zachęcony przez redaktora „Piosenki" do przygotowania wyboru „kolędniczek" (od *calendae* – łac.), ponownie przejrzałem te teksty i lektura najstarszych, z roku 2000, i nowszych, uzmysłowiła mi wybijające się co najmniej dwie cechy – snującą się pomiędzy wersami, mniej lub bardziej zawoalowaną tęsknotę i, równocześnie, satyryczne kontrasty, łamiące niekiedy świąteczny, sentymentalny nastrój werbalnymi przytyczkami do rzeczywistości między-ludzkiej, w której więcej miłości deklarowanej niżeli obecnej…

Piszę te teksty najpierw jako świąteczne życzenia, rozsyłane na ręcznie robionych kartkach pomiędzy wszystkich, z którymi w danym roku miałem cokolwiek wspólnego, oraz, niezmiennie, do wszystkich bliższych i dalszych. Z czasem dodaję kilka wersów lub odejmuję, niekiedy zasadniczo zmieniam treść i formatuję do potrzeb tekstu rozglądającego się za kompozytorem. Jak dotychczas dwie kolędniczki muzyką wzbogacił pan Andrzej Zarycki, a śpiewa je między innymi Ewa Wnukowa z krakowskiej Piwnicy pod Baranami. Pozostałe teksty są do wzięcia i nie oczekuję za nie honorarium. Powstały bowiem con amore i z tęsknoty za światem, w którym chociaż pomiędzy artystami nie ma marketingu wszystkiego i wszystkich, a copyright, jeżeli już ma być, to tylko na wyjątkowość, unikatowość każdego z nas…

Andrzej Pacuła
16 X 2016

sł. Andrzej Pacuła

TRZY ANIOŁY Z NIEBA SPADŁY

★ ★ ★

Trzy anioły z nieba spadły – nie upadły
i co komu w duszy grało – odgadły
A co miały to rozdały dobrego
dały wszystkim anielskiego… ludzkiego

Anioł pierwszy ten najszczerszy był szczodry
złoto biednym dał a grosik… najdroższym
Anioł drugi czułe serca rozdzielił
i samotnych sobie obcych zanielił
Anioł trzeci wszystkie dzieci rozbawił
kiedy cały świat na głowie postawił

Trzy anioły z nieba spadły – nie upadły
i co komu w duszy grało – odgadły
A co miały to rozdały dobrego
dały wszystkim anielskiego… ludzkiego

Anioł pierwszy nie znał czasu i miary
i rozdawał bez wskazówek zegary
Anioł drugi wszystkie długi popłacił
i pojednał z sobą wrogów i… braci
Anioł trzeci najmądrzejszy wciąż myślał
i co wiedział najmędrszego… przemilczał

Trzy anioły z nieba spadły – nie upadły
i co komu grało w duszy – odgadły
A co miały to rozdały dobrego
dały wszystkim anielskiego… ludzkiego

sł. Andrzej Pacuła

KANTYCZKA DLA WSZYSTKICH BLISKICH

★ ★ ★

W pieśni śpiewanej śnieżnym zmierzchem
w opłatku światła pierwszej gwiazdy
Wraca co święte i nie-święte
i dom wypełnia ciepłym blaskiem

Nic nie minęło co się zdarzy
ktoś znowu siedzi w krześle pustym
I cienie zdarzeń – cienie twarzy
rysuje szron na okna lustrze

W świerku choinki wraca pamięć
w rozmowach nie ma żadnych zmartwień
Słowa z uśmiechem rozpoczęte
i zakończone jeszcze jaśniej

Nic nie minęło co się zdarzy
ktoś znowu siedzi w krześle pustym
I cienie zdarzeń – cienie twarzy
rysuje szron na okna lustrze

W ciszy turkoczą dzwoneczkami
puste saneczki w nocnej dali
Cud nam tej nocy się wydarzył –
znowu byliśmy wszyscy razem…

Nic nie minęło co się zdarzy
ktoś znowu siedzi w krześle pustym
I cienie zdarzeń – cienie twarzy
rysuje szron na okna lustrze

sł. Andrzej Pacuła

PASTORAŁKA Z OKOLICY LUDZI

★ ★ ★

W okolicy ludzi krążą dziś anioły
i nie ma nikogo kto by chodził goły
i nie ma nikogo kto by chodził smutny
w dzień jedyny w roku ludzie robią cudy

Mądre dziś powstają dzieła
biedni mają pełny trzos
Sprawiedliwie się rozdziela
ile trzeba każdy wziął

Ludzie serca mają złote
każdy z każdym dzieli się
Nie zabiera nikt nikomu
ręka się nie składa w pięść

W okolicy ludzi krążą dziś anioły
i nie ma nikogo kto by chodził goły
i nie ma nikogo kto by chodził smutny
w dzień jedyny w roku ludzie robią cudy

Piękne dziś powstają dzieła
kto się zgubił znalazł sens
Niekochany się zakochał
ktoś po latach spotkał się…

Życie dobre jest i jasne
nie ma wrogów nawet… wróg,
Prawda się nie mija z prawdą
i zachwyca życia cud

W okolicy ludzi krążą dziś anioły
i nie ma nikogo kto by chodził goły
i nie ma nikogo kto by chodził smutny
w dzień jedyny w roku ludzie robią cudy

sł. Andrzej Pacuła

W NOCY CUDÓW

★ ★ ★

Rok odchodzi, rok nadchodzi
i pojęcie to przechodzi,
jak wesoło jest na świecie,
gdy się Boże rodzi dziecię…
Wszyscy święci jak najęci
dokazują… szczere chęci,
a prorocy nie proroczą,
tylko się z proroctwem droczą.
Bogi nieba, ziemi bogi
lepią uszka i pierogi.
I samotne, smutne oczy
rozwesela czar tej nocy.
W nocy cudów świat się zmienia i spełniają się marzenia.
Słowa miodem płyną w głosie,
każdy ciepłe ma bambosze,
gwiazdy sypią złotym groszem,
można się dogadać z losem…
W nocy cudów świat się zmienia i spełniają się marzenia.

Rok odchodzi, rok nadchodzi
I pojęcie to przechodzi,
jak wesoło jest na świecie,
gdy się Boże rodzi dziecię…
Karp tłustawy dla zabawy
uciekł z wanny i zastawy.
Trzej magowie wróżą z fusów
i krochmalą biel obrusów.
Aniołeczki stroją minki
i fikają gdzieś z… choinki.
Puste miejsce, cień nad stołem,
znika i przestaje boleć…
W nocy cudów świat się zmienia i spełniają się marzenia.
Słowa miodem płyną w głosie,
każdy ciepłe ma bambosze,
gwiazdy sypią złotym groszem,
można się dogadać z losem…
W nocy cudów świat się zmienia i spełniają się marzenia.

sł. Andrzej Pacuła

PASTORAŁKA NA JEDNĄ NUTĘ

★ ★ ★

Od świtu cały świat
śpiewa dziś na jedną nutę –
jakby kamień z serca spadł,
każdy żal i każdy smutek…

Od choinki święty czar,
anioł śpiewa w niebo-głosy.
Lekkie słowa tańczą w nas –
i nadzieja zmiany losu.
Ktoś przy oknie patrzy w dal,
jak się czyta z księgi mądrość.
Komuś w oku błyśnie łza –
łza czekania wciąż na kogoś…

Od świtu cały świat
śpiewa dziś na jedną nutę –
jakby kamień z serca spadł,
każdy żal i każdy smutek...

W starym sadzie noc już gra
na basetli z białych mrozów,
w szronie na gałęziach blask –
świeci drogę dla wędrowców.
Widać w śniegu pierwszy ślad –
i ktoś zbliża się do domu –
puste miejsce zajął w nas,
razem z nami siadł do stołu.

Od świtu cały świat
śpiewa dziś na jedną nutę –
jakby kamień z serca spadł,
każdy żal i każdy smutek…

sł. Andrzej Pacuła
muz. Andrzej Zarycki

W BIAŁY DZIEŃ

★ ★ ★

Przez ten jeden biały dzień
Ziemia wolniej kręci się,
Nie ma żadnych ważnych spraw;
Gwiazda błyszczy w środku dnia:
Prószy srebrem na choinki,
Srebrzy domy, ludzi wszystkich –
Piękna chwilo – trwaj!
Przez ten jeden biały dzień,
Śmieje się prawdziwy śmiech,
Kolęduje cały świat
I na ludzi spływa czar:
Pachnie miodem każde słowo,
A rozmowy migdałowo.
Piękna chwilo – trwaj!

ref.
Czułych słów i białych myśli
Niechaj dziś wystarczy wszystkim
I na cały nowy rok!

Przez ten jeden biały dzień,
Spełnia się dziecinny sen,
Zegar stanął i ma czas –
Znów jest dzieckiem każdy z nas:
Słucha bajek, opowieści
I anielskie śpiewa pieśni –
Piękna chwilo – trwaj!
Przez ten jeden biały dzień
Sen na jawie nie jest snem
I anioły pośród nas,
I marzenia – stara baśń:
Że nic złego nikt nikomu
Dziś nie zrobi w świecie, w domu…
Piękna chwilo – trwaj!

(2012)

sł. Andrzej Pacuła

WESOŁA KANTYCZKA

★ ★ ★

Białe nuty wesołej kantyczki
prószą z dachu jak śnieżny puch,
w oknach świecą latarnie choinki,
tym, co w drodze… szukają dróg.
I znów przyszli, co kiedyś odeszli,
zapomnieli smak gorzkich słów,
grzane wino z opłatkiem wanilii
grzeje serca, które ściął mróz.

i w rozmowach światło słowa
w myślach mądrej myśli blask
dary żydowskiego Boga
który znów nadzieję dał

W białych nutach wesołej kantyczki
wraca dawno miniony czas.
Znów śpiewają i obcy, i bliscy
pieśń o raju, który jest… w nas.
I wracają do domu bezdomni,
i samotny dziś nie jest sam.
Z pierwszej gwiazdy nad stołem wigilii
spływa złoty, niebieski czar…

i w rozmowach światło słowa
w myślach mądrej myśli blask
dary żydowskiego Boga
który znów nadzieję dał

sł. Andrzej Pacuła

KANTYCZKA ŻYCZLIWA

★ ★ ★

Żeby oczy nie widziały
co się w myśli nie zmyśliło
Żeby usta nie mówiły
czego w sercu by nie było
Żeby pieśni nie śpiewały
mrocznym tonem złego słowa
Żeby się nie przemilczało
zanim zacznie się rozmowa

komu brakło – niech przybędzie
komu zbywa – może dać
a kto przyjdzie po kolędzie
żeby z nami nie był sam

Żeby nam nie przybywało
co nas grodzi i rozdziela
Żeby wciąż się w nas rodziło
dziecko mądre jak nadzieja

komu brakło – niech przybędzie
komu zbywa – może dać
a kto przyjdzie po kolędzie
żeby z nami nie był sam



Jan Kondrak, fot. Jan Poprawa

Jan Kondrak

O'BŁĘDNY RYCERZ

Lubię pracować z wybitnymi. Kto nie lubi? Ten kompozytor, którego mam na myśli, był mi znany od dawna, ale dopiero niedawno poprosiłem go o skomponowanie czegoś do moich tekstów. Chodziło o musical *Pieśń z pieśni*. Rzecz wystawiono w Lublinie z sukcesem frekwencyjnym i artystycznym. Nastąpiło potem coś nowego w życiu moim i kompozytora. Oto pierwszy raz bez czyjejś prośby, a na własne życzenie wykonał 21 kompozycji do poematu (mojego) noszącego tytuł *Trzynasta trzydzieści*, zamieniając go tym samym w musical. Rzecz w trakcie realizacji. Następnie okazało się, iż rzeczony kompozytor ma kilka pomysłów muzycznych „w temacie" przedstawienia o Don Kichocie. Swego czasu poprosił go o to Jacek Kaczmarski. Wgłębiłem się w temat. Dotarłem do treści wykładów Wladimira Nabokova, jakie wygłosił na Harvardzie w latach 1951–1952. Kiedy to pokazał światu, jak mylnie odbiera przekaz Cervantesa. Sensem wypowiedzi Don Miguela bowiem były drwina i przestroga przed szaleństwem i przesadą. Tak najogólniej. Przyjrzałem się kilku twarzyczkom zawiadowców świata w bieżącej chwili i postanowiłem odnieść się do nich i odnieść do tradycji pokazywania Don Kichota jako sympatycznego w sumie, romantycznego frajera. Wszystkich ich musiałem w sumieniu zanegować. Napisałem więc na kanwie rzecz nową. O innym bohaterze. Bohater nazywa się O'Błędny Rycerz, a kompozytor nazywa się Zbigniew Łapiński.

*

Publikujemy ostatnią, XIV scenę.

Scena XIV

O'BŁĘDNY RYCERZ:

(Stoi na środku sceny, na podwyższeniu, ma rozłożone ramiona, rozpostarte jak do lotu. Do szyszaka ma zamocowaną linę z łożyskiem służącym do bezpiecznego obracania się OR wokół własnej osi. Szyszak połączony jest trwale z półpancerzem praktycznym, tak by wyniesienie aktora do góry było możliwe i bezpieczne)

Świat jest na korbę. Świat ludzkich spraw jest na korbę. Tą korbą jest idea, wielka idea dobra. Za którą pójdźcie wszyscy, gdy przyjdzie czas. Pójdźcie, jeśli nie chcecie być po stronie zła. Korba jest jedna i nikt nie wie, gdzie jest, ale jest ona. Nikt nie wie, gdzie jest, dopóki nie znajdzie się ktoś, kto ją może mieć. Kto ją może wprawić w Rrruuuch!!! I oto dziś, oto dziś ja mam korbę. I tylko ja. Widocznie na to zasłużyłem. Wycierpiałem bowiem wiele, bowiem jestem wyjątkowo i globalnie wrażliwy na zło! Bowiem przemierzyłem cały świat i wszystkie księgi przestudiowałem. A szczególnie tę jedną, którą mam na myśli. Oto dziś nadeszła pora ideę wcielić w czyn. Właśnie dziś nadszedł czas. Ten, który jest nad nami, a którego mam na myśli, dał mi znak. To już. To tak. Żegnajcie. Żegnaj ty, Damo Serca mojego. Istoto przeczysta. Istoto nietknięta przeze mnie. Która jesteś nosicielką piękna. Żegnaj ty, sługo, któryś cnót pozbawiony z urodzenia, ale któryś cnotą wierności zasłużył na wiele, któryś zasłużył na królestwo. Pochyl się, niech cię ucałuję.

(P się pochyla, OR całuje go w głowę)

Hy-ymm. Do zobaczenia w lepszym świecie!!! Niech żyje korba!!!

(Zaczyna wolniutko wirować dookoła własnej osi, w takt muzyki. Na jednej nodze. Wykonuje taniec derwisza. Najlepiej, gdyby korzystał z platformy obrotowej. Minikaruzeli. Płasko w podłodze podestu wmontowanej. Może być podmieniony przez kaskadera. Rozpędza się, ale bardzo powoli. Światło przenosi się na Damę Serca)

DAMA SERCA:

Serce me trwoży się na twoje słowa, o ukochany mój, o O'Błędny Rycerzu. O ty, który dałeś mi nadzieję na nowe życie, godne życie. Który walczyłeś z każdym, kto nie przyznawał mi przymiotów bogini. Który mnie nigdy nie tknąłeś dla mojego dobra i dla dobra idei. Dziękuję ci za to, o ukochany mój. Jedyny. Tak bardzo jedyny na całym świecie, jak powiadasz. Nie wiem, co chcesz zrobić, ale pójdę za tobą. W przyszły świat. W ten wir, w ten zamęt, w ten chaos, z którego wyłoni się to, co obiecujesz. Wierzę w to. Idę za tobą z radością i rozkoszą. Idę w ciemno!!!

(DS zaczyna wirować dookoła osi na specjalnej platforemce obrotowej. Widzimy ją w półmroku. Światło przenosi się na Pachoła)

PACHOŁ:

(na boku)

Nie wiem dokładnie, co tu się odbywa. Jak dla mnie to odwala on manianę. Z tym, że sprawa wygląda poważnie.

(zwraca się do OR)

Panie mój, którego wielbię i sławię za twoją hojność obiecaną… Który byłeś łaskaw i pozwoliłeś mi przy tobie znosić udrękę tułaczki… Który wytłumaczyłeś mi wszystko. Panie mój! Nie wiem, co zamierzasz, ale pójdę za tobą do końca. Zwłaszcza, że tyle przeszedłem. Pamiętaj proszę tylko o tym, co obiecałeś, a ja obiecuję pamiętać o tym wszystkim, co mówiłeś…

(do widowni)

Hmm. Wygląda, że to koniec. Cóż. Wszystko się musi skończyć kiedyś… jakoś. To tutaj też. On się modli. Kiedy taki ktoś tak się modli, to koniec jest blisko. Czyli ciekawie jest. I groźnie. Naprawdę groźnie. On się staje modlitwą. Młynem modlitewnym. Wytwarza wir. Lej! Ten nas wszystkich może wciągnąć i pociągnąć… Jest ciekawie, będzie ciekawiej. Nie ma co. Co się stanie, nie wiem. On wie. Podobno.

(*wskazuje na OR*)

Żegnajcie, nie wiem, jak wy, ale ja lecę za nim. Czyliiiiiii! Wracam do obowiązku. Nic lepszego teraz nie wymyślę. Pa. Pappa pa prarapa pa papa pa… *(nuci popularny refren)*

(Zaczyna wirować na specjalnej platforemce obrotowej. Narasta muzyka. Coś w rodzaju ataku Walpurgii. Światło przenosi się na OR. Ten wiruje i unosi się do nieba. W tym czasie z offu słychać odgłosy wojen i rzezi. Multimedia pokrywają wszystkie dekoracje tapetą z wojennymi scenami)

O'BŁĘDNY RYCERZ:

(znikając w chmurach)

Łaaaaaaaaaa, motyla noga!!!

(Słychać trzask katastrofy i zapada cisza. Potem nad widownią pęka bania z banknotami, dolarami. W miejscu wizerunku prezydenta jest wizerunek OR. Z twarzą zdeformowaną w ten sposób, że jest przecięta i przesunięta wzdłuż linii przecięcia. Ale uśmiechnięta. Wyraz dość upiorny. Banknot ma charakter pamiątkowy. Zawiera miniprogram przedstawienia. Ludzie zbierają dolary. W tym czasie z zapadni wyłania się Matka Ziemia. Czyli sprzężone dwie karuzele. Jedna horyzontalna, normalna, druga pionowa, tzw. diabelski młyn. Na proscenium zaś pojawia się wielka korba na postumencie. Jakby pomnik korby. Pojawia się intro pieśni finałowej. Widzimy, jak aktorzy zasiadają na karuzeli. To są wszystkie osoby dramatu. Prócz OR. Korba na postumencie zaczyna się kręcić. Za nią powoli ruszają karuzele. Imitujące kulę ziemską. Aktorzy śpiewają z pełnym zaangażowaniem Pieśń Matki Ziemi. *Ma brzmieć potężnie jak Niewolnicy z* Nabucco*)*

Pieśń Matki Ziemi

Dopóki ja Ziemia obracam się
Dopóki mnie kręcisz w istocie
To jedno na koniec powiedzieć chcę
Aż tak szlachetnemu idiocie

Nie spoczniesz w mym łonie boś taki gość
Że los twój wiecznego banity
Wybacz lecz we mnie szaleństwa już dość
Aż boję się wypaść z orbity

Dopóki ja Ziemia obracam się
Dopóki mnie kręcisz kretynie
Masz larwy motyli nie myśli we łbie
Od myśli twych szybko się ginie

Niektórzy tu bożym szaleńcem cię zwą
Co piękne idee hoduje
A mnie dławią kości tych co od nich mrą
Mną wstrząsa Ja już nie przyjmuję

Dopóki ten obłęd okrąża mnie wciąż
Ten obłęd co ze łba rycerza
Ten dym z jego żył i słów dziki wąż
Ten wąż co swój ogon namierza

Dopóki więc człowiek na świecie swym
Tym żyje czym są chore baśnie
Muszę utrzymać dystans i rytm
I trzymam i słońce nie gaśnie

KONIEC

Martyna Ciecieręga

GDY WIERSZ STAJE SIĘ PIOSENKĄ…



Po wiersz Adama Ziemianina *Cicho na Zakrzówku* sięgnęły zespoły U Studni oraz Chwila Nieuwagi. Czym różnią się od siebie dwie muzyczne interpretacje i skąd wybór tego utworu? Spróbujmy odpowiedzieć najpierw na drugie pytanie. Sama leksyka zawarta w tekście budzi muzyczne skojarzenia: „struna", „koncert", „głosy":

Do ciszy zmierzam
Po cichu na palcach
Lecz zanim ciszą
Strunę serca trącę

Chcę ją rozpisać
Na parę głosów
I niechaj trwa
Na ciszę koncert […]

To właśnie treść utworu mogła w pierwszej kolejności zainspirować do połączenia powyższych słów z muzyką. Mimo, że „główną bohaterką" wiersza jest cisza, konotacji ze światem muzycznym nie sposób pominąć, natomiast pomysł, by połączyć te dwa przeciwieństwa, czyni utwór atrakcyjniejszym. Nie to jednak jest najistotniejszym elementem w wierszu, gdy rozpatruje się go w kontekście przekładu intersemiotycznego. Sama muzyczna tematyka nie czyni go przecież łatwiejszym do zaśpiewania. Warto zatem poszerzyć poszukiwania o kolejne, ważniejsze cechy. W utworze *Cicho na Zakrzówku* z pewnością takimi cechami będą: zbliżona długość poszczególnych wersów czy podział na czterowersowe strofy. Rymy w wierszu można odnaleźć zaledwie dwa – ostatnie słowo ze zwrotki pierwszej rymuje się z ostatnim ze zwrotki drugiej („trącę–koncert"), podobna sytuacja ma miejsce w zwrotkach trzeciej i czwartej. Kolejny element wpływający na warstwę brzmieniową utworu to paraleliczne, wielokrotne użycie słowa „cisza" w różnych formach: „ciszy", „cichu", „ciszą", „ciszę", „cicho". Przypadkowy nie jest również ostatni wers pierwszej zwrotki: *strunę serca trącę* – rozpoczęcie dwóch sąsiadujących ze sobą wyrazów głoską „s", zakończenie pierwszego i trzeciego jednakowo – nosówką „ę", dobranie wszystkich słów w wersie tak, by w każdym znajdowała się spółgłoska „r", dwukrotne użycie w sąsiedztwie spółgłosek „t" oraz „r", a w rymie do słowa „trącę" odwrócenie głosek „tr" do postaci „rt" („koncert") – to seria zabiegów, które czynią ten wers prawdopodobnie najbardziej frapującym fragmentem wiersza, oczywiście jeśli rozpatruje się go ze względu na warstwę brzmieniową. Być może dla utworów śpiewanych niekoniecznie jest to korzystny dobór głosek, gdyż nieco utrudnia on swobodną artykulację, ale to właśnie cecha szczególna gatunku, jakim jest poezja śpiewana, trudniej byłoby bowiem w piosence rockowej czy popo-

wej odnaleźć tak precyzyjnie skonstruowane wersy. Również w ostatniej zwrotce wiersza można dostrzec ciekawe zestawienia głosek:

I wiatru w polu
Wieczność całą
Jak Świętego Graala
Przyjdzie mi szukać

W dwóch początkowych wersach dominuje spółgłoska „w", która w tak krótkim fragmencie pojawiła się aż trzy razy, w tym dwukrotnie w sąsiedztwie zmiękczającej ją samogłoski „i". Wielokrotnie użyto również spółgłosek miękkich oraz głosek szumiących, które, zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku, tworzą pewną harmonię. Zastosowanie instrumentacji głosek ściszonych w wierszu *Cicho na Zakrzówku* miało na celu podkreślenie nastroju tytułowej ciszy. Sam wyraz „Graal", dodatkowo użyty w formie dopełniacza, również daje miłe dla ucha brzmienie i stanowi inspirację do przedłużenia podczas śpiewu samogłosek znajdujących się wewnątrz wyrazu, co uczynił w muzycznej interpretacji tego tekstu zespół U Studni. Jednak czy wyżej wymienione cechy są dla piosenki najważniejsze? Według Dariusza Czarnego kluczowe jest zbudowanie – za pomocą muzyki – nastroju adekwatnego do treści wiersza. Jeśli na tym polu osiągnie się spójność, istnieje ogromna szansa, że obudzi się w słuchaczach emocje.

Spójność ta w przypadku muzycznych interpretacji wiersza *Cicho na Zakrzówku* została osiągnięta, jednak piosenki zespołów Chwila Nieuwagi i U Studni – mimo że skomponowane do tego samego tekstu – różnią się od siebie zasadniczo, co stanowi interesujący temat do rozważań. Chwila Nieuwagi stworzyła piosenkę żywą, pogodną, wpadającą w ucho, graną przez wiele instrumentów: gitarę, pianino, perkusję i kontrabas, a „główną bohaterkę" – ciszę wprowadziła do utworu innymi sposobami. Na początku piosenki słyszymy gitarę, z której dochodzi do nas przez chwilę kilka tych samych dźwięków. Co więcej, dźwięki te grane są bardzo łagodnie, przyjemnie dla ucha. Dzięki swej powtarzalności i delikatności mogą rzeczywiście przypominać kroki, skradanie się, czyli to, co zawarte jest w pierwszych słowach utworu: *Do ciszy zmierzam po cichutku, na palcach*, które wokalistka wyśpiewuje równie subtelnie, dyskretnym głosem, jakby rzeczywiście się starała, by nikt nie usłyszał. Kolejnym nieprzypadkowym zapewne elementem jest ozdobnik zastosowany przez wokalistkę w słowie „trącę" (*strunę serca trącę*). Dzięki sposobowi, w jaki modeluje ona głosem, słuchacz ma wrażenie, że ten głos w istocie został „trącony". We fragmencie *chcę ją rozpisać na parę* głosów często podczas koncertów do wokalistki dołącza któryś z muzyków i dokłada drugi głos – to zatem kolejny muzyczny element spójny z tekstem utworu. Co więcej, po słowach *W gałęziach Zakrzówka zniknę cicho* następuje pauza imitująca to zniknięcie. Po pauzie dynamika utworu wzrasta – do instrumentów dołącza perkusja, która wcześniej akcentowała jedynie niektóre momenty, analogicznie wokal również staje się mocniejszy, a po ostatnim fragmencie o szukaniu wiatru w polu następuje najbardziej dynamiczna część utworu – przełamujący całość fragment instrumentalny, dzięki któremu wyciszenie i przejście z powrotem do początkowych słów piosenki (*do ciszy zmierzam po cichutku na palcach*) staje się bardzo wyraźne. Pod koniec utworu dynamika stopniowo maleje, a ostatnie słowa piosenki: *I niechaj trwa na ciszę koncert* wokalistka wypowiada szeptem. Widać zatem, iż zespół Chwila Nieuwagi dba o najdrobniejsze szczegóły, by jak najlepiej oddać treść wiersza za pomocą głosów i instrumentów.

Równie starannie, ale w inny sposób robi to grupa U Studni. Ich interpretacja muzyczna tego wiersza jest całkowicie różna od tej opisanej przed chwilą – o wiele spokojniejsza, bardziej melancholijna, skromniejsza ze względu na liczbę instrumentów i zróżnicowanie dyna-

miczne, ale nie oznacza to, że nie jest trafna – wręcz przeciwnie. Akompaniament muzyczny tworzą gitary i skrzypce, co można odczytać jako zabieg celowy – skoro w wierszu głównym motywem jest cisza, jej muzyczny obraz niech będzie spokojny i prosty. Równie spokojny, a wręcz aksamitny jest głos wokalisty – Dariusza Czarnego, dzięki któremu utwór nabiera jeszcze większej subtelności. Piosenka jest od początku do końca liryczna i nastrojowa – harmonii, która ją wypełnia, nie burzą żadne mocne punkty kulminacyjne. Wszystko jest uporządkowane, zaś ten porządek wywołuje w pewnym sensie poczucie bezpieczeństwa – nic słuchacza nie zaskoczy, nie wystraszy, można – jak sugeruje tytuł utworu – się wyciszyć.

To niebywałe, jak różne mogą być spojrzenia na ten sam wiersz, a mimo tak wielu różnic jednakowo trafne i adekwatne do treści utworu. *Zawsze miałem i mam szczęście, że muzyka do moich wierszy jest dobrze dobrana* – stwierdza Adam Ziemianin w wywiadzie, który miałam przyjemność przeprowadzić. *Owa muzyka* – mówi dalej poeta – *pięknie dopełnia wiersz i często pozytywnie mnie zaskakuje.*

Beata Golacik

CO MNIE KOPIE W HIP-HOPIE, CO MNIE DRAPIE W RAPIE



Zaczyna się niepozornie. Dwie kreseczki na teście ciążowym i już wiesz, że odtąd nic nie będzie jak dawniej, i nie masz pojęcia, jak będzie. Nie wiesz, dokąd cię zaprowadzi to nowe życie. *Oby było zdrowe* – powtarzasz w duchu jak mantrę. Oswajasz niepokój, który pojawił się nieoczekiwanie i będzie ci towarzyszył do końca świata i jeden dzień dłużej. Ten niepokój cię zdefiniował – uczynił matką.

A ono? Ono sobie rośnie. Wyczytujesz, że od piątego miesiąca życia zaczyna słyszeć dźwięki – muzykę wszechświata – bicie twojego serca, szum płynącej w żyłach krwi, całą tę kakofonię dźwięków rozbrzmiewających w twoim ciele. Dowiedziałaś się również o „efekcie Mozarta" i postanowiłaś słuchać do umordowania muzyki klasycznej, która – jak twierdzą naukowcy – najlepiej stymuluje rozwój intelektualny płodu, a w przyszłości ułatwia proces uczenia się. Vivaldi, Bach, Mozart, Schumann oraz śpiewy gregoriańskie – bo dziecko to lubi. Umęczone muzyczną powagą otoczenie dziecięcia – niekoniecznie, ale znosi to cierpliwie, bo z oswajaniem matczynego niepokoju nie ma żartów.

Aż do dnia, kiedy się dziecko narodzi. Donośnym krzykiem oznajmi, że jest – całe, zdrowe i umuzykalnione na maksa, do granic wytrzymałości rodziców. I oto rozpoczynasz nowy etap swojego życia w roli solistki małej estrady. Nie znasz dnia ani godziny, kiedy będziesz musiała dać upust swoim nieuświadomionym talentom wokalnym, w których ma upodobanie ten jeden wnikliwy słuchacz. Repertuar dobierasz starannie pod względem skuteczności w usypianiu oraz zgodności z opracowanym ruchem scenicznym kolebiąco-wahadłowym. Odkrywasz, że do tego celu idealnie nadają się kolędy polskie. *Lulajże Jezuniu* czy *Mizerna cicha* śpiewane w środku upalnego lata mają urok szczególny, a *Cicha noc*, która *niesie pokój ludziom wszem*, zdaje się mieć przesłanie wyjątkowo aktualne i pożądane.

Nowy etap – nocniczkowy. Żeby utrzymać małego melomana na dłużej w pozycji sprzyjającej czynnościom fizjologicznym, włączasz w telewizji program dla dzieci – dajmy na to *Domowe przedszkole* – w którym uśmiechnięta pani śpiewa: *To jest mały Eskimosek, ma czerwony z mrozu nosek…* Piosenka staje się wkrótce przebojem wykonywanym w duecie z latorośl tak często, że nie jesteś już w stanie okazywać promiennego oblicza, jak to czyniła „domowa przedszkolanka". Szczęściem dziecię tego nie zauważa (na razie). W prawdziwym

przedszkolu nauczy się pioseneczki *Choć mam rączki małe i niewiele zrobię, pomogę mamusi niech odpocznie sobie…*, czym cię rozbroi, doprowadzi do łez i wybaczysz mu wszystko, i zaśpiewasz z nim *Eskimoska* milion sto czterdziesty raz bez szemrania.

Potem nadchodzi czas, kiedy preferencje muzyczne twojego kilkuletniego szczęścia zaczynają się stopniowo indywidualizować. Fascynację cymbałkami znosisz z trudem, choć początkowo przyjęłaś z ulgą fakt, że w odstawkę poszedł instrument perkusyjny składający się z kompletu twoich najlepszych garnków emaliowanych z Olkusza. Trenujesz cierpliwość. Nie tracisz nadziei. Zostajesz nagrodzona. Nastaje okres względnej szczęśliwości: Kukulska – *Puszek okruszek*, Jeżowska – *A ja wolę moją mamę*, czyli klasyka gatunku. Później jeszcze faza Justina Timberlake'a i myślisz sobie, że wszystko idzie w dobrym kierunku – rozwój jest. A tymczasem zaczyna się robić wokół ciebie cicho. Drzwi dziecięcego pokoju coraz częściej zamknięte. Na dziecięcych uszach słuchawki. Na pytanie „czego słuchasz?" pada krótka żołnierska odpowiedź – muzy! I już wiesz, że wkroczyłaś w strefę pozornej ciszy nastolatka i odtąd nic już nie będzie jak dawniej, i nie masz pojęcia, jak będzie.

Pewnego dnia wyrywa cię ze snu pulsujący rytmicznie łomot. Oszołomiona, lokalizujesz po chwili źródło zagrożenia. To twoje młode szykuje się właśnie do szkoły, zapodając w międzyczasie gangsta rapowe kawałki na cały regulator, żeby było słychać w łazience, w kuchni i na całym osiedlu. Chcesz krzyknąć: „ścisz to!", ale ubiega cię dolatujący z głośników ryk: *Fuck you maaaan!* Milkniesz. Owszem, chciałaś, żeby dziecko od najmłodszych lat poznawało języki obce, ale doprawdy nie chodziło ci o umiejętność biegłej konwersacji z jakimś człeniem na temat życia w slumsach, gangów, rasizmu i zatargów z policją. A o co właściwie ci chodziło? Próbujesz rozmawiać o świecie, o życiu. Twoje zdania rozwinięte, sugestie czy z lekka filozofujące pytania kwitowane są przeważnie monosylabami: „mhmm" oraz „no", ewentualnie ziejącymi niefrasobliwym optymizmem skrótowcami typu „spoko" i „wporzo". W takich okolicznościach boisz się nawet zapytać tę małoletnią osobę, co ma zamiar robić w przyszłości, żeby nie usłyszeć przypadkiem, że planuje zostać Liroyem. I znów powtarzasz w duchu swoją mantrę „oby było zdrowe" z nadzieją, że reszta się jakoś ułoży.
Ale w życiu nic się nie układa samo z siebie, wiesz o tym. Żeby się ułożyło, trzeba poukładać. Stopniowo przyzwyczajasz się do rytmicznie pulsującego łomotu i egzystencjalnie obciążonej melorecytacji. I nie próbujesz już przekręcać czapeczki bejsbolowej na głowie twej wyrośniętej dzieciny daszkiem do przodu. Uzupełniasz luki w swojej edukacji muzycznej. Wyczytujesz z Internetu, że nazwa hip-hop jest kombinacją dwóch slangowych określeń – *hip* („teraźniejszy", „obecny") i *hop* (taki specyficzny styl poruszania się, który w nieświadomości swej nazywałaś atletycznymi wygibasami); rapowanie to inaczej rymowanie i rytmiczne recytowanie przy mocnym akompaniamencie; DJ-ing polega na wydobywaniu dźwięków z gramofonu: scratchy (drapanie płyty igłą) oraz bitów, które uzyskuje się poprzez zapętlenie zapisów partii solowych granych oryginalnie na perkusji na dwóch gramofonach – tak zwany sampling, a beatbox to technika wokalna polegająca głównie na naśladowaniu różnych dźwięków i odgłosów. Tak, chcąc nie chcąc, stajesz się nałogowym, biernym słuchaczem „głosu ulicy" – zrytmizowanej narracji, która ma wieczne pretensje do świata.

Aż któregoś wieczoru twoje unurzane w kulturze rapu pacholę mówi: „posłuchaj tego!". Słuchasz, a ono już widzi, wyczytuje z twoich oczu, że coś cię w tym kopnęło, drapnęło cię coś. Wie, skubane, że jesteś uwrażliwiona na rytm języka i wyczulona na sensy. Wie, czym cię kupić: *Łapię chwile ulotne jak ulotka /*

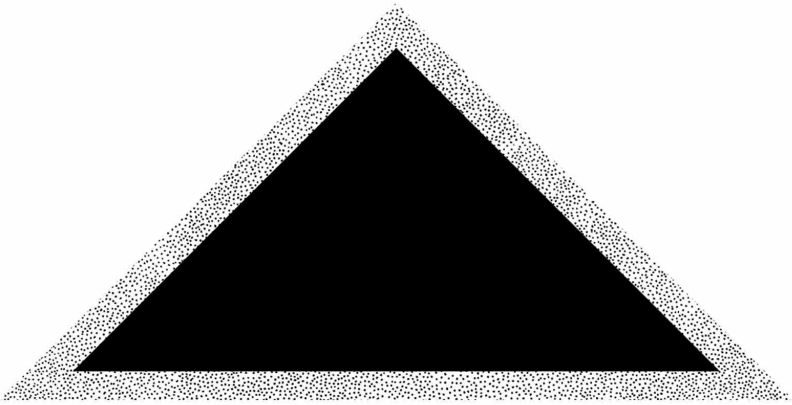
Ulotne chwile łapię jak fotka… „Co to?" – pytasz – „Paktofonika. Magik śpiewa. Chcesz jeszcze?" – „Dawaj!". Ależ to pięknie pulsuje! Lingwistyczna perełka, słowa płyną i zastygają na moment jak w blasku flesza, i dalej płyną w monotonnym rytmie bicia serca, a potem znów zastygają, żeby za chwilę popłynąć. No, rewelka! *Życie nasze składa się z krótkich momentów / Cudownych chwil czy przykrych incydentów / Niczego nie przegapię, wszystkie je łapię / Korzystam z talentu, przelewam go na papier / Więc łapię chwile ulotne jak ulotka / Ulotne chwile łapię jak fotka / Dbam, by chwile ulotne jak notka / Nie uleciały jak ulotna plotka / W niepamięć / Każdy gest i każde zdanie…* Dźwięki, rytmy i sensy – wszystko w jednym, wszystko gra. I nie masz wyjścia. Otwierasz się na tę muzę. I wszystko idzie w dobrym kierunku – rozwój jest.

Czas przeprosić się z rapem, myślisz. Przypominasz sobie stary dowcip: Mąż wraca późno do domu. Poirytowana żona pyta – gdzie byłeś? – Grałem w szachy. – Ale śmierdzisz wódką! – A czym mam śmierdzieć? Szachami!? Otóż to. Nie ma co się zżymać na rap, że trąci subkulturą. Bo niby czym ma trącić? *To mój rap, to moja rzeczywistość. / Jakie życie, taki rap, w nim zawarte jest wszystko…* wyśpiewuje Peja i nie ma powodu, żeby mu nie wierzyć. Rap to szczerość – niegrzeczna, wulgarna i, oględnie rzecz ujmując, nie zawsze mądra. Właśnie taka – uliczna i niewydumana autentyczność. Filozofowanie bez porywów intelektualnych, ale przecież czegoś szukające, choćby głębi w napotkanej przed blokiem kałuży. I jeszcze jedno, chyba najistotniejsze. Trzeba oddać rapowi, co cesarskie, a może nawet co boskie – „obronę Częstochowy". Jak dotąd jedynie raperom udaje się nadać częstochowskiej grafomanii jakąś wartość. Połączyć banalny rym z banalnym rytmem i stworzyć z tego oryginalną całość. A jeśli mają talent do słów i talent do sensów, to mamy sztukę. Mamy kulturę bez wartościujących przymiotników. Mamy sztukę bez dwóch zdań.

Gdybam, gdyby to nie było na niby
Gdybam, gdyby to nie było na niby

Gdyby świat cały / Obrósł w niebieskie migdały / Gdyby Magik był doskonały / Gdyby podziały gdzieś się podziały / Gdyby ryby głos też miały / Kaktusy na dłoniach by wyrastały / Gdyby po Ziemi stąpały ideały / Biały byłby czarny / A czarny biały…

(Magik)

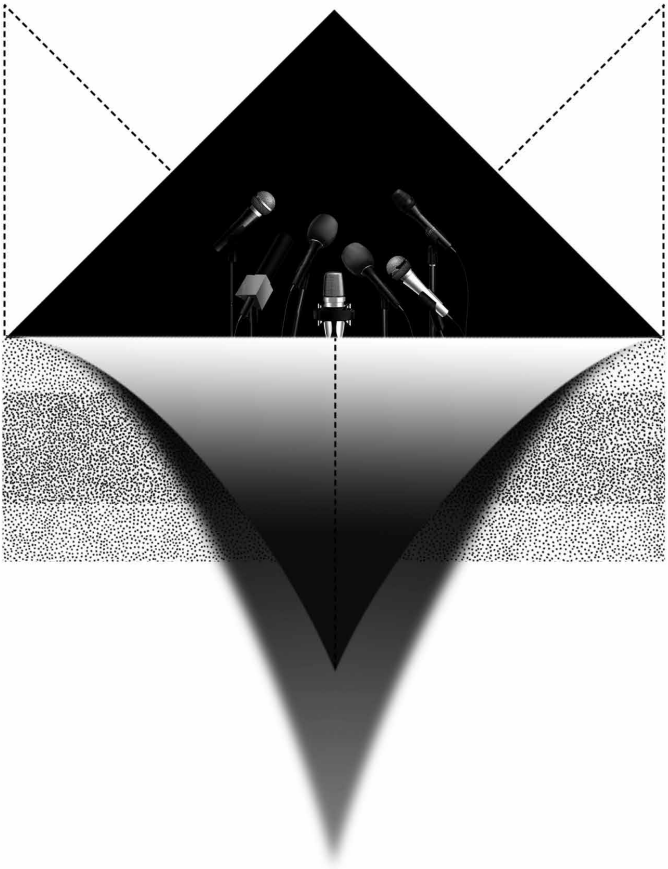




arta została w „Pi…en…e” …pozos…do oceny czytelni…
…rok temu. Nowym naszym …wszyscy autorzy tego forum pi…

5.
TRYBUNA

…unę czy-



Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Trybuna otwarta została w „Piosence" zaledwie rok temu. Nowym naszym czytelnikom wypada więc przypomnieć, czym jest. Najprościej mówiąc – jest wolnym miejscem, w którym wypowiadać się mogą artyści i ludzie współtworzący kulturowe zjawisko piosenki. To miejsce całkowicie oddane do dyspozycji autorów, w którym mogą oni dać upust swym emocjom, przedstawić poglądy, pochwalić się dokonaniami, podjąć polemiki (poza polityką, oczywiście).

Piśmiennictwo (nie tylko muzyczne) znajduje się dziś w stanie specyficznie i długotrwale przejściowym. Zanikają tytuły, tematyka kulturalna nie zajmuje należnego jej miejsca w gazetach, wartościujące opinie (choćby recenzje) zdarzają się coraz rzadziej. Rozwija się, i owszem, informacja i parakrytyka muzyczna na internetowych forach – ale jeszcze nie wypracowała na nich niezbędnej do wiarygodności autorytetów. Postanowiliśmy więc udostępnić miejsce „ludziom piosenki" z nadzieją, że w swym artystycznym czy organizacyjnym profesjonalizmie przedstawią okruchy swoistego środowiskowego autoportretu. Efekt pozostaje do oceny czytelników. Wiemy, że nie wszyscy autorzy tego forum piszą równie biegle jak śpiewają, grają czy kreują życie koncertowe. Ale cieszy nas świadomość, że wszyscy (choć każdy na swój sposób) znajdują w piosence język jakiejś szczególnej wspólnoty. Wspólnoty ludzi wrażliwych.

W tegorocznej *Trybunie* wypowiadają się poeci piosenki obok animatorów życia artystycznego na polskiej prowincji, artyści obrzmiali sukcesem obok adeptów wciąż oddychających nadziejami. Są studenci obok profesorów artystycznych akademii. Na szczególne wszakże wyróżnienie zasługuje osiem wypowiedzi dotyczących tematu sprecyzowanego w naszej z autorami rozmowie: sztuki akompaniowania. W piosence jest to temat ważny. I choć te kilka głosów przysłanych do „Piosenki" przez praktyków z pewnością tematu nie wyczerpie, to przecież mamy nadzieję, że stanie się zaczątkiem jakiegoś bardziej kompletnego opracowania.

Dziękując autorom – polecamy *Trybunę* czytelnikom.

Ewa Andrzejewska

OBYŚ CUDZE DZIECI… PODSŁUCHIWAŁ…



Byłam spokojnym, porządnym człowiekiem, coś pisałam, coś malowałam, wędrowałam po górach, chłopcy z gitarami wykonywali piosenki z moimi tekstami, ktoś, często dziewczyny podobne do mnie – śpiewał je, interpretując dojrzale i ujmująco… Jakieś festiwale, jakieś laury… Potem na świat przyszło moje dziecko i dotarło do mnie przy tej okazji, że obok tego, co znam i uprawiam, istnieje coś takiego jak piosenka dla dzieci. Początki były trudne – niemowlęctwo dało się opędzić babciowym *mały miś do lasu bał się iść…* Czerwonych Gitar, a usypianie potomka najlepiej szło mi z Wolną Grupą Bukowiną – druga zwrotka *Sielanki o domu* i nastawała błoga cisza.

Z rodzicielskich wymian i porad wzajemnych ze znajomymi wynikało, że Gawęda to już nie, natomiast Fasolki i Pan Tik-Tak jak najbardziej. Moje własne dziecko postawiło jednak na Kulfona i Monikę z programu *Ciuchcia*, zarażając mnie wkrótce miłością do ich repertuaru. Niedługo potem pocieszaliśmy się podczas gryp i chryp oglądaniem fantastycznej nowości ze świata – *Ulicy Sezamkowej*, a w miarę podrastania mojego potomka także *Muppetów*. Z tamtego czasu został mi też sentyment do Pana Kleksa, programu *5-10-15*, rozśpiewanej *Pocahontas* i jeszcze bardziej rozśpiewanego *Króla Lwa*; największą atencją jednak po dziś dzień darzę Majkę Jeżowską, absolutną królową dziecięcych i rodzicielskich serc… Ta krótka retrospekcja uświadamia mi po raz kolejny, jak wielkie miałam szczęście, jak czysta i rozwojowa była ta oferta, po prostu trafiliśmy w czas, gdy dopiero za moment miały nas z ekranów i głośników zaatakować produkcje muzyczne wielkich zamorskich wytwórni i własne produkty do nich podobne, pyszne i przekolorowe – a póki co, było łagodnie, pogodnie i zrozumiale.

Gdzieś tam w międzyczasie napisałam dedykowaną mojemu synkowi kołysankę (potem powędrowała do synka – i na płytę – Dagmary Korony), mając w pamięci usłyszaną ścieżkę dźwiękową do polskiej animowanej adaptacji *Muminków*. Pierwszy raz właśnie wtedy, jako autor, skupiłam się na odmienności adresata moich słów – na percepcji dziecka, jego poziomie rozwoju i zdolności rozumienia mojego przesłania. Tak się zaczęła ta moja podróż – w świat tekstu przeznaczonego dla człowieka niedużego, niedorosłego, intensywnego jednak czasem w swoim człowieczeństwie aż do bólu… otoczenia…

Przyjrzyjmy się jednak temu, co dzieje się w ostatnich latach w piosence dla dzieci. To już nie tylko *Jagódki* czy *Krakowiaczek jeden* poznane na rytmice. Ciągle na topie są piosenki Pana Kleksa, Arki Noego czy *Smerfne Hity*. Ciągle bawią *Witaminki*, a nawet *Puszek*

okruszek, ale szybko są zastępowane czymś innym. Znajome mamy podrzuciły mi listę hitów (wiek dzieci 2,5–9 lat) na rok 2016: Cleo, Sia, Sylwia Grzeszczak, *Kraina lodu*, *Balkanica* i nieustająco *wyginam śmiało ciało*. Przypuszczam nieśmiało, że odnośni autorzy nie dla przedszkolaków pisali, nie o fanów – pierwszoklasistów im najbardziej chodziło, a jednak… Dziecko nasiąka tym, co je otacza, a otacza je papka dźwiękowa i słowna, często trudno zapamiętać melodię, potrzebna jest jakaś dominanta, coś, co zahaczy o pamięć i już nie puści. Przychodzą na zajęcia do mnie (placówka upowszechniania kultury, otwarte zajęcia wakacyjne) maluchy, które nie potrafią na poczekaniu przywołać żadnej, najprostszej nawet melodii z kawałkiem tekstu, choćby nieadekwatnych do ich wieku, natomiast wytężając głos i mięśnie, odtwarzają urywek teledysku z jego bitem i choreografią, często bardzo… hmmm… nieprzystojną… Kiedy pojawi się w tym gronie delikwent potrafiący zaśpiewać w miarę wiernie rzecz z gatunku disco polo, zdarza mi się poczuć ulgę i radość.

To dobrze, że ludzie śpiewają. Dobrze, że telewizory nastawione są na programy muzyczne, bo mogłyby na inne, prawda? Dobrze, że dzieciakowi wystarczy puścić muzykę, by chciał się ruszać i udawać piosenkarza… To najlepszy wiek, by bez skrępowania marzyć i próbować te marzenia spełniać – prawie w każdej miejscowości można dziś znaleźć instruktora, który prowadzi zajęcia polegające na śpiewaniu do mikrofonu. Czegokolwiek? Tu wreszcie pora na refleksję: co dalej ze śpiewającym dzieciakiem? Gdzie zweryfikować jego talent? Jak weryfikować jego umiejętności? Jak pomóc? Dorośli mają łatwiej – i trudniej zarazem. Lista imprez, projektów, programów, gdzie można się zgłosić i spróbować swoich sił, jest właściwie nieskończona, bo stale ewoluująca. Jedno się wypala – pojawiają się inne. Dostosować swoją ofertę, rozgrzewka, klepnięcie na szczęście – i śpiewamy, co ma być, to będzie…

Dzieciaka można skaleczyć na całe życie. Odpowiedzialność jest ogromna. Dlatego dobry, świadomy odpowiedzialności opiekun starannie dobiera repertuar, rozważnie podchodzi do konkursów, przeglądów, do atmosfery i kryteriów oceny na takich imprezach. Jest wybór, jest różnorodność – od wyścigu z piosenkami w obcym języku przez konkursy patriotyczne, tematyczne, po wielkie zloty taneczno-wokalne czy telewizyjne szaleństwa typu – żeby się działo. Trudno się nie pogubić.

Adekwatność – to chyba najważniejsze słowo w pracy z dzieckiem, dla dziecka. To rozciąga się także na cały obszar pracy z nastolatkiem – i znów: i trudniejszej, i łatwiejszej niż z dzieckiem. Bo już jakieś doświadczenia, już jakaś wiedza, ale do tego dochodzą nie tak łatwe już jak wcześniej relacje ze światem. Ale adekwatna do jego potrzeb forma ekspresji, adekwatna do jego stanu emocjonalnego narracja może otworzyć wiele drzwi – począwszy od tych do jego samoświadomości jako wykonawcy, a jeśli na to za wcześnie, do jego radości z tego, co niesie śpiewanie. Jeśli jest to prawdziwe i wsparte mądrą pracą nad techniką – otwierają się kolejne drzwi… Truizmy, wiem, ale nie dla każdego oczywiste. Współpracuję z gronem ludzi, dla których pisanie i komponowanie specjalnie dla młodych i najmłodszych wykonawców jest najważniejsze, którzy stworzyli festiwal mający dać kolejną opcję, szansę na wykonawczy awans. Przesłuchujemy setki nagrań, by w efekcie na scenie stanęli najlepsi – normalna jurorska robota, kto choć raz „spróbował tego miodu", ten wie. I nie zmęczenie bywa tu dominujące, ale gniew – na opiekunów, na tych dorosłych, którzy wybrali utwór nieadekwatny do predyspozycji dziecka, którzy włożyli w jego usta słowa obce i trudne albo wokalizy demaskujące każdą niedoskonałość głosu. Jedno wiem – wypowiadanie, wyśpiewywanie słów, których się nie rozumie albo które nie obchodzą nawet wykonawcy, nie przyniesie nic dobrego. Zestaw ładnych dźwięków – jakich wiele.

I wiem coś jeszcze – trzeba mieć słuch, doskonały słuch na język, jakim mówi twój adresat. Niedoścignionym wzorem dla mnie jest wciąż Ewa Chotomska, Ciotka Klotka tiktakowo-fasolkowa, która stworzyła teksty dziecięce, ale dające frajdę odbiorcy w każdym wieku. Najprostszym językiem o najprostszych sprawach, takich, które budują świat dziecka: codzienne mycie pachnącym mydłem, fantazjowanie, opieka nad bratem – z wymarzoną wyprawą na koniec świata… To zostaje, bo to elementarne, wrasta w pamięć jak umiejętność chodzenia czy oddychania. I wraca, gdy sam/sama musisz stanąć na wysokości zadania i zaśpiewać coś swojemu potomstwu.

Chwalę i chwalić będę dobrą robotę wykonaną przez Majkę Jeżowską, autorkę obdarzoną wspomnianą umiejętnością – uważnego wsłuchiwania się w to, o czym i jak mówią jej słuchacze. Wychodzi z tego jakość najwyższa – i dobra zabawa. Bardzo bym tak chciała. Ciągle się uczę… Zaliczam wpadki, trudno, są nieuniknione, zdarza mi się nadąć ciut…:

Nie zgubiłam swojej drogi, bo jeszcze nią nie kroczę,
nie straciłam z oczu celu, bo nie wiem jaki mój cel.
Nie chcę wiele, o jedno nieba proszę:
nie chcę być człowiekiem przez bardzo małe „c"[…]

Ale też słucham, naprawdę, a mam okazję, bo na moje zajęcia (literackie i teatralne) przychodzą mali ludzie spragnieni możliwości rozmowy. Czasem naprawdę zdumiona i zawstydzona za nas, dorosłych, słyszę, że po raz pierwszy ktoś zrobił dla takiego dziewięciolatka herbatę i usiadł obok, żeby pogadać. Choćby o tym, że chciałoby się już być dużym:

Znowu nikt mnie nie wybrał,
do tańca nie prosił;
ponad moją głową
ciasteczka przenosił!
Patrzą na mnie z góry
wszyscy na tym świecie
– dajcie mi trochę czasu,
ja się staram przecież:
Rosnąć!
Piąć się w górę,
wyrastać do słońca,
rosnąć,
piąć się w górę,
chociaż… nie do końca…
malutkiemu smutno, ogromnemu źle,
więc proszę mnie urosnąć,
ale tylko tyle, ile chcę! […]

Od czasów, gdy mój potomek był człowiekiem wiekowo jednocyfrowym, wiem, że najlepsze są rozmowy szeptane, takie nieco konfidencjonalne, nawet jeśli za chwilę wszystkie tajemnice zdradzimy komuś kolejnemu. Dobrze jest poszeptać, wytężyć słuch i wyobraźnię. Najważniejsze moje słowa powiedziałam szeptem:

dobrze, kochanie, że jesteś,
dobrze, kochanie, że cię mam,
dobrze, że zaraz cicho zaśniesz,
bo dom odpocząć pilnie musi,
dobrze, że leżysz na podusi […]

Od kiedy piszę dla młodych i najmłodszych – stale jestem „na nasłuchu". Nie można odpuszczać, nie można zostać w tyle, bo Oni nie mają litości. „Suchar" określą jako „suchar", a nie jako „niezwykle interesujące spojrzenie na temat". Jeśli będzie coś zbyt zawiłe, na pewno padnie brutalnie szczere pytanie „a o czym to jest?" A do piosenki nie dopiszesz przecież didaskaliów, nie dołożysz do tekstu instrukcji obsługi. Dla dorosłych pisząc, zawsze możesz zasłonić się zawiłą metaforą lub enigmatycznie westchnąć, sugerując związek tekstu ze swym osobistym skomplikowanym wnętrzem – ale tu to nie przejdzie. Dlatego życzyłabym sobie, jeśli już poruszyłam ten temat i mam go tu czarno na białym, życzyłabym najgoręcej i nie tylko sobie, ale też wszystkim piszącym cokolwiek – nie tylko piosenki – doskonałego słuchu i wielu ciekawych zasłyszeń i zadumań.

Ewa Andrzejewska
[Zielona Góra]

PS. Zapraszam na FUMĘ, z jakąkolwiek jej formą uda się Państwu zetknąć! Znaleźć tam można dzieła wielu twórców (na przykład kompozytora Krzysztofa Mrozińskiego i moje) całym sercem oddanych sprawie propozycji repertuarowych adekwatnych do wieku wykonawców.

Halina Bednarek



Była głęboka komuna. Pracowałam w bibliotece Instytutu Historii Uniwersytetu Wrocławskiego. Jeszcze nie śniło mi się wtedy, że będę prowadzić kiedyś grupę piosenki literackiej, choć już wtedy najbardziej tę piosenkę lubiłam. A jeśli miałabym z tego czasu coś wspominać – to pewnie opowiedziałabym historię mojej pierwszej (i jedynej)… pielgrzymki. Do Lwowa, z przygodami… Czasem opowiadam historię tej „pielgrzymki" na „Debiutach" wrocławskich, których jestem inicjatorką. Historia ta bardzo wiele mnie bowiem nauczyła. Uświadomiła mi, ile daje determinacja, ale i życzliwość innych.

Spotkałam się z nią nieraz, gdy w 1996 roku założyłam przy przy Młodzieżowym Domu Kultury Wrocław-Śródmieście grupę piosenki literackiej „Im presja". Tam mam okazję obserwować, jak młodzi ludzie chodzący do nas (czasem po kilka lat) – stają się dorośli. W niektórych przypadkach, owszem, zmieniają priorytety, ale generalnie zachowują to, co nas łączyło całe lata: widzenie świata.

Wychowankowie znający tę moją lwowską historię mówią o mnie czasem Zagubiona Pątniczka. Daje mi to otuchę, że trzeba dążyć do celu i wierzyć... Wielu z tych wychowanków już poszło w świat, ale pozostają więzi i pewne idee, w które staraliśmy się wierzyć na zajęciach. A ponieważ mija w tym roku dwadzieścia lat od założenia „Im presji" – wspominania jest dużo. Pozwolę sobie zacytować wypowiedzi niektórych z nich.

Maciek Litkowski, obecnie aktor Teatru Współczesnego w Szczecinie: *Zajęcia „Im presji" wspominam jako jeden z ważniejszych epizodów mojej licealnej edukacji. Niezliczona ilość przesłuchiwanych piosenek po to, żeby wybrać tę odpowiednią, znaleźć tę, którą można opowiedzieć coś osobistego, tę, która może stać się „swoją". Dyskusje o wartości literackiej piosenki, o sposobie interpretacji. Wreszcie wyjazdy na festiwale, nagrody, ale często także lekcje tego, jak w pokorze znieść porażkę. Jednak prócz piosenki, prócz warsztatu, było coś jeszcze. Było coś, czego nie da się prosto opowiedzieć słowami. To coś, co sprawia, że do dziś utrzymujemy z Panią Haliną kontakt, żeby opowiadać, jak układają się nasze losy i co u nas słychać. Wiążą nas nie tylko wspólnie przeżyte chwile, ale także wspólny sposób widzenia świata, zaszczepiony dawno na zajęciach w MDK Śródmieście. Nie wszyscy nadal śpiewają, nie wszystkich drogi prowadziły na scenę i estradę, ale wszyscy jesteśmy strażnikami jakiejś pięknej prawdy nie tylko o piosence, ale o teatrze, przyjaźni i sztuce. Dziękuję, Pani Halino, za przegadane zaję-*

cia, podróże, telefony, za niezliczoną ilość rad i wskazówek, za lekcję, jak prowadzić zajęcia z młodzieżą, żeby nie być nudnym belfrem, ale nie tracić autorytetu, dziękuję za Pani odwagę w kreowaniu swoich zajęć, za Pani poczucie humoru i dystans, dzięki za to, że mogłem Panią poznać. Kiedy pierwszy raz w teatrze miałem szansę zrealizować swój własny spektakl – a było to przedstawienie składające się z napisanych przeze mnie piosenek – dla mnie to jedna z najważniejszych rzeczy, jakie udało mi się w życiu zrobić. Wiem, że bez doświadczenia zajęć „Im presji" ten spektakl mógłby nie powstać. Za to też dziękuję.

Jagoda Kurpios-Potoczna: *Bycie częścią grupy „Im presja" dało mi pewnego rodzaju wrażliwość, która towarzyszy mi od tamtej pory przez całe życie. Zajęcia, częste wyjazdy, towarzystwo kulturalnych i utalentowanych ludzi z koła interpretacji sprawiły, że miałam okazję uczestniczyć w wielu projektach, koncertach, osłuchać się z wartościową muzyką* i tekstami, „przesiąknąć" *nimi. Teraz staram się z pasją zarażać własne dzieci i w miarę możliwości uczestniczyć w życiu kulturalnym Wrocławia. Dobra dykcja, kreatywność i obycie z publicznymi występami owocują także w moim życiu zawodowym.*

Ola Krupa: *W grupie „Im presja" byłam w okresie studiów i chwilę po nich. Niesamowity to czas, łączący wewnętrzną dyscyplinę w pracy nad piosenką, pasję instruktorów Haliny Bednarek i Krzysztofa Słupianka, konfrontowanie się z innymi punktami widzenia.*

Wojtek Makowski: *Mimo że moja droga życiowa poszła w inną stronę niż artystyczna, to nasze zajęcia przede wszystkim mnie wychowały. „Im presja" uwrażliwiła mnie na słowo i muzykę oraz na każdy rodzaj sztuki. Zajęcia dały mi obycie z tekstem, wierszem, teatrem, literaturą. A uczulenie na poprawność języka to też efekt tych zajęć. Umiejętność wysławiania się i wystąpień publicznych procentuje nieustannie. Przede wszystkim bycie częścią zajęć – to lata wspaniałych wspomnień, podróży, relacji z ludźmi, które pozostaną do końca życia.*

Katarzyna Łęcka, obecnie dziennikarka w TV Polonia, rzuca myśl: *Co dała mi „Im presja"? Nowe spojrzenie na świat. Zyskałam przyjaciół, którzy tak jak ja kochają muzykę i poezję. A to przecież takie niemodne… Nauczyłam się słuchać i oceniać – ale zawsze konstruktywnie. tałam się bardziej krytyczna wobec otaczającej mnie rzeczywistości. Zrozumiałam, że medal ma dwie strony, a jak człowiek się postara – to i trzecią znajdzie (w końcu bok i rant też mają znaczenie).*

Ala Pyziak, laureatka między innymi Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu i Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, tak wspomina swój pobyt w „Im presji": *Jeszcze przed opuszczeniem murów liceum miałam mocno ukierunkowane pragnienia: szkoła teatralna, aktorstwo, piosenka, teatr, film. Do szkoły nigdy się nie dostałam mimo usilnych starań. Taką moją szkołą interpretacji i zdobywania odwagi do tego, by mówić szczerze, kim jestem – były zajęcia w grupie „Im presja". To nie były zwykłe zajęcia w domu kultury. Uczyliśmy się myślenia tekstem, rozumienia, w jaki sposób opowiadać historię, by stała się ciekawa, jak sprawić, by słuchacz zatrzymał się na chwilę i zrozumiał, o czym do niego mówię. Te lata badań przeprowadzanych na samej sobie pod okiem Pani Haliny i wielu autorytetów z pogranicza piosenki aktorskiej sprawiły, że to, co robię, ma sens, mam odwagę być sobą i nie boję się eksperymentować. Obecnie skupiam się bardziej na autorskich projektach akustycznych z tekstami w języku angielskim oraz elektronicznym z językowym* fusion. *Staram się konstruować proste teksty, które dają mi możliwość nadania im emocjonalnej wagi ze względu na sposób ich wykonania.*

A najmłodsza Marta Horyza, licealistaka, obecna adeptka „Im presji", napisała: *Zajęcia*

grupy „Im presja" i osoby prowadzącej, Pani Haliny – wprowadziły mnie w świat piosenki literackiej, aktorskiej. Dzięki nim odkryłam wielu wspaniałych artystów. To nie są zajęcia od A do Z. Tu stale czegoś szukamy, drążymy. Bo nie rozumiemy, a chcemy zrozumieć. Bo bez zrozumienia, o czym się śpiewa, śpiewanie sensu nie ma.

Te słowa Marty są najlepszym podsumowaniem. Trzeba chcieć dążyć, mieć determinację zagubionej pątniczki. Miłe słowa tu padły, ale chcę powiedzieć jako nauczyciel, że ja i bardzo dużo nauczyłam się na przestrzeni lat od uczestników „Im presji". Właśnie ta ich chęć dawała mi siłę, również wiarę w siebie, bo – przyznaję – nie miałam jej za dużo. I wiarę w młodych ludzi, że jeszcze wstrząsną tym światem w posadach, szukając po prostu prawdy. Ich nie da się oszukać.

I na koniec wtrącę jeszcze jedną moją impresję. Na studiach, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, byłam w teatrze studenckim TUBB. Tworzyliśmy niemal komunę. Jeździliśmy po festiwalach: Kielce, Łódź, Bolesławiec. Braliśmy udział w warsztatach, między innymi z Leszkiem Mądzikiem. Mieliśmy marzenia, buntowaliśmy się przeciwko tamtej komunistycznej rzeczywistości, pokazując między innymi spektakl *W marszu* według poezji Krynickiego. Była z nami koleżanka śpiewająca poezję, Basia Sitarz… Z niektórymi do dziś utrzymujemy kontakt.

Te doświadczenia przelałam na swoją grupę. Oni też utrzymują z sobą i ze mną kontakt, bo wiele ich łączy. Wiadomo, że to będzie się zmieniać. Niektórych będzie kusić ścianka, blichtr… Ale są tacy, którzy pozostaną sobą. A to jest dla mnie najważniejsze.

Halina Bednarek
[Wrocław]

Ewa Cichocka



Pierwsze lata życia artystycznego upływają zazwyczaj pod znakiem konkursów. Jeździmy, sprawdzamy się, potrzebujemy pewności, że to, co robimy, jest dobre, ciekawe. Chcemy się zmierzyć z innymi, dowiedzieć się, jak wypadamy w konfrontacji z innymi artystami, chcemy usłyszeć opinię fachowców. Potem przychodzi moment, że jesteśmy zapraszani jako „goście specjalni". Nie bójmy się tego słowa – gwiazdy! Czasy konkursów minęły bezpowrotnie, jako laureaci mierzymy się już tylko z publicznością, która czasami potrafi być bardziej sroga od najpoważniejszego jury. Tak mija kolejne kilkanaście lat. I wchodzimy w czas jubileuszy! dwadzieścia lat pracy, trzydzieści, czterdzieści – tak, to imponujące. Uświadamiamy sobie, że właściwie całe nasze życie to jeden wielki koncert.

A co powiecie na sześćdziesięciolecie pracy artystycznej? Prawda, że nie do wiary? To jest dopiero „prześpiewane życie"! Przepiękny człowiek, przepiękna artystka – uwaga panie, panowie! – przed państwem Sława Przybylska! 30 kwietnia 2016 roku w teatrze Rampa w Warszawie odbył się koncert właśnie z tej pięknej okazji, że Sława Przybylska śpiewa nam już sześćdziesiąt lat. Mieliśmy zaszczyt

(my, czyli Czerwony Tulipan) wziąć udział w tym koncercie. Najpierw jednak kilka słów, jak do tego doszło. W Otwocku jest taki piękny dom, w którym gospodarzami są ludzie kochający sztukę i artystów. Tam właśnie spotykają się artyści różnych pokoleń, tam wspólnie gramy, śpiewamy. Tam poznaliśmy również Sławę i Jej męża Janka Krzyżanowskiego, który jest partnerem Sławy we wszystkich działaniach artystycznych, menedżerem, opiekunem, a na koncertach pełni obowiązki gospodarza. Już przy pierwszym spotkaniu czuć było nieprawdopodobną energię, jaką oboje posiadają. Energię ludzi ciekawych świata, inspirujących się wzajemnie, uczących się na pamięć nowych wierszy, języków obcych, podróżujących. Gdy zobaczyłam, jak Sława tańczy – zakochałam się w Niej bez pamięci, wierzcie mi, że robi to jak dwudziestoletnia dziewczyna! Bardzo przypadliśmy sobie do gustu. Nasza znajomość zaczęła przynosić artystyczne efekty. Jan Krzyżanowski zaprosił nas (czyli Cz.T.) do udziału w promocji swojej książki. Sława zaprosiła do wspólnych nagrań naszych gitarzystów Andrzeja Czamarę, Stefana Brzozowskiego i Andrzeja Dondalskiego. Nagrali wspólnie kilka pieśni Okudżawy, które znalazły się na najnowszej płycie Sławy *Mój Okudżawa*. Propozycja udziału w jubileuszu była jednak czymś zupełnie wyjątkowym. Cudowną przygodą i zaszczytem.

Koncert był świetnie pomyślany. Powołano Komitet Honorowy Obchodów z udziałem między innymi podróżniczki i kapitalnej dziennikarki Elżbiety Dzikowskiej. Wieczór złożony był z dwóch części i prowadzony oczywiście przez Jana Krzyżanowskiego. W pierwszej części Czerwony Tulipan zaśpiewał dziesięć utworów z repertuaru Sławy Przybylskiej. Wybierając repertuar, poznaliśmy jeszcze lepiej prawie wszystkie piosenki śpiewane przez Sławę. A jest ich około tysiąca (!) i zawsze to są piosenki z pięknymi tekstami, po prostu piosenki literackie czy, jak kto woli – artystyczne. Dziesięć utworów, wielkie hity!: *Siedzieliśmy jak w kinie*, *Jak dobrze z balladą wędrować*, *Już nigdy* czy *Miłość w Portofino*… Ale również niesamowicie aktualna obecnie *Już cię nie lubię tak, piosenko* (z tekstem Agnieszki Osieckiej) czy *Piosenka o czarnym kocie* Bułata Okudżawy, albo też do końca świata aktualna piosenka *Co bez miłości wart jest świat?* Wszystkie te piosenki włączyliśmy do swojego repertuaru i z wielkim powodzeniem śpiewamy je teraz na koncertach.

W drugiej części wieczoru odbył się recital Sławy Przybylskiej! Piękna kobieta, w pięknej czarnej sukni, na piętnastocentymetrowych szpilkach, przez godzinę śpiewa cudowne pieśni przy akompaniamencie instrumentu klawiszowego i skrzypiec. Śpiewa *Tango notturno* (Janek Krzyżanowski mówi, że zakochał się w Sławie właśnie, gdy słuchał tego utworu), śpiewa *La Boheme* (i nie mamy wątpliwości, że śpiewa nam o swoim życiu), śpiewa *Proszę pana, taka jestem zakochana* (do swojego męża – a my widzimy, że ta miłość wciąż trwa)! Gdy Sława przed piosenką *Pamiętasz, była jesień* przedstawia obecnego na widowni autora muzyki Lucjana Kaszyckiego – owacja na stojąco! A artystka, choć ma przecież w repertuarze około tysiąca piosenek, to jednak zaskakuje nas dwiema premierowymi kompozycjami Janusza Tylmana…

Wspaniały wieczór pełen wzruszeń, śmiechu i radości, nie wierzymy, że ta dziewczyna na scenie ma ponad osiemdziesiąt lat! Ten cudowny koncert powtarzamy raz jeszcze w Międzyrzecu Podlaskim, rodzinnym mieście Sławy, w kinie o nazwie „Sława" (na cześć artystki oczywiście!).Tam nastąpiło uroczyste odsłonięcie rzeźby przedstawiającej Sławę Przybylską. Do Międzyrzeca przyjechali przyjaciele i fani Sławy z całego świata, owacjom nie było końca, tak bardzo wszyscy chcieli wyrazić miłość i wdzięczność za to, co od Niej dostaliśmy… Siedziałam na widowni i po policzku popłynęła mi łza, łza szczęścia. I nareszcie wiem, że po to są właśnie artyści! Dziękuję Ci, Sławo!!!

Wojciech Dąbrowski



ŻYĆ BEZ PIOSENKI? TO NIEMOŻLIWE!

Osobiście nie znam nikogo, kto by nie miał swojej ulubionej piosenki, nie śpiewał od czasu do czasu, nie nucił przy goleniu, nie słuchał piosenek w radiu lub nagrań na płytach. Niektórzy ograniczają się wprawdzie do śpiewania (a raczej wycia) na towarzyskich imprezach i stadionach, bywają tacy, którzy są w życiu na bakier z innymi dziedzinami sztuki, mogą się obyć bez książek, nie chodzą do teatru, opery i na wystawy obrazów, ale żyć bez piosenki nie sposób. Piosenka stała się najbardziej popularnym i powszechnie dostępnym wytworem kultury, jej wszechobecność jest niezaprzeczalnym faktem; mamy wszak piosenki ludowe i biesiadne, harcerskie, studenckie i żołnierskie, turystyczne i żeglarskie szanty, cygańskie romanse, piosenkę aktorską i kabaretową. Stąd niezwykła popularność programów muzycznych i karaoke, radiowych list przebojów i licznych festiwali piosenki, a że piosenka jest dobra na wszystko, przekonywali już twórcy Kabaretu Starszych Panów, Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski. Ja mogę się tylko pod tym stwierdzeniem podpisać.

Z powyższego jednak wynika, jak ważne zadanie i odpowiedzialność stoi przed twórcami i popularyzatorami piosenek i jaki można mieć wpływ na tak zwane masy. Są bowiem piosenki dobre i złe, znakomite i prymitywne, są artystyczne perły i zupełna tandeta, zdarzają się arcydzieła, ale bywają kicze, a że piosenka może być wartościowym dziełem literackim i mieć walory edukacyjne, dobitnie świadczy ostatnio przyznany Nobel dla Boba Dylana. Sam lubię śpiewać i piosenką interesuję się od dziecka. Od lat zbieram teksty, nagrania, różne wydawnictwa, opracowania i wywiady, mam sporą płytotekę i bibliotekę specjalistyczną, a przy tym żyłkę dydaktyczną. Pomyślałem więc, że warto swoją pasją zarażać innych. I to mi się chyba udaje! Oczywiście nie jestem żadnym wyjątkiem, a to, że zająłem się piosenką hobbystycznie, a z czasem profesjonalnie, zawdzięczam wychowaniu i szczęśliwym zbiegom okoliczności.

Piosenek słucham od urodzenia. To mama – Wanda Kruszewska, aktorka krakowskiego Starego Teatru, nauczyła mnie kochać teatr, sztukę, muzykę i śpiew. Najpierw sama, jak większość mam, śpiewała mi piosenki na dobranoc, potem słuchała ze mną radiowych audycji muzycznych prowadzonych przez Bronisława Rutkowskiego. W szkole (dobrej krakowskiej szkole) cała klasa miała lekcje śpiewu przy fortepianie, działał chór szkolny, były wyjścia z klasą na koncerty do filharmonii. Coś mi się wydaje, że taką edukację muzyczną w reformowanych nieustannie szkołach zaniedbaliśmy teraz całkowicie.

Pod koniec lat 50. trafiłem do chóru chłopięcego Filharmonii Krakowskiej prowadzonego przez Józefa Suwarę. Potem śpiewałem z gitarą przy harcerskich ogniskach. W radiu słuchałem niezastąpionego Lucjana Kydryńskiego, który mnie zaczarował swoją *Rewią piosenek*, a Kraków ukształtował mój gust i artystyczną wrażliwość. Piwnica pod Baranami z piosen-

kami Zygmunta Koniecznego i Andrzeja Zaryckiego, Ewa Demarczyk, Skaldowie, Marek Grechuta z zespołem Anawa Jana Kantego Pawluśkiewicza, Wodecki, Turnau, Zaucha, Sikorowski… stali się dla mnie źródłem najlepszych wzorów. Przy takiej edukacji nie można zadowolić się byle czym.

Po występie w telewizyjnej *Szansie na sukces* w programie z Edytą Bartosiewicz (1996) występuję regularnie z własnymi recitalami. Sam piszę teksty i komponuję. Od kilku lat organizuję Spotkania z Piosenką i Ogólnopolskie Festiwale Piosenki Retro im. Mieczysława Fogga.

SPOTKANIA Z PIOSENKĄ

Spotkania z Piosenką to propozycja dla tych, którzy lubią śpiewać i pamiętają polskie przeboje. Są to muzyczne wieczory, podczas których można sobie przypomnieć ulubione melodie sprzed lat, wspólnie pośpiewać, a nawet pochwalić się przed publicznością zdolnościami wokalnymi. Program nie ma jednak ambicji kreowania przyszłych gwiazd. Głównym założeniem spotkań jest zabawa. Chodzi o to, aby każdy, kto piosenkę lubi, mógł spotkać się z innymi ludźmi o podobnych zainteresowaniach. Jest to propozycja spędzenia wolnego czasu i cenna forma krzewienia wiedzy muzycznej. Pierwsze Spotkanie z Piosenką zorganizowałem na warszawskim Ursynowie, gdzie mieszkam, we wrześniu 2000 roku podczas inauguracji roku kulturalnego 2000/2001 w Natolińskim Ośrodku Kultury. Pomysł chwycił i imprezy odbywały się cyklicznie co dwa tygodnie przez siedem lat. Patronowała im redakcja lokalnego pisma „Południe", które drukowało moje cotygodniowe odcinki *Antologii polskiej piosenki XX wieku* z tekstami przeznaczonymi do wspólnego śpiewania.

Osią przewodnią jest prezentacja *Gwiazdozbioru polskiej piosenki XX wieku*. Stąd każde spotkanie poświęcam kompozytorom, autorom tekstów i wykonawcom urodzonym pod danym znakiem zodiaku. Są także spotkania okazjonalne, na których przypominam piosenki w karnawałowych rytmach, walentynkowy zestaw piosenek dla zakochanych, przeboje wiosenne, wakacyjne, jesienne… To pozwala w zasadzie nie powtarzać piosenek przez cały rok, przez co jeszcze nigdy dwa spotkania nie wyglądały tak samo. Mam w repertuarze blisko tysiąc piosenek, a podczas jednego spotkania wykorzystuję około dwudziestu.

Kraków pozazdrościł Warszawie i pół roku później (8 kwietnia 2001 roku) zacząłem prowadzić bliźniaczą imprezę w Nowohuckim Centrum Kultury pod patronatem „Głosu –Tygodnika Nowohuckiego". Tam Spotkania trwają do dziś (w czerwcu 2016 roku odbyło się jubileuszowe 300. spotkanie!).

Okazuje się, że Polacy lubią śpiewać i czerpią z tego przyjemność. Moje spotkania są tego dowodem. Są tacy, którzy przychodzą regularnie. Wiele osób podkreśla, że spełniają one rolę wręcz terapeutyczną. Zawsze udaje mi się rozśpiewać całą publiczność, nawet w dużych amfiteatrach, w których czasem występuję podczas wakacji. Świadczy o tym także duża popularność imprez karaoke organizowanych powszechnie w pubach, klubach i lokalach rozrywkowych. Spotkanie zaplanowane jest na półtorej godziny, ale z reguły się przeciąga. Zawsze rozdaję teksty prezentowanych piosenek i zachęcam publiczność do wspólnego śpiewania. Każdy może popróbować swoich sił, prezentując piosenki we własnej interpretacji. Mam żyłkę dydaktyczną, więc opowiadam przy tym anegdoty i ciekawostki na temat ich powstania, o autorach, kompozytorach i wykonawcach. Dominuje starsze pokolenie, ale przychodzi też młodzież, czasem babcie przyprowadzają wnuki, z czego się bardzo cieszę, bo chcę, żeby muzyka łączyła pokolenia.

Uczestnicy Spotkań pytają mnie często, która z piosenek jest moją ulubioną? Na tak postawione pytanie nie jestem w stanie od-

powiedzieć. Byłbym w nie lada kłopocie, bo musiałbym wymienić… kilkanaście, a może i kilkaset. Myślę, że polska piosenka ma się dobrze i każdy z nas ma co najmniej kilka swoich ulubionych, zależnych od nastroju, takich, z którymi łączą się jakieś wspomnienia, które wyzwalają jakieś emocje, dostarczają przeżyć, albo po prostu pięknych, których przyjemnie się słucha. Jeśli chodzi o mnie, to musiałbym wymienić przede wszystkim którąś z piosenek Czesława Niemena, bo on jest twórcą utworów, które w mym życiu odegrały znaczącą rolę, a sam niezmiennie od pięćdziesięciu lat jest moim muzycznym idolem. Piosenka *Dziwny jest ten świat* od chwili, gdy usłyszałem ją po raz pierwszy w 1967 roku, wciąż wywołuje we mnie dreszcze i porusza do głębi, jest ciągle niezwykle aktualna, a jej wykonanie przez Niemena jest dla mnie niedoścignionym wzorem.

Lubię piosenki niebanalne, z poetyckimi tekstami i nietuzinkową melodią, więc musiałbym jeszcze wymienić kilka piosenek z tekstami Wojciecha Młynarskiego, Agnieszki Osieckiej i Jonasza Kofty, kompozycje Włodzimierza Korcza i Seweryna Krajewskiego, piosenki z repertuaru Ewy Demarczyk, Łucji Prus, Marka Grechuty czy Edyty Geppert. Fascynuje mnie okres dwudziestolecia międzywojennego, więc przyznaję, że bardzo lubię i cenię wiele piosenek z tamtego czasu. Ale nie stronię wcale od piosenek rockowych i nowych gatunków, a wśród utworów młodszej generacji mam również swoich faworytów (np. zespoły Maanam, Perfect, Grzegorz Ciechowski, Edyta Bartosiewicz).

Każdemu podoba się coś innego, panuje ogromna różnorodność gustów i każdy ma prawo do wyboru własnego zestawu ulubionych piosenek. Potwierdza to fakt, że w organizowanym przeze mnie z okazji jubileuszu Spotkań z Piosenką plebiscycie na ulubioną piosenkę XX wieku każdy ze stu proponowanych utworów znalazł swoich zwolenników. Te, które cieszyły się największą popularnością, znalazły się w programie mojego jubileuszowego koncertu. I bardzo dobrze! Powinniśmy szanować każdy wybór i okazywać się bardziej tolerancyjni dla innych. Dotyczy to także mediów, które usiłują narzucać obowiązująca modę i uparcie lansują tylko niektóre piosenki i niektórych wykonawców. Dlatego ja na swoich Spotkaniach z Piosenką dbam o różnorodność repertuaru, aby każdy znalazł coś ulubionego dla siebie.

Przywiązuję ogromną wagę do tekstu piosenki i do jej interpretacji. Sam muszę czuć i rozumieć, o co w piosence chodzi, co przy obcojęzycznym tekście nie zawsze jest możliwe. Mamy wiele wspaniałych polskich piosenek. Mam polską duszę i z polską piosenką się utożsamiam, bo ona najlepiej wyraża moje własne uczucia, pragnienia i marzenia.

Tu zacytuję klasyka rozrywki i mistrza polskiego kabaretu Mariana Hemara: *W dobrej piosence nie jest najważniejszą rzeczą ani tekst, ani muzyka. O wartości piosenki decyduje zgodność między muzyką a tekstem*.

Muzyka towarzyszy mi nieustannie, i to w rozmaitych gatunkach: od klasyki poprzez jazz, rock, blues, piosenkę poetycką i kabaretową. Jestem sentymentalny, więc lubię stare kawałki, ale staram się być na bieżąco i śledzę wszelkie nowinki muzyczne młodego pokolenia. Nie znoszę tylko tandety, na Spotkaniach z Piosenką prezentuję wyłącznie najwartościowsze utwory XX wieku.

Jestem już w wieku, w którym coraz chętniej wraca się do wspomnień. Dlatego z nostalgią sięgam po stare przeboje. I chcę je… ocalić od zapomnienia. A bywalcy moich Spotkań najwyraźniej wracają do nich z przyjemnością. Wiek XX jest już zamkniętą historią. I ta historia mnie pasjonuje. A śledzenie bieżących list przebojów XXI wieku pozostawiam młodszemu pokoleniu.

W programach telewizyjnych typu *Idol* i *Droga do gwiazd* dominują piosenki zachodnie, upowszechnia się styl gwiazdorstwa w zachodnim stylu, lansuje – jako wzór – dążenie do kariery w komercyjnym znaczeniu. Mnie chodzi zupełnie o coś innego. Moje Spotkania z Piosenką nie są przeznaczone dla tych, co marzą o estradowej karierze. Chcę propagować zanikającą formę spędzania wolnego czasu: wspólne muzykowanie i śpiewanie. Chodzi o czerpanie przyjemności z samego faktu śpiewania. Dlatego pomysł chwycił. Ludzie przychodzą, żeby odpocząć, żeby przy ulubionych piosenkach się zrelaksować, a nie dlatego, że chcą stawać w szranki z innymi w morderczym wyścigu do sławy. Okazuje się, że czują taką potrzebę: spotykania się, bycia razem, śpiewania. Jak dalece wspólne śpiewanie potrafi integrować ludzi, potwierdza chyba następujący fakt: Kilka lat temu na moich spotkaniach z piosenką pojawili się pani Małgorzata i pan Piotr. Zaczęli śpiewać razem i… od kilku lat są szczęśliwym, rozśpiewanym małżeństwem. Spotkania z Piosenką niewątpliwie się do tego przyczyniły.

FESTIWAL PIOSENKI RETRO

Moje zainteresowanie piosenką okresu międzywojennego zawdzięczam Sławie Przybylskiej. Zaczynałem właśnie naukę w krakowskim liceum (1958), gdy wpadła mi w ręce jej debiutancka płyta *Stare niezapomniane melodie*, nagrana z zespołem Jerzego Abratowskiego (mam tę płytę do dziś i przechowuję jak najcenniejszą pamiątkę). Przedtem, wychowywany w latach 50., słuchałem w szkole i w radiu piosenek typu *Budujemy nowy dom* i *Tysiące rąk*, zupełnie nie znałem tych przedwojennych piosenek, ale kiedy je odkryłem, po prostu oszalałem! Zachwycony nimi, zainteresowałem się całą epoką, zacząłem namawiać swoich rodziców do wspomnień. Dokładnie w tym czasie Mieczysław Fogg po raz drugi w swoim życiu zdobył w plebiscycie Polskiego Radia tytuł najpopularniejszego piosenkarza (poprzednio uzyskał ten tytuł w 1937 roku). Odtąd zacząłem skrzętnie zbierać wszystko, co związane jest z tamtym okresem – płyty, nuty, książki, fotografie. Chodziłem na koncerty Mieczysława Fogga w okresie, kiedy występował z zespołami Klipsy i Baby Jagi. I sam zacząłem śpiewać piosenki z jego repertuaru.

Myśl o Festiwalu Piosenki Retro pojawiła się wiosną 2001 roku. Zbliżała się właśnie setna rocznica urodzin Mieczysława Fogga. Zaproponowałem wówczas dyrektorowi ursynowskiego Domu Sztuki w Warszawie zorganizowanie z tej okazji mojego recitalu *Piosenek starych jak świat*. Koncert odbył się 30 maja z udziałem rodziny Foggów jako honorowych gości. Żył jeszcze syn Mieczysława Andrzej, jego żona Jadwiga i wnuk Michał. Odwiedziłem ich później w Leśnej Polanie pod Piasecznem. W ich Galerii Sztuki w Pracach Dużych, gdzie urządzili prywatne minimuzeum Mieczysława Fogga, dałem kolejny koncert w 2002 roku, a następnie powtórzyłem go kilkakrotnie w innych miejscach, zawsze przy pełnej widowni. Okazało się, że miłośników piosenki retro jest sporo. Ludzie chętnie śpiewali, wspominali, wzruszali się. Bliższa znajomość, a z czasem przyjaźń z rodziną Foggów zaowocowała pomysłem zorganizowania większej imprezy pod ich patronatem.

Warszawa w pierwszej chwili pomysłu nie kupiła, ale Kraków ideę podchwycił i właśnie tam jesienią 2004 roku, w kawiarni Jama Michalika, w Zakopiance, w kinie Pod Baranami, w istniejącej wówczas Café Moliere i Nowohuckim Centrum Kultury, odbył się I Ogólnopolski Festiwal Piosenki Retro im. Mieczysława Fogga oraz kolejne trzy (2005–2007). Po czterech latach Warszawa się zreflektowała i pojawiły się pytania, dlaczego impreza odbywa się w Krakowie, a nie w Warszawie, skoro Mieczysław Fogg z Krakowem był związany dość luźno, raczej wcale, a z Warszawą jak najbardziej! Tu mieszkał, debiutował, występował z Chó-

rem Dana i śpiewał przez całe życie, podczas powstania warszawskiego dał ponad sto koncertów, a po wyzwoleniu otworzył na gruzach przy Marszałkowskiej kawiarnię Cafe Fogg (4 marca 1945 roku), gdzie śpiewał słynną *Piosenkę o mojej Warszawie* Alberta Harrisa i założył wytwórnię płyt Fogg Record.

Z tego powodu, poczynając od V OFPR, wszystkie kolejne (2008–2016) odbywały się już w stolicy (honorowy patronat objęła pani prezydent Hanna Gronkiewicz-Waltz), choć tradycyjnie niektóre imprezy nadal organizowane są w Krakowie. W ostatnich latach do projektu przystąpiło szereg placówek kulturalnych w całym kraju, impreza rozrosła się do całomiesięcznego przeglądu, każdorazowo we wrześniu i październiku odbywa się około 50 imprez festiwalowych, także poza granicami Polski. Laureaci Festiwalu występowali na specjalnych koncertach we Lwowie i w Wilnie, Paryżu, Londynie, Madrycie, w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Od początku honorowy patronat nad Festiwalem objęła rodzina Foggów oraz minister kultury i dziedzictwa narodowego (choć muszę z żalem stwierdzić, że obecny minister po 12 latach odmówił objęcia Festiwalu patronatem), a także prezydenci Warszawy i Krakowa, Biblioteka Polskiej Piosenki w Krakowie i Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu.

Formuła Festiwalu, obejmująca początkowo konkurs wokalny, koncerty i monodramy, przegląd filmów *W starym kinie* z udziałem Stanisława Janickiego i okolicznościowe wystawy, dość szybko rozszerzyła się o spektakle teatralne i recitale, prezentacje wydawnictw książkowych i fonograficznych, bale w stylu retro, ekspozycje muzealne i pokazy multimedialne. Festiwal stał się przeglądem wszelkich inicjatyw związanych z popularyzacją okresu dwudziestolecia międzywojennego, podejmowanych przez teatry, placówki kulturalne, kina, muzea i wydawnictwa w całym kraju, które chętnie przystępują do projektu.

Z okazji Festiwalu przyznawane są honorowe wyróżnienia Złote Liście Retro za osiągnięcia artystyczne, wydawnicze i organizatorskie popularyzujące dorobek dwudziestolecia międzywojennego. Minister kultury przyznaje z okazji Festiwalu nagrody specjalne i honorowe dyplomy, a Rada m.st. Warszawy odznaczenia Zasłużony dla Warszawy.

Cieszę się, że Festiwal przyciągnął i uhonorował nagrodami ministra takich wielkich artystów jak: Sława Przybylska (Złoty Liść Retro nr 1), Jadwiga Barańska, Halina Kunicka, Hanna Rek, Rena Rolska, Barbara Rylska, Irena Santor, Olgierd Buczek, Zbigniew Kurtycz, Bernard Ładysz, Bohdan Łazuka, Jerzy Połomski, Zbigniew Rymarz, Tadeusz Suchocki, Mieczysław Święcicki, Tadeusz Woźniakowski, a także Jan Zagozda i Danusia Żelechowska za radiowe audycje *Mijają lata, zostają piosenki*. Jestem dumny, że właśnie dzięki Festiwalowi, na nasz wniosek, kolejni ministrowie kultury zdążyli przed śmiercią uhonorować specjalnymi dyplomami honorowymi legendy polskiej piosenki: Stefanię Grodzieńską i Stefana Witasa (2005), Wojciecha Dzieduszyckiego i Wierę Gran (2006), Renatę Bogdańską i Władę Majewską (2007), Gwidona Boruckiego (2008) i Antoniego Schreyera (2014). Te same dyplomy otrzymali: Maria Drue i Irena Delmar-Czarnecka (Londyn), Kaya Mirecka-Ploss (Waszyngton), Maria Nowotarska i Kazimierz Braun (Toronto), Apolonia Skakowska (Wilno) i Zbigniew Adrjański. W 2017 roku odbędzie się XIV edycja Festiwalu.

Miałem przyjemność być członkiem pierwszej Rady Programowej Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu (2008–2012), kiedy dopiero rodziła się jego koncepcja. Cieszę się, że mogłem brać udział w jej tworzeniu, a muzeum zostało już otwarte i udostępnione szerokiej publiczności. Jestem szczęśliwym człowiekiem, który przez całe życie robi to, co lubi. Praca zawodowa i rozmaite pasje nawzajem się przenikają. Uważam, że życie powinno być intensywne,

urozmaicone, bogate w przeżycia. I wszystkim życzę, aby umieli w życiu dokonać takiego wyboru, który pozwoli im się w pełni realizować. Piosenka na pewno pomaga.

Wojciech Dąbrowski

Wojciech Konrad Dąbrowski – nauczyciel, dziennikarz, piosenkarz, satyryk, autor wierszy i piosenek. Członek ZAKR i Stowarzyszenia Autorów Polskich. Urodzony w Krakowie 19 lutego 1945 roku, absolwent Akademii Pedagogicznej im. KEN w Krakowie, mgr matematyki. Jest czynnym nauczycielem (od 1965 roku),dwukrotnie był dyrektorem szkół (1979–1983 i 1994–1997); członek Krajowej Rady Postępu Pedagogicznego (1979–1983), zastępca kierownika Działu Programów Edukacyjnych TVP (1983–1987). Instruktor harcerski, harcmistrz, drużynowy 27. KDH im. Piotra Wysockiego w Krakowie (1960–1964), zastępca i komendant Staromiejskiego Hufca ZHP Wawel (1964–1972), kierownik Wydziału Harcerskiego w GK ZHP (1974–1979). Prowadzi działalność publicystyczną i estradową, występuje z recitalami piosenek i na własnych spotkaniach autorskich, laureat telewizyjnej *Szansy na sukces* (1996). Organizator cyklicznych Spotkań z Piosenką (od 2000 roku), pomysłodawca, organizator i dyrektor artystyczny Ogólnopolskich Festiwali Piosenki Retro im. Mieczysława Fogga (13 edycji w latach 2004–2016).

Członek Rady Muzeum Polskiej Piosenki, Opole (2008–2012) redaktor *Gwiazdozbioru polskiej piosenki XX wieku*, prowadzi własny Muzyczny Kabaret Wojtka Dąbrowskiego (od 2004), występuje na Giełdach Satyry Politycznej i w kabarecie ZAKR. Współpracownik wielu pism, redaktor tygodnika „Passa" (od 2004), zastępca redaktora naczelnego tygodnika społeczno-kulturalnego „Sąsiedzi" (2010). Autor książek: Życiorys zapisany piosenką i wierszem (1995), *Nauka myślenia czyli 100 lekcji matematyki* (2000), zbiór satyr *5 lat w Unii – dobra Passa* (2009), *Szast-prast i siedemdziesiątka* (2015), *Muzyczny Kabaret Wojtka Dąbrowskiego* (I: *2004–2009*, II: *2010–2015*). Ponadto opublikował utwory poetyckie w trzech antologiach międzynarodowych.

Ewa Domagała



Pan Jan Poprawa zażyczył sobie, abym napisała „coś" swoim kolokwialnym nieco językiem – do „Piosenki". Życzenie Poprawy jest dla mnie rozkazem i usiłowałam (moje psy mi świadkami, a mam teraz trzy) coś mądrego wymyślić, a czas uciekał. Wreszcie uciekł, a ja, cierpiąc straszliwie na niemoc twórczą i odtwórczą, wpadłam na pomysł. Postanowiłam wykorzystać mój wpis blogowy, niegdyś napisany, traktujący między innymi o piosence. O muzyce i muzykantach też. Może chwyci? Przy okazji sprytnie wymyśliłam, że korzystając ze sposobności, uda mi się przemycić wiadomość, że ów blog jest przeze mnie prowadzony. Choć ostatnio zaniedbany, lecz jak już się zepnę, jak zakotwiczę w moim nowym miejscu życiowym (w Krośnie), jak otworzę wreszcie mój (zawieszony na razie) sklep internetowy i jak już wrócę z Warszawy, gdzie ostatnio przebywam… to walnę tekstami w Internet, aż całe pół Polski rzuci się do czytania. I kupowania. W sklepiku będzie sprzeda-

wane moje rękodzieło: moje obie książki oraz wyrabiane przeze mnie ozdobne, przepiękne świece. Nie żebym spoważniała i zajęła się jedynie wyrobem świec, ale wymyśliłam to w celach prozaicznych. Inteligentni jesteście, więc się domyślcie.

To, że zamieszkałam w Krośnie dla odmiany, wynika jedynie z faktu, że jest ono blisko Brzozowa z jego szpitalem, gdzie życzę sobie co jakiś czas bywać. I z tego, iż na obrzeżach miasta, chociaż blisko do centrum, udało mi się kupić prawdziwy starusieńki drewniany dom z płaską działką i dużymi drzewami. Teren ogrodzony, zrzucający na głowy różnorodne owoce typu jabłka, brzoskwinie czy porzeczki (dobrze, porzeczki nie lecą na głowy, a nawet trzeba się po nie schylać – szczęśliwie już ich nie ma i można temat ominąć chwilowo). Mam również mnóstwo dojrzewających właśnie orzechów i potwornie wielką ilość winogron… Ale zaznaczam, że nalewki odpadają z kilku powodów: po pierwsze do prac domowych związanych z przetwarzaniem żywności mam wstręt okropny, po drugie i tak nie piję. I – uprzedzając pytanie – nikt mnie nie odwiedza. Częstowanie również odpada. A w sklepiku nie będę przecież tego sprzedawać, nie jestem „benedyktynką".

Tyle tytułem wstępu. I zgodnie z obietnicą wklejam tekst blogowy historyczny. Teraz mogę już wam opowiedzieć, jak to było…

*

Minęło odpowiednio wiele czasu, bo działo się to dawno temu, kiedy wprawdzie byłam wczesną babcią – w rzeczy samej bardzo wczesną – i kiedy powoli przemyśliwałam o tym, żeby przestać śpiewać. Siła siadła, zdrowie już nie to, a kasa coraz cieńsza. I powinnam wtedy myśleć szybciej. Szkoda, że od razu nie sprzedałam całej swojej muzycznej wyprawki – pozbyłam się dopiero sprzętu nagłośnieniowego: kolumn głośnikowych i miksera-wzmacniacza. Reszta, czyli mikrofon i syntezatory, jeszcze została. Czekały na dobrego kupca. Mogłam więc w razie czego je wykorzystać, oczywiście przy doczepieniu się do kapeli, która posiadała tę niezbędną resztę.

Z kasą akurat wtedy było dosyć ciężkawo, w domu panował smutek. Ale zdarzały się czasami jakieś chałturki do wykonania: bal korporacji, umilanie kolacji… a człowiekowi było żal porzucić to, co ukochał. Dlatego kiedy dostałam od pewnego znajomego skrzypka propozycję zagrania sylwestra za niezłe pieniądze, zgodziłam się. Na szczęście nie był to żaden hotel w Zakopanem. Tam grywało się przyjemnie, lecz wracało do Krakowa te sto kilometrów przez cały Nowy Rok. Przez dzień cały noworoczny. Ciężko.

Tym razem mieliśmy zagrać gdzieś koło Wadowic. Nieważne, byle wszystko było załatwione. Skrzypek był świetny, słyszałam go, więc to wiedziałam – i to on miał wszystko załatwić. Wadowice niedaleko, pewnie będzie się fajnie i na luzie przygrywało…

Oprócz mnie i owego skrzypka zaklepana była druga dziewczyna, również z własnym repertuarem i sprzętem, w tym nagłośnieniowym. Oraz samochodem! Znałyśmy się dobrze, nieraz ogrywałyśmy imprezy tylko we dwie. I szło. Ostatni sukces odniosłyśmy rok wcześniej, grając imprezę sylwestrową w Warszawie. Wspólny repertuar śpiewałyśmy na dwa głosy, oprócz tego ja miałam ten eksportowany do ciepłych krajów, a ona do zimnych. Ja po angielsku, ona po niemiecku. I naturalnie mniej więcej jedną czwartą po polsku. Miałyśmy razem najcelniejsze przeboje. Zapowiadało się znakomicie!

I jak to zwykle się dzieje z imprezami zapiętymi na ostatni guzik, rano, tuż przed wyjazdem, wszystko się posypało. Koleżanka zrezygnowała. Zadzwoniła i tłumaczyła, że dostała w ostatniej sekundzie propozycję zastąpienia chorej wokalistki w wielogwiazdkowym hotelu, za wiadomo jakie pieniądze, więc niech

sobie poradzimy bez niej. I że przeprasza. Po czym wyłączyła się, mówiąc, że musi zacząć się malować, pa.

No to pa. Zadzwoniłam do skrzypka z propozycją, żeby odwołał imprezę, ludzie najwyżej zrobią sobie dyskotekę. A on na to, że zamówiona była żywa muzyka, mowy nie ma o odwołaniu i on się powiesi, ale zagrać musimy! Dlaczego musimy? Przecież nie mamy jak zagrać ani z kim! Mikrofon jest, ale nie ma go do czego podłączyć, syntezatory są – ale nie ma ich do czego podłączyć, skrzypce są, ale nawet nie mają przystawki, której i tak nie byłoby do czego podłączyć… i w ogóle niczego do niczego nie można podłączyć, jeżeli nie ma sprzętu!

A on na to, że już podpisał umowę, wziął zaliczkę i przepadło, musimy zagrać. O, to rzeczywiście problem, bo tylko on tę zaliczkę widział i niewątpliwie przeputał, więc… musimy zagrać… bo żonę facet miał ostrą…

Skrzypek dzwonił do wszystkich. A wszyscy byli zajęci. Graniem. Zadzwonił do tej koleżanki, która odmówiła, i zażądał, żeby dała zastępstwo. Bo on wziął zaliczkę.

Oddzwoniła po dwóch godzinach i powiedziała, że mamy skontaktować się z takim a takim numerem – jest facet z nagłośnieniem, grający i śpiewający. I ma samochód. Tylko mu trzeba więcej zapłacić, no bo wiesz, nie będzie mógł się napić jako kierowca, a to sylwester przecież… Kolega skrzypek zgodził się na wszystko, szczęśliwy, że odrobi zaliczkę.

Umówiliśmy się za godzinę (zaczynało już zmierzchać!) pod konkretnym adresem w Krakowie. Trudno było tam dojechać, ponieważ nie było taksówek. Wszystkie odsypiały na zapas i czekały na noc. Mnie w końcu podwiózł ubłagany sąsiad – dźwigałam na sobie dwa „instrumenty klawiszowe", kilka statywów w stanie rozłożonym na żelazne listwy – a skrzypek dojechał autobusem czy tramwajem, spocony wielce, bo dźwigał jeszcze saksofon. Wiesz, zawsze to urozmaici kapelę. Urozmaici, owszem – ucieszyłam się. Szkoda, że nie zauważyłam wtedy braku futerału ze skrzypcami…

Na miejscu miły facet, taki mniej więcej z naszego pokolenia, powynosił na ulicę co trzeba i położył w śniegu. Już miałam się zdziwić, czemu nie pakuje tego od razu do stojącego obok mikrobusu, ale uprzedził mnie, pytając, gdzie mamy auto. Zatkało mnie całkowicie i przestałam się odzywać. No to kicha, nie jedziemy! Zastanawiałam się, czym wrócę do domu, i przemknęło mi jeszcze przez myśl, czy koledze skrzypkowi wierzyciele krzywdy jakiej nie zrobią. Żona to z pewnością… A w końcu co mnie to obchodzi, nie mój sylwester, nie moja żona, nie moja kasa (a nie, moja zaliczka! chociaż widać, że raczej jej nie odzyskam).

Tymczasem facet od nagłośnienia wyjaśniał, że on gra gdzieś indziej, a nam pożycza sprzęt nagłośnieniowy i w pakiecie daje swojego siedemnastoletniego syna, za którego ręczy głową i sprzętem, niech chłopak się przyucza, chociaż już teraz ma repertuar bardzo duży, zobaczymy. I rzeczywiście. Zobaczyliśmy.

Skrzypek – będę go uporczywie nazywać skrzypkiem, ponieważ mógłby ktoś oblojdę rozpoznać, a mnie byłoby wtedy żal… bo skrzypkiem jest rzeczywiście świetnym! O ile jeszcze żyje, jakoś dawno o nim nie słyszałam. Cóż – dobrze, że miał dużo wolnych minut w komórce, bo dzwonił i dzwonił, i dzwonił, aż udało mu się wyrwać z domowej imprezy jakiegoś bliskiego kolegę, który zgodził się nas zawieźć na miejsce (i wrócić do Krakowa) oraz przywieźć do Krakowa (przyjechawszy znów z Krakowa). Nie wiedziałam, za ile, ale skoro to taki dobry kolega ratuje przyjaciela…

Auto przyjechało, siedemnastolatek został nam przedstawiony, tata na boku poprosił, żeby dopilnować, aby nie pił – toż to dziecko prawie, niepełnoletnie… Pojechaliśmy.

Tylko wciąż nie mogliśmy i nie mogliśmy dojechać, ponieważ nikt nie znał wsi o takiej nazwie. Kierowca za to znał skrót do Wadowic i woził nas bardzo wąskimi i bardzo śliskimi ośnieżonymi drogami, pnącymi się pod niebo… kilkakrotnie minęliśmy taką samą (tę samą?) kapliczkę. Na razie auto dawało radę. Choć ze dwa razy zrobiło małą cofkę. A raz większą. Miejscowych ani śladu, wszyscy pochowani; w końcu znaleźliśmy kogoś, kto wskazał nam ręką azymut. Zbliżając się do naszej wioseczki, minęliśmy kilka innych, gdzie naszym oczom ukazywały się rozpakowujące się kapele z tradycyjnym instrumentarium typu akordeon i gitara, trąbę nawet taką dwuosobową ktoś miał – wiecie, jak Golce na takiej czasem dają…

Zjawiliśmy się na miejscu mocno spóźnieni, cała sala gimnastyczna na nas czekała, dosyć już „rozbawiona", a na końcu sali były drzwi do garderoby, przez którą wchodziło się na bardzo wysoką scenę.

Organizator chciał nam nieba przychylić, doniesiono nam herbatkę, ciasto, kanapki, szampana (specjalnie dla mnie) i postawiono flaszkę na stole. Dużą. I kazano się nie śpieszyć, odpocząć i spokojnie się instalować. A sala gimnastyczna przez chwilę jeszcze sama się pobawi. Wesoło.

„Moi" panowie natychmiast łyknęli pół flaszki na dwóch (tej dużej) i poustawiali na tej wysokiej scenie instrumenty oraz mocne, dobre głośniki na statywach, mikrofony i syntezatory. Dwa moje, jeden Młodego, ale i mikser postawił koło siebie. Przy okazji wydało się, że moje statywy (podstawki, rusztowania, podpórki) zostały w śniegu w Krakowie, więc musiałam jako podstawy użyć starożytnej ławki szkolnej. Takiej lekko pochyłej. Też pięknie. Mój mikrofon sprawdziłam, ustawiłam sobie piękną barwę, skrzypce miały grać do mikrofonu (bo wiecie, ja tej przystawki do skrzypiec to znowu zapomniałem…), saksofon czasami również, jako wspomniane wcześniej urozmaicenie. Dzieciak zainstalował się na samiutkim przodzie sceny na środeczku, otoczony elektroniką, i zaczęliśmy zaczynać. Najpierw instrumentalnie – z dyskietki z dogrywaniem fantazyjnym na „żywo", no i gadkę zaczęłam sympatyczną. Ale Młody wyłączył mi nagle mikrofon i doopa.

Na sali cisza zapadła, więc Młodzieniec coś zagrał i zaśpiewał, ludzie coś tam przetańczyli. Patrzę ci ja w lewo, a tam nasz skrzypek stoi przy mikrofonie z saksofonem i się kiwa. Po prostu: stoi i się kiwa. Nic to, teraz moja kolej. Zaczęłam – wstęp, zwrotka i „q...a, gościu, mikrofon mi włącz!!!" – gówniarz popatrzył jak na głupka, ale w końcu się kapnął i nacisnął guziczek. No i tak co utwór. Ciekawe – czemu akurat sobie nie wyłączał? Zagraliśmy tak do przerwy i zanim zeszłam po stromych schodkach do garderoby, panowie już skończyli flaszkę. Tę dużą. Ale chłopak obiecał, że nie będzie mnie już miksował. Zostawi włączony mikrofon na stałe. On nie wie, dlaczego się wyłącza, on niczego nie dotyka przecież, jakżeż by! Dobrze, tego właśnie chciałam.

A może ustalimy repertuar, co kto ma, bo wiesz, żeby ludzie się bawili, to trzeba ich podkręcić troszkę… najpierw wolne, potem coraz szybsze…? – zapytałam. Pokazał, co tam ma. Na obchrępanej kartce. Kilka numerów, tych samych zresztą, które i ja śpiewałam. I te same podkłady na dyskietkach. OK, mogę je odpuścić, mam wystarczająco dużo innych.

Weszliśmy na scenę, tam znowu smarkaty artysta wyłączał mi mikrofon po każdej mojej piosence; no cóż mu się do licha stało?! Nie mogłam dośpiewać żadnego drugiego głosu, a moje następne piosenki zaczynały być słyszalne gdzieś dopiero od połowy, jak sobie przypomniał i nadusił. Skrzypek nadal kiwał się „w ciszy" z saksofonem przy mikrofonie. Po lewej, chociaż nie do rytmu.

Przez garderobę weszło kilku takich i wołali „pod nogę grać, pod nogę". No to ja zaczęłam repertuar polski, jaki tam miałam, a Młody dalej swoje, bo nie dosłyszał. Za to mnie nie słyszał nikt – miałam wyłączony… ten, no… Ludzie pod sceną wrzeszczeli do niego: „zagraj, bucu, *Jak długo na Wawelu*, znasz?!" – „Znam" – odpowiedział, gdy już dosłyszał. Z pięć minut ustawiał sobie tonację i poooszedł…: *jak długo na Wawelu Zygmunta bije dzwon, jak długo na Wawelu Zygmunta bije dzwon, jak długo na Wawelu Zygmunta bije dzwon, jak długo na Wawelu, Zygmunta*… – i tak całą zwrotkę. Bez następnych wersów. Potem drugą i trzecią… Refrenu nie śpiewał, bo najwidoczniej go nie znał.

Przez garderobę wpadł na scenę pijany organizator, a piana mu z pyska leciała. „To nie jest żadna żywa orkiestra! O, pani ręce podnosi! Z plejbeków lecicie! Ja się nie zgadzam! Ja wam nie zapłacę! I jeszcze udajecie, że śpiewacie! A to też plejbek! Wszystko z płyt!!! Oszuści cholerni! Grać mi tu pod nogę, na żywego, bo nogi z…!" Tupał nogami i pluł na mnie, może dlatego, że byłam najbliżej – na szczęście dla pozostałej dwójki, bo na scenie raczej chyba nie odważyłby się przywalić… kobiecie przecież, w dodatku w wieku lekko dojrzałym?!

Młody się przestraszył i walnął znów swoje *Jak długo…*, a skrzypek wreszcie zatrąbił… Jezu, co to się działo!!! Jemu to Nieletni mikrofonu nie wyłączał, więc ryk osła czy też słonia, bawołu albo Godzilli, całkowicie nie w tonacji, poniósł się daleko po halach… choć nie wiem, czy Wadowice mają hale, bo do tamtej pory nawet nie wiedziałam, że tam też mieszkają górale… ja z Bieszczad jestem!

Tego już sala nie wytrzymała. Ludzie stali pod sceną, rycząc prawie jak skrzypek na swoim instrumencie i wygrażając nam pięściami. Do smarkatego mieli najbliżej. Widząc to wszystko, organizator otarł z pyska pianę i wypędził nas ze sceny – mnie nie zauważając jakby – i kazał się wynosić. Brzydkimi słowami kazał. Skrzypek, który skrzypkiem był świetnym, lecz saksofonu chyba w życiu nie trzymał – jedynie może wieszał sobie na szyi, bo mikrej był postury – że o dmuchaniu weń nie wspomnę, rzucił się do niego: a płacić?! Gość uniósł się honorem, rzucił połową kasy o stół i zorganizował ucieczkę. Schował nasze „dobrane trio" do jakiejś salki, żeby nas goście nie znaleźli. Boć przecież samochodu nie było!!!

Czekaliśmy cichutko do jego przyjazdu, a sprzęt wrzucili nam do środka jacyś tam, łagodniejsi nieco. Co nie przeszkadzało, że rzucali jak workami kartofli. Skrzypek nadal chciał się wykłócać o kasę, więc szybciutko wyjechaliśmy z podwórka. A tam kupa ludzi, wychodzących i wściekłych. Rozpoznali samochód. Zastawili drogę. Co poniektórzy mieli coś w rękach i sądzę, że nie zawahaliby się tego użyć…

Auto przebiło się jakoś przez tłum i po milczącej podróży porozwoziło nas po domach. Skrzypkowi nie wystarczyło całych „naszych zarobionych" pieniędzy na zapłacenie koledze kierowcy za wszystkie cztery kursy. Został z długiem na drugi rok. Wściekły mamrotał, że ten… cały organizator powinien uprzedzić, że na wsiach pod Wadowicami gra się tylko prosto i „pod nogę". Ludowiznę najchętniej!

Mój Boże, jakie to szczęście, że ze dwa tygodnie później zagrałam przecudowny bal, we dwoje – z Bogusiem Dijukiem (obecnie KRAK-RADIO), gdzie goście pięknie się bawili i chwalili nas bardzo… Bo w innym wypadku zakończyłabym karierę chałturniczki straszliwą klęską ze sztachetami w tle!

Zaraz potem sprzedałam resztę sprzętu i już. Za byle ile. I zajęłam się czymś innym, mniej niebezpiecznym… :)

Wasza Domagała
[Krosno]

Janusz Gast

STUDIO PIOSENKI TEATRU POLSKIEGO RADIA



Teatr Polskiego Radia to magiczne miejsce, niezwykle cenne dla polskiej kultury. Od wielu lat teatr ten, dzięki swym wartościowym pod względem artystycznym i edukacyjnym prezentacjom, ma ogromną rzeszę stałych słuchaczy. Marka Teatru Polskiego Radia i ogromny dorobek radia w dziedzinie promowania polskiej piosenki spowodowały, że to miejsce zostało wybrane do powołania Studia Piosenki Teatru Polskiego Radia.

W dniu 31 stycznia 2016 roku odbył się w Studiu Polskiego Radia im. Władysława Szpilmana w Warszawie inauguracyjny spektakl muzyczny *Rodzynki, stroskane winogrona* na podstawie tekstów Juliana Tuwima, według scenariusza i w reżyserii Janusza Gasta. Marcin Partyka objął kierownictwo muzyczne i napisał aranże, a koncert poprowadzili aktorka Anna Cieślak i Paweł Sztompke – kierownik redakcji muzycznej radiowej Jedynki. Wystąpili: Beata Banasik, Łukasz Jemioła, Justyna Panfilewicz, Ewa Prus, Natalia Sikora i Kamil Studnicki. Akompaniował zespół muzyczny w składzie: Marcin Partyka (fortepian), Sebastian Feliciak (saksofony), Krzysztof Łochowicz (gitary), Piotr Domagalski (kontrabas), Kuba Szydło (perkusja). Bezpośrednią transmisję spektaklu przeprowadził Pierwszy Program Polskiego Radia.

Do udziału w koncertach organizowanych przez Studio Piosenki Teatru Polskiego Radia są zapraszani młodzi, utalentowani wykonawcy, w tym absolwenci wyższych szkół teatralnych i muzycznych, laureaci wielu przeglądów oraz krajowych festiwali piosenki. Ich zadaniem jest wykonywanie w nowych aranżacjach i interpretacjach utworów, które wpisały się w historię polskiej piosenki oraz zostały stworzone przez wybitnych autorów i kompozytorów. Młodzi artyści to w większości ukształtowane już artystycznie osobowości. Wobec braku zainteresowania stacji telewizyjnych prezentowaniem artystów młodego pokolenia właśnie tu znajdują oni miejsce, gdzie mogą kontynuować swą karierę artystyczną. Tym samym Studio Piosenki Polskiego Radia stało się kuźnią nowych kadr polskiej sceny artystycznej na skalę ogólnopolską.

Do tej pory Studio Piosenki Teatru Polskiego Radia zorganizowało, poza inauguracyjnym spektaklem muzycznym *Rodzynki, stroskane winogrona*, sześć koncertów:

– 28 lutego 2016 roku – *Raz się żyje* – piosenki legendarnego Studenckiego Teatru Satyryków. W koncercie wystąpili: Beata Banasik, Łukasz Jemioła, Agata Klimczak, Ewa Prus, Kamil Studnicki i Monika Węgiel. Scenariusz i reżyseria: Janusz Gast. Kierownictwo muzyczne, aranże: Marcin Partyka. Narracja: Anna Cieślak, Paweł Sztompke. Grał zespół muzyczny w składzie: Sebastian Feliciak (saksofony), Piotr Aleksandrowicz (gitary), Mikołaj Majkusiak (akordeon), Piotr Domagalski (kontra-

bas), Łukasz „Samba" Dmochewicz (perkusja), Marcin Partyka (fortepian).

– 20 marca 2016 roku – spektakl muzyczny *Ty-Ja-My – czyli Fragmenty Listów Niewykorzystanych*. Pierwszy autorski program Beaty Banasik, założycielki i liderki istniejącego od zaledwie roku zespołu Bea.B, z udziałem: Agaty Rożankowskiej, Anastazji Simińskiej, Edyty Wilk i Beaty Banasik. Reżyseria: Janusz Gast. Prowadzenie: Anna Cieślak, Paweł Sztompke. Zespół muzyczny: Paweł Kukla (fortepian), Jacek Długosz (gitara), Wojciech Szwugier (bas), Michał Pamuła (perkusja), Jarosław Spałek (trąbka), Bartosz Banasik (saksofon), Piotr Krawczyk (puzon/tuba). W roli lektora wystąpił Michał Staszczak.

– 24 kwietnia 2016 roku – koncert *Każdy ma swoją gehennn…kę* – piosenki Marcina Partyki z teatrzyków (i nie tylko) do wierszy i tekstów: Grzegorza Bukały, Tomasza Jachimka, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Wojciecha Jaruzelskiego, Andrzeja Poniedzielskiego, Mirki Szawińskiej, Juliana Tuwima, Małgorzaty Wojciechowskiej, Karola Wojtyły. W koncercie wystąpili: Justyna Panfilewicz, Julia Sobiesiak, Jagoda Stach, Małgorzata Wojciechowska, Mariusz Orzechowski i Paweł Ruszkowski. Reżyseria: Janusz Gast. Scenariusz, kierownictwo muzyczne koncertu: Marcin Partyka. Prowadzenie: Paweł Sztompke. Zespół muzyczny: Marcin Partyka (fortepian, syntetyzator), Jerzy Małek (trąbka), Krzysztof Łochowicz (gitary), Piotr Domagalski (kontrabas), Kuba Szydło (perkusja).

– 29 maja 2016 roku – *Nie mówię* „żegnaj", piosenki Marka Gaszyńskiego z muzyką skomponowaną przez: Seweryna Krajewskiego, Macieja Kossowskiego, Andrzeja Cierniewskiego, Ryszarda Poznakowskiego, Czesława Niemena, Wojciecha Skowrońskiego, Dariusza Kozakiewicza, Marka Sośnickiego. W koncercie wystąpili: Marta Kostur, Agnieszka Przekupień, Anastazja Simińska, Piotr Dąbrówka, Łukasz Jemioła i Łukasz Mazurek. Scenariusz i reżyseria – Janusz Gast. Kierownictwo muzyczne, aranże – Marcin Partyka. Prowadzenie – Maria Szabłowska. Zespół muzyczny: Marcin Partyka (fortepian), Sebastian Feliciak (saksofony), Tomasz Pfeiffer (gitary), Paweł Puszczało (kontrabas), Kuba Szydło (perkusja).

– 12 czerwca 2016 roku – *Nadzieja*, koncert piosenek Jana Pietrzaka do muzyki skomponowanej przez: Włodzimierza Korcza, Wojciecha Karolaka, Jana Pietrzaka i Jerzego Wasowskiego. W koncercie wystąpili: Marta Kostur, Klaudia Kuchtyk, Julia Sobiesiak, Paulina Walendziak, Monika Węgiel, Edyta Wilk i Jan Pietrzak. Scenariusz i reżyseria – Janusz Gast. Kierownictwo muzyczne, aranże – Marcin Partyka. Prowadzenie – Paweł Sztompke. Zespół muzyczny: Marcin Partyka (fortepian), Jerzy Małek (trąbka), Krzysztof Łochowicz (gitary), Piotr Domagalski (kontrabas), Kuba Szydło (perkusja).

– 30 października 2016 roku – *Uciekaj, moje serce*, koncert piosenek Agnieszki Osieckiej i Seweryna Krajewskiego. W koncercie wystąpili: Karolina Burek, Justyna Kokot, Karolina Wasilewska, Kuba Blokesz, Łukasz Mazurek i Maciej Piasny. Scenariusz i reżyseria – Janusz Gast. Kierownictwo muzyczne, aranże – Marcin Partyka. Prowadzenie – Paweł Sztompke. Zespół muzyczny: Bogdan Hołownia (fortepian), Jerzy Małek (trąbka), Piotr Aleksandrowicz (gitary), Piotr Domagalski (kontrabas), Kuba Szydło (perkusja).

Wszystkie dotychczasowe koncerty Studia Piosenki Teatru Polskiego Radia były, a kolejne będą rejestrowane i transmitowane w Programie Pierwszym Polskiego Radia. Rejestracje koncertów, w zapisie audio i wideo, są umieszczane na stronie: http://www.polskieradio.pl/7/5100,Studio-Piosenki-Teatru-Polskiego--Radia.

Janusz Gast
Kierownik Artystyczny
Studia Piosenki Teatru Polskiego Radia

Jarosław Hanik

SZTUKA AKOMPANIOWANIA



Akompaniament w piosence artystycznej jest dla mnie zjawiskiem wymagającym jednocześnie odpowiedzialności i szalonego (często) polotu. Odpowiedzialności przejawianej w tym, że materia dźwiękowa musi stanowić swoisty dywan, podstawę, na której wokalista może rozwinąć w pełni myśl twórczą i emocje – jednocześnie zaś powinna je wzmacniać i czasem prowokować, cały czas będąc jednak podporządkowaną soliście. Takie podejście wymaga ode mnie oczywiście znajomości materii nie tylko muzycznej, ale też i literackiej. Lubię (myślę, że jest to obowiązkiem każdego szanującego się akompaniatora) znać tekst utworu, emocje rządzące nim i logikę czy kolejność wydarzeń, które interpretator tekstu chce przedstawić publiczności. Rozwój emocjonalny utworu prowadzący do określonej kulminacji i dalej idąc – do zakończenia. W ten sposób mogę wesprzeć solistę, który niełatwe ma zadanie. Musi spowodować, żeby coś w publiczności się wydarzyło, zbudzić w niej emocje, przemyślenia, zmienić ich dzień, opowiedzieć im o sobie i o niej samej.

Zależnie od tego, czy towarzyszę młodym czy też profesjonalnym wykonawcom, moje warianty podejścia do sztuki akompaniowania są różne, choć nie rozbieżne.

W mojej pedagogicznej pracy często podpowiadam młodym adeptom sztuki wokalnej różne rozwiązania, pomagam im odnajdywać ich własne emocje. To jest ekscytujące, ale i trudne zadanie. Pomóc odkryć, jednocześnie nie narzucając… Są to często dziesiątki godzin rozmów o tekście, rozkładanie go na czynniki pierwsze, burzenie wszystkich wyobrażeń o nim i układanie łamigłówki od początku.

Natomiast w przypadku profesjonalnych wykonawców sprawa jest prostsza, choć nie w każdym przypadku. Przy długofalowej współpracy wiadomo, czego ktoś oczekuje ode mnie, czego ja oczekuję od drugiej strony i sytuacja jest jasna. Znam materiał, mam za sobą dużo prób, przemyśleń, wskazówek od solisty, jesteśmy „ograni" ze sobą i robię wszystko, co w mojej mocy, żeby pomóc oraz żeby przesłanie każdego utworu zostało spełnione. Przy pracy sesyjnej, pojedynczych recitalach czy zastępstwach sytuacja jest trudniejsza. Cała masa szczegółów wykonawczych musi zostać zapamiętana lub zapisana po prostu od razu, gdyż często te sytuacje wydarzają się nagle.

Ważnym czynnikiem jest też zaufanie. Solisty do mnie i moje do solisty. W momencie pisania tego tekstu zacząłem się nawet zastanawiać – czy nie jest ono sprawą kluczową? Niektóre recitale i akompaniamenty przypominają jazdę bez trzymania się czegokolwiek w autobusie miejskim pędzącym z prędkością 90 km/h w terenie zabudowanym. Wtedy bardzo potrzeba opanowania i zaufania do partnera na scenie. Życie postawiło mnie też parę razy w sytuacjach, gdy wyczuwałem, że ze strony solisty „wszystko może się zdarzyć". Są artyści,

którzy występ na scenie traktują jak swego rodzaju jam session. Jednak wtedy nie ma – jak dla mnie – dobrej energii, wolności w tym, co robimy, i publiczność to oczywiście wyczuwa.

Ale bywa też inaczej. Pamiętam, jak graliśmy z Joanną Lewandowską-Zbudniewek na benefisie Wojciecha Bronowskiego w Rybniku. Z przyczyn technicznych było bardzo mało czasu na próbę – raptem kilka minut dzień wcześniej. Wtedy Joasia powiedziała: Słuchaj, bo ja na początku tak bardzo tęsknię, a w tym trzecim refrenie to bardzo mocno krzyknę i wtedy daj, *ile możesz*. Oczywiście nie przegraliśmy całej piosenki na sto procent. Dopiero na koncercie podczas wykonania przed trzecim refrenem przypomniałem sobie słowa Joasi – i kolejny refren był w olbrzymim forte. Jakież było moje zdumienie, gdy nie „nakryłem" jej dźwiękiem, tylko wspólnie osiągnęliśmy kulminację, która była czymś nieporównywalnym do niczego innego… Oczywiście sytuacja skończyła się owacjami na stojąco. W takich chwilach jest się szczęśliwym z poczucia zrobienia czegoś razem, czegoś bardzo emocjonalnego, stojącego jednocześnie na krawędzi ryzyka. Jeżeli zagram za głośno – to „zabiję" emocje wokalisty, jeżeli za cicho – to jej czy jego słowa ugrzęzną w sali, niepodparte żadnym konkretnym dźwiękiem. W takich newralgicznych momentach zawsze zadaję sobie pytanie: gdzie jest granica? Ile można zagrać, a ile nie? Na ile w danej sytuacji mogę pomóc, na ile przeszkodzić? I w końcu – jakie wybrać wyjście z danej sytuacji? Jeżeli chodzi o koszt energii przy czymś takim, to powtórzę za innym muzykiem: czy zastanawialiście się państwo, czemu on jest cały mokry, leje się z niego podczas tego koncertu, choć na sali jest tylko 22 stopnie Celsjusza?

Jeżeli czas na to pozwala – lubię godzinami rozmawiać z wykonawcą na temat tego, co widzi on w danym utworze, jak chce go uchwycić. Na ile można sobie pozwolić, na ile nie. Często otrzymuję konkretne wskazówki wykonawcze od samego artysty. Chodzi o to, aby akompaniament był maksymalnie spójny z tym, co wykonuje solista, a jednocześnie nosił znamiona indywidualności. Żeby w efekcie powstało dzieło.

I tutaj przychodzi czas na odrobinę szaleństwa. Całe życie Los czy Bóg, czy jak inaczej nazywać tę Istotę Twórczą, zsyłał mi to, czego w danej chwili chciałem. Grałem jazz – spotykałem wielu wybitnych, mogłem się uczyć od nich do woli. Mając osiemnaście czy dziewiętnaście lat, jeździłem na Warsztaty Jazzowe do Chodzieży, gdzie razem z Marcinem Wasilewskim, Krzysztofem Herdzinem i wieloma innymi uczyliśmy się języka muzycznego. Potem, pod koniec studiów, przyszedł czas na moją największą życiową pasję – Gonzalo Rubalcabę. Wtedy za jego radą zacząłem się interesować rdzenną, ludową muzyką latynoamerykańską – poznawałem Kubańczyków mieszkających w Polsce, Kolumbijczyka, Brazylijczyka – i rozpoczęło się latynoamerykańskie, szalone granie. Potem wyjazd do Brazylii i dalej – poznawać ile się da, uczyć się tej muzyki zachłannie. Kolejny czas to Teatr Powszechny i cztero- czy pięcioletnie granie do spektaklu *Romeo i Julia* oraz musicalu *Siostrunie*…

Myślę, że te wszystkie doświadczenia przemycam w moim akompaniowaniu. Próbuję całe to doświadczenie, wszystko to, co spotkało i spotyka mnie w moim muzycznym życiu, wrzucić do jednego tygla, wymieszać, pozwolić, by eksplodowało, a jednocześnie dalej stanowić dla danego artysty swoisty dywan, po którym on może się przechadzać.

Gdybym miał podsumować, czym dla mnie jest akompaniament, to chyba powiedziałbym, że jest tym, czym jest – niesamowitą przygodą, z dużą dawką ryzyka i wydzielanej przy tym adrenaliny, oraz (lub przede wszystkim) sposobem na życie.

Jarosław Hanik
[Rybnik]

Bogdan Hołownia

SZTUKA AKOMPANIOWANIA



Wypowiedź swobodna…
Pamiętam zajęcia za oceanem. Słuchaliśmy kilku wersji jednego standardu jazzowego. Profesor zwrócił uwagę na pracę sekcji rytmicznej. Pamiętam określenie *close comping* i pamiętam nazwisko pianisty. Był to Wynton Kelly… Za chwilkę gra już inna sekcja i notuję wyrażenie *independent comping* i nazwisko pianisty: Hancock… imię Herbie…

A więc podążam za myślą solisty, staram się wyczuwać jego intencje. To postawa *close*. A jeśli gram, mówiąc niezależnym głosem – wtedy inspiruję solistę, mając nadzieję, że skorzysta on z moich rozwiązań harmoniczno-rytmiczno-melodycznych, mimo iż wygląda na to, że pozornie opowiadam inną bajkę.

Problemy, jakie ma akompaniator – to przede wszystkim zagadnienie tonacji. Wykonać utwór zatytułowany *Martwe liście* (*The Autumn Leaves*) w tonacji g moll a w tonacji f#moll – to dwa różne światy. Choć z pozoru obie wersje dzieli dystans półtonu. Utwór w tonacji g moll gra się setki razy podczas jamowych wieczorów. Tonację f#moll napotkać możemy w związku z występem wokalistki. Powinno się grać jednakowo płynnie we wszystkich tonacjach. Ale przecież taki komfort mamy niezwykle rzadko…

Załóżmy sytuację typową: utwór średnio trudny, forma AABA, tempo medium swing. Pianista czy gitarzysta akompaniujący powinien mieć „w rękawie" kilka propozycji zagrania wstępu. Muszę wyobrazić sobie utwór, na ile tylko mogę (a przede wszystkim jego najbardziej złożone fragmenty), aby móc w głowie zbudować jego wizję, zanim jeszcze zabrzmi. Zwykle w charakterze wstępu praktykuje się zagranie pewnej parzystości, na przykład ośmiu ostatnich taktów utworu. No tak, ale co począć, gdy wokalista nie zgadza się na to, by akompaniator nieopatrznie zadenuncjował słuchaczowi, jaka to kompozycja będzie grana?

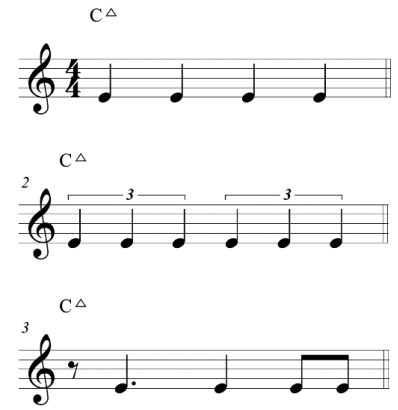
Wtedy korzystamy z rękawa drugiego. I wiem, że mam zagrać tak, by po ośmiu taktach wokalista miał jasność co do tonacji utworu, tempa oraz pulsu.

Pamiętam wielkiego Jana „Ptaszyna" Wróblewskiego, który mówiąc popularnie – nabijał utwór dobre 30 sekund, a czasem i dłużej. Usłyszałem wtedy od mistrza: *Bodziu, tempo to nie wszystko… Puls… ot, co trzeba uchwycić…*

Po kilku taktach utworu orientujemy się, jakiej „narracji" używa solista. Czy rozgrywa temat utworu „blisko" oryginału (to znaczy, że ktoś, kto w połowie trwania utworu zajrzy do sali koncertowej, powie: „aha, grają *Martwe liście*..." Ale może też być sytuacja *molto contemporary* – i pianista musi rozważyć, jaki akord zagrać w sytuacji, gdy literalnie niczego nie da się przewidzieć… Ot, zagwozdka.

Przekładając sytuację na język kuchni: mamy różne przyprawy i różne sposoby przyrządzania potraw. Na przykład do ziemniaków dosypujemy soli. Samej soli zjeść się nie da, natomiast jako dodatek do ziemniaków – sól jest nieodzowna. Co może być odpowiednikiem soli podczas akompaniamentu, który idzie w tempie średnim? Pianista gra pomiędzy nutami solisty, a nie na nutach solisty. Sól sypie się pomiędzy ziemniakami. Pianista „sypie" z trioli

OK... podajmy kilka przypraw rytmicznych:



swing na 4/4 – „sypiemy" triolą,



walc na 3/4 – używamy duoli bądź kwartoli…

Pianista gra tam, gdzie wokalista nie śpiewa...! Gra pomiędzy, a nie „na"...

Muzyka to przecież język. Słyszę że grają, słyszę że gram… Ale co i ile słyszę, jaka jest hierarchia ważności tego, co słyszę? Najprościej mówiąc – słucham muzyki akcentowanej na „u" czy muzyki akcentowanej na „y"?

Problem jest tego rodzaju, że świat subtelności to nie jest świat, który znika, to raczej materia, która się pojawia… Po prostu niebezpieczeństwo subtelnego świata bierze się stąd, że mogę jego istnienia nigdy nie zauważyć. Pamiętam nagrania sprzed lat, które odłożyłem na półkę po pierwszym przesłuchaniu. Dziś, po latach, nie mogę się ich nasłuchać… dziś mam frajdę wielką. Kiedyś niestety nie słyszałem tam zbyt wiele, mimo iż nagranie i wtedy, i dziś brzmi tak samo.

Z punktu widzenia (słyszenia) fortepianu zasadnicza trudność polega na takim ułożeniu górnego głosu w akompaniamencie, by towarzyszył melodii granej przez solistę w sposób sensowny. Mamy tu następujące problemy. Czy grać w wyższym rejestrze niż solista („ponad" solistą) czy grać niżej? Ja staram się budować melodię najwyższego głosu w interwale tercji bądź kwarty poniżej melodii solisty… Innym problemem jest kwestia alteracji. Pewne składniki, szczególnie w dominantach septymowych, są ruchome. Chodzi o nonę, undecymę i tercdecymę. Nona to „dziewiątka", undecyma to „jedenastka". Wiadomo, że mieszkanie od podłogi do sufitu na parterze to oktawa… Powyżej oktawy hula wiatr wywoływany przez tonację… Zasady podobno są takie, że najpierw gram akord diatoniczny, potem alterowany i potem jego rozwiązanie…

Oto kilka uniwersalnych wielkich zasad pomocnych w budowaniu materii muzycznej. Harmonia stop, melodia w ruch. Pomyślmy… Jeśli solista jest bardzo „zajęty" – mogę na fortepianie „odpuścić" i nic złego się nie stanie.

Symetria jest ważniejsza od tonacji. Jeśli pędzę galopem i nie kontroluję, gdzie jestem – to powinienem patrzeć pod nogi, czy stawiam kroki symetryczne. Na przykład mała tercja, mała sekunda. Pono jak byśmy nie przebierali nogami – tonacja zawsze się do nas uśmiechnie… Pod warunkiem, że te kroki są symetryczne.

Kwestia akordów zapisanych na papierze a innych, które decydujemy się grać pomiędzy tymi napisanymi: niech te napisane będą fundamentalne, a te przez nas dorobione będą *passing*, czyli przejściowe…

Martwe liście to | Cm7 | F7 | Bbmaj7 | Ebmaj7 |, a jeśli zagram w pierwszym takcie | Cm Do | Cm6/Eb F7 | – to tym łatwiej będzie mi grać akordy przejściowe, im wolniejsza będzie narracja.

Pomyślmy, ile setek akordów zagraliśmy potencjalnie (czyli o mały włos…), po czym zdecydowaliśmy się by nigdy ich nie zagrać… Tu problem polega na tym, że nikt nie wie, czego nie zagraliśmy, bo to zostaje w naszej głowie. Takie potysiąckrotne potencjalne rozgrywanie typowych sekwencji akordów jest ogromnie rozwojowe, pozwala nam wejść między sprawy… Pozwala ćwiczyć poczucie smaku…

Ralph Sharon – genialny pianista jazzowy i aranżer – akompaniował między innymi Tony'emu Bennetowi w piosence *Night and Day*. Utwór otwiera motyw następujący:



Zwróćmy uwagę na takty trzeci i czwarty. Kompozytor zostawia „wolną przestrzeń" i sekcja mogłaby pokusić się o minikomentarz… Zobaczmy, jaką melodię dogrywa tu Ralph. Melodia w takcie trzecim i czwartym jest na drugim planie, ale jest ogromnie ważna. Jeśli sekcja, czyli tło, jest w stanie profilować wygląd modelki, czyli melodii – to warto nad tym rozmyślać, warto przygotowywać takie swego rodzaju „stałe fragmenty gry".

Kolejna ciekawa rzecz to umiejętność parzystego oddychania na odległość. Pianista w sekcji tak zwanej jazzowej musi umieć wyprzedzić zdarzenia na kilka taktów, po czym musi bezpiecznie wrócić. Tu poczucie parzystości jest kluczowe…

Zwróćmy uwagę: utwory Burta Bacharacha, znane z przepięknych melodii, rzadko spotyka się na jamach. Bo idzie pięknie i nagle… trzeba dograć ogonek… jeden takt… jeden i pół… A to już jest powyżej pokrywki statystycznego improwizatora. Przepraszam, ale ja również wyłożyłbym się w takiej sytuacji, jak to mówią – bankowo.

No i sprawa najistotniejsza: czego nie grać. Tak zwany *pacing*: tu odpuścić, tam wycieniować…

Jeśli roślina ma rosnąć, musi oddychać. I musi mieć dostęp do słońca… A co by powiedział o akompaniamencie Heinrich Schenker, mistrz analizy harmonicznej? Jeżeli napięcia harmoniczne da się sprowadzić do relacji tonika–dominanta… Jeśli tak, to czym jest dominanta na przykład? Jeżeli od toniki C dur będę się poruszał „ruchem dominantowym", to będę miał następujące przystanki: C, potem G, potem D, A, E , H, F#… Jeżeli włożę to do „jednej oktawy", otrzymam gamę C dur z dźwiękiem F#, czyli gamę lidyjską…

Jeżeli będę czytał, jakie czterodźwięki daje mi tonacja C dur, to mam:

Cegh czyli Cmaj7 albo C z trójkątem
Ghdf czyli G7
Dfac czyli Dm7
Aceg czyli Am7
Eghd czyli Em7

Hdfa czyli H półzmniejszone
F#ace czyli F# półzmniejszone…

Dlaczego to jest ważne? Poznaję środowisko naturalne gamy C dur, poznaję sąsiadów gamy G7.

Jeśli pojazdem harmonicznym tak zwanych klasyków wiedeńskich jest triada: subdominanta–dominanta–tonika, to ulubionym jego odpowiednikiem w tak zwanej muzyce jazzowej będzie triada: subdominanta drugiego stopnia (Dm7) – dominanta (G7) – tonika (C dur). A więc odkrywam, że w tak zwanym typowym standardzie jazzowym akordy łączone są w łańcuszku dominantowym.

Pieski małe dwa, co chciały przejść przez rzeczkę, odchodzą z domu na… trzy dominanty: C dur… G7… Dm7… Am7… I teraz postać końcowa: C dur Am7 Dm7 G7…

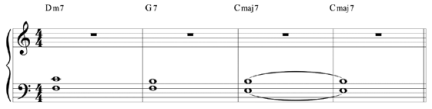
Dlaczego to jest ważne? Dlaczego akompaniator powinien nad takimi sprawami rozmyślać? Wyobraźmy sobie, że wokalista podaje informację następującą: Ballada X, poproszę tonację C dur… kilka taktów wstępu… Akompaniator adaptuje te informacje do swojego świata: Hm… Mam tonację C dur, mam (na przykład) cztery takty wstępu i powinienem zbudować taki dywanik, po którym solista komfortowo rozpocznie utwór.

A więc: || G7 | G7 | G7 | G7 || i początek utworu, czyli C dur… Idę od C dur ruchem dominantowym C dur, G7… Dm7, Am7… Jeśli zagram zatem: || Am7 | Dm7 | G7 | Cmaj7 || – wokalista wie, że śpiewa w C dur. Ale przecież G7 powinno być w takcie ostatnim, czwartym… A zatem: Em | Am7 | Dm7 | G7 ||. Miast Em lepiej zagrać C dur. Pokazujemy wtedy wyraźniej, gdzie jest nasz dom, skąd rusza wycieczka… Tak więc: || C dur | Am7 | Dm7 | G7 ||. Zamiast Am7 grywa się często A7, co potęguje napięcie między dźwiękami A7 a Dm7. Zwróćmy uwagę, że c# rozwiązuje się na d, a dźwięk g na f. Więc postać końcowa wstępu to: || C dur | A7 | Dm7 | G7 ||.

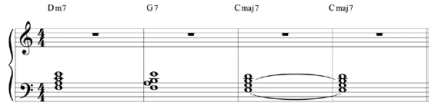
Co ćwiczy akompaniator jazzowy? Ano głównie zwroty harmoniczne, zwane turnaroundami. *Turn* znaczy obrót, *around* znaczy wokół… No i wokół czego? Wokół tonacji.

	C dur	Am7	Dm7	G7	
	C dur	C#o	Dm7	G7	
	C dur	Eb9	Ab9	Db9	
	Em	Eb9	Dm7	Db9	

Lewą rękę układamy na pamięć… Pamiętamy, że kluczowe składniki akordów to tercja i septyma… A zatem:

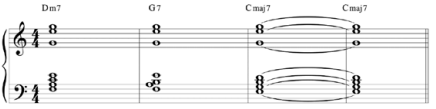


Zwróćmy uwagę, że tercja rozwiązuje się na septymę. Dodajmy „przyprawy"…

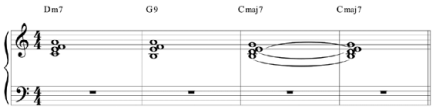


Dodaję dźwięki w prawej ręce. Problem polega na tym, że mamy jedenaście tonacji. Zatem trzeba ów układ przebadać w jedenastu różnych układach. Trzeba to mieć w palcach. Poza tym na fortepianie najlepiej brzmią akordy leżące od g małego w dół oktawę i pół do dźwięku c#… Jak zatem zmieścić takie rozległe akordy w tak niewielkim rejestrze?

Potrzeba, by akordy się zmieniały, a nie zmieniał się rejestr… Jeśli dwa najniższe składniki



akordu lewej ręki przeniosę oktawę wyżej… Powyższe układy akordów pochodzą od Fryderyka Chopina i Maurice'a Ravela. I trzeba



je ćwiczyć, dlatego że są rewelacyjne! Brzmią znakomicie. A tajemnica polega na tym, że w mollu wymieniam prymę na nonę, w dominancie wymieniam prymę na nonę, a kwintę na tercdecymę, czyli po polsku sekstę. W durze z wielką septymą wymieniam prymę na nonę… Gdzie to mnie prowadzi… może do teorii „nona zamiast prymy", a może ciąg Fibonacciego uśmiecha się do mnie zza nutek?

Co z tego, że przeczytamy kilka książek i przegramy setki godzin na fortepianie, jeśli zapomnimy o tym, iż akompaniator powinien przede wszystkim – słuchać. A więc słucham, słyszę, głównie po to, by… nie grać… odpuścić… Granie to ostateczność…

Starczy tych mądrości, panie Hołownia – mówi mi głos wewnętrzny. Pamiętam, kiedyś podczas egzaminu w szkole usłyszałem zza zielonego stolika zniecierpliwiony głos: *No dobrze… skończ już tę produkcję…*

Nigdy nie przypuszczałem, że będę akompaniował, wszak za młodu ukończyłem studia ekonomiczne. Hmmm. Czy można pójść w prawo, kiedy zaczynamy od marszu w lewo? Czy można mieć coś, kiedy wciąż jesteś utwierdzany w tym, że nie będziesz tego miał? Czy można grą na instrumencie opisać coś, co nie da się opisać? Siadasz, bracie, i idziesz w głąb rzeczy… A tam sprawy i zagadki powyżej twojej pokrywki… I znikąd pomocy. Niby są książki, płyty. No niby na płycie są wszystkie odpowiedzi… Ale jak to przeczytać?

Profesor Ray Santisi stara się mi coś przekazać. Ale ja nie uznaję wiadomości o tym, jak zrobić chleb, chcę tylko robić torty… Wspaniały, genialny Ray Santisi jest bezradny wobec takiego cymbała jak ja. Ale Opatrzność mówi: „dobra, Bodek, podaruj sobie te Stany Zjednoczone, wracamy do Polski". I tu podarek najpiękniejszy z możliwych: muzyka Jerzego Wasowskiego. Urzekająca swą subtelnością, logiką… i zbyt trudna do zagrania, do rzetelnego wykonania. A dlaczego? Bo każdy głos idzie jak u Bacha, a kiedy ja próbuję – to to nie jest Bach… to jest najwyżej – bęc… Przepraszam za to porównanie.

Ale istnieje takie zjawisko jak zasiedzenie. Otóż człowiek przygląda się sprawom i zauważa, że różne idee przychodzą przy różnych okazjach. Chodzi tylko o to, by je rozpoznać. Jeśli człowiek ma wrażenie, że „nic już nie wie", że ma w głowie mętlik kompletny – to znaczy, że jest bardzo dobrze, bo w umyśle „grzeją" się nowe idee… Człowiek patrzy na mazurek Chopina, uśmiecha się i mówi sam do siebie: „Ach, to taaaak… ależ genialnie wymyślone… dziękuję, Fryderyku!"

Dziękuję, Panie Jerzy… Boć to przecie ślęczenie nad utworami twórcy Kabaretu Starszych Panów spowodowało, iż orbity planet Chopin i Ravel znacznie się przybliżyły… To może tyle.

Pozdrawiam serdecznie. I może jeszcze pozwolę sobie przekazać radę, którą otrzymałem od pana Jeremiego Przybory. Odbierałem od niego kiedyś opracowanie kilkudziesięciu piosenek Kabaretu Starszych Panów, opracowanie pokreślone i przekreślone tak, iż wydawało się, że gorzej być nie może… Pan Jeremi, stojąc na schodach w korytarzu kamienicy na Starym Mieście w Warszawie, powiedział mi na pożegnanie: *Proszę pamiętać, niech pan się nigdy nie poddaje…*

Bogdan Hołownia

Aneta Kaliściak

PIOSENKA LITERACKA W BIAŁOSTOCKIM LICEUM



Zanim młodzież stanie się artystami, uczestnikami i laureatami ogólnopolskich konkursów, stawia swoje pierwsze kroki na estradzie pod kierunkiem nauczycieli. W województwie podlaskim, a zwłaszcza w Białymstoku, dość łatwo znaleźć szkoły estradowe, uczące śpiewania piosenki rozrywkowej. Są to instytucje działające długo, cieszące się uznaniem, ale komercyjne i nastawione na repertuar popularny. Młodzież, która woli śpiewać klasykę, uczęszcza do szkoły muzycznej na lekcje śpiewu klasycznego. W Białymstoku istnieje także wiele chórów, gdzie można się realizować wokalnie. Szczególnym przypadkiem jest Chór Dziecięcy OiFP, którego pierwsi członkowie mieli okazję śpiewać, otrzymując nawet role indywidualne, w musicalu *Korczak*. Słabo jednak zagospodarowany jest w naszym województwie obszar piosenki literackiej – jak wspólnie będę nazywać na użytek niniejszego artykułu poezję śpiewaną, piosenkę aktorską oraz autorską. Chciałabym w niniejszym artykule podzielić się doświadczeniem pracy nad popularyzacją tego specyficznego podejścia do piosenki, które najpierw każe się pochylić nad tekstem – nad jego jakością, artyzmem, znaczeniem i wymową – a następnie poszukać odpowiednich do przekazania tych znaczeń środków muzycznych.

Jestem nauczycielem w I Liceum Ogólnokształcącym im. Adama Mickiewicza w Białymstoku, wychowawcą klubu szkolnego. W zakres moich obowiązków wchodzi prowadzenie zajęć pozalekcyjnych – są to zajęcia teatralne i muzyczne. Jestem filologiem polskim, instruktorem teatralnym, w pracy wykorzystuję też umiejętności muzyczne wynikające z ukończenia ogniska muzycznego I stopnia oraz doświadczenia ponaddwudziestoletniego śpiewania w chórze. W szkole średniej skupiającej młodzież zdolną i o wysokich naukowych ambicjach zajęcia artystyczne nie są bynajmniej zbędne. Przede wszystkim pozwalają na pełny, harmonijny rozwój osobowości wychowanka, pozwalają budować poczucie własnej wartości, rozwijają kreatywność i oswajają z sytuacją wystąpień publicznych.

Gdy zaczęłam pracować w I LO, zauważyłam, jak wiele młodzieży muzykuje na przerwach, korzystając z pianina w klubie i przynoszonych ze sobą gitar oraz innych instrumentów. Okazało się, że wielu spośród uczniów łączy naukę w liceum z kształceniem muzycznym. Zastanawiałam się nad możliwością wykorzystania tej muzycznej energii w życiu szkoły i postanowiłam zorganizować koncert o zróżnicowanym stylistycznie repertuarze z żywym akompaniamentem. Koncert okazał się sukcesem i dał początek szeregowi takich imprez, których odbyło się ponad dwadzieścia. Układanie programów koncertów dało mi możliwość wpływania na dobór repertuaru przez wykonawców: choć zapewniałam swobodę wyboru, sugerowałam wykonywanie piosenek z polskim tekstem. Spośród młodych artystów zwykle udawało się wyłowić zarówno wokalistów, jak i akompa-

niatorów zainteresowanych udziałem w konkursach poezji śpiewanej. Tu zatrzymam się nad predyspozycjami wykonawców piosenki literackiej. Nie ulega wątpliwości, że podstawą są zdolności muzyczne młodych wokalistów. Niebagatelne znaczenie mają także kompetencje humanistyczne: odwaga interpretowania tekstu, szukania własnych emocji w cudzej poetyckiej wypowiedzi, chociaż w zdobyciu tychże jako polonistka potrafię pomóc. Dodatkowym atutem jest osobowość sceniczna. Sądzę, że każdy młody człowiek ma możliwości, by zaistnieć artystycznie, a zadaniem instruktora jest pomóc wydobyć atuty. Stąd dość dużo czasu poświęcam zagadnieniom zachowania się na scenie: z jednej strony opanowaniu podstaw tegoż, z drugiej – wytworzenia w występującym swobody scenicznej i potrzeby pokazywania publiczności własnej osobowości.

Szczególne znaczenie przypisuję akompaniatorom – zwykle pianistom, czasem gitarzystom. Muszą oni mieć dobrą sprawność techniczną, być elastyczni, nastawieni na współpracę z wokalistą, mieć zdolności nowego aranżowania utworów, a także powinni podejmować próby kompozytorskie. Żywa muzyka, a nie gotowy podkład, jest podstawą poszukiwania indywidualnego wyrazu i własnej interpretacji. Dotychczas udawało mi się zachęcić do współpracy uczniów naszego liceum jednocześnie pobierających nauki w szkole muzycznej. Właśnie dzięki instrumentalistom udaje się praca nad poszukiwaniem nowych interpretacji znanych utworów lub nad pisaniem muzyki do wierszy, dlatego dziwi, że tak niewiele konkursów przewiduje nagrody dla młodych akompaniatorów. Jest to zapewne trudne w przypadku, gdy akompaniatorzy są instruktorami młodzieży lub wynajętym profesjonalnym zespołem, ale na pewno na poziomie konkursów lokalnych, zwłaszcza przeznaczonych dla młodzieży, warto by było zauważać wkład początkujących instrumentalistów i kompozytorów, a tymczasem nie zawsze nawet dostają oni imienny dyplom za udział. Chlubnym wyjątkiem jest Festiwal Piosenki Artystycznej „Wschody" w Lublinie.

Pracę nad programem zaczynam od zachęcania, by repertuar dobierać ze względu na tekst, a nie na muzykę lub popularnego wykonawcę. Często popełnianym przez młodzież błędem jest jak najdokładniejsze kopiowanie wykonawców znanych utworów. Proponuję zawsze znalezienie tekstu literackiego, do którego powstanie nowa muzyka. Podejmowanie takich prób jest zazwyczaj niezwykle satysfakcjonujące, ale też konieczne, odkąd warunkiem udziału w Turnieju Poezji Śpiewanej Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego jest prezentowanie jednego utworu opatrzonego nową muzyką.

Kolejnym etapem pracy jest analiza tekstu wraz z wykonawcą i akompaniatorem (a jednocześnie niejednokrotnie kompozytorem). Staramy się znaleźć osobisty dla wokalisty aspekt wybranego tekstu. Budujemy też plan emocji naszej aranżacji lub kompozycji, co pozwala ustalić tempo, charakter muzyki, sposób artykulacji, dynamikę. Oczywiście cały czas należy pamiętać o możliwościach wokalnych wykonawcy, czyli o jego skali. W utworach zapożyczonych można zmienić tonację, muzyka świeżo komponowana pozwala uniknąć niewygodnych i źle brzmiących najniższych lub najwyższych dźwięków. Potem następuje etap ćwiczeń wokalnych, a następnie dołączamy zachowanie sceniczne: mimikę, gesty, elementy choreografii (w piosence aktorskiej).

Swoją pracę nad zaszczepieniem młodzieży zainteresowania poezją śpiewaną przedstawię, omawiając udział moich podopiecznych w konkursach organizowanych w województwie podlaskim. Prezentacje pozaszkolne rozpoczęliśmy od udziału w Przeglądzie Regionalnym „Kuźnia" 2010 – XIV Bliskie Spotkania z Poezją Śpiewaną, jedynym konkursie poezji śpiewanej w województwie, or-

ganizowanym przez Gminny Ośrodek Kultury i Sportu w Kuźnicy. Przegląd w tym roku będzie miał swoją 21. edycję, a nieodmiennie patronuje mu Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Białymstoku. Zasadą jest wykonanie programu złożonego z dwóch utworów z gatunku poezji śpiewanej, jako akompaniament dopuszczalny jest nagrany podkład. Impreza jest przeznaczona dla wszystkich miłośników wykonywania poezji śpiewanej, nie tylko dla uczniów, jednak już od pierwszego udziału moi podopieczni odnosili w nim sukcesy. Przez sześć lat uczestniczenia w konkursie zdobyliśmy trzy wyróżnienia (Złote Hacle), cztery Brązowe Podkowy, dwie – Srebrne oraz trzykrotnie – Złote. Wśród wykonanych przez nagrodzonych utworów było pięć z nowo skomponowaną muzyką, a tylko dwie nagrodzone osoby śpiewały z gotowym podkładem muzycznym. Zdobywcy złota to:

– Michał Klimiuk z akompaniamentem Łukasza Niemancewicza (pianino) w repertuarze Jacka Kaczmarskiego *Mój Bóg i Zbroja* – „Kuźnia" 2011 (rok później Michał zdobył brąz);
– Elżbieta Zajko z akompaniamentem Szczepana Szubzdy (akordeon) i Kamila Pomykały (klarnet) w repertuarze: *Nie, nie możesz teraz odejść,* tekst: Jonasz Kofta, muzyka: E. Zajko, K. Pomykała, Sz. Szubzda, i *Warunki stawiam ja*, tekst: Jan Wołek, muzyka: E. Zajko, K. Pomykała, Sz. Szubzda – „Kuźnia" 2014 (rok wcześniej Ela zdobyła brąz);
– Gabriela Kundziewicz (akompaniament własny – gitara) w repertuarze: *Ten taniec* – słowa Anna Saraniecka, muzyka Jan Pospieszalski, *Dotąd doszliśmy* – tekst: Ewa Lipska, muzyka: Grzegorz Turnau – „Kuźnia" 2015.

Podsumowując te lata sukcesów w Przeglądzie Regionalnym „Kuźnia", można zauważyć kierunki pracy, jakie przyjęłam: wokaliści pracowali zazwyczaj z akompaniatorami, którymi byli ich rówieśnicy, byli zachęcani do pisania własnej, nowej muzyki do wierszy, a także do wyboru repertuaru poetyckiego.

Konkurs ten jest o tyle ważny dla nas, że odbywa się jesienią, w listopadzie, wobec tego daje możliwość wypróbowania nowego repertuaru, który będzie z kolei prezentowany na konkursach wiosną. Wśród nich niebagatelne miejsce zajmuje Ogólnopolski Konkurs Krasomówczy im. Hanki Bielickiej „Radość spod kapelusza" w Łomży organizowany w Centrum Kultury Katolickiej przy parafii Krzyża św. w Łomży przez Bogumiłę Gosk, aktorkę Teatru Lalki i Aktora w Łomży, oraz ks. Andrzeja Godlewskiego, pod patronatem Towarzystwa Kultury Teatralnej w Warszawie. Jurorami od lat są między innymi Jan Zdziarski (TKT) i Krzysztof Dzierma (kompozytor i aktor) oraz inni znani aktorzy, co gwarantuje wysoki poziom konkursu przeznaczonego dla uczniów gimnazjów i szkół ponadgimnazjalnych.

Od 2010 roku w konkursie zaistniała kategoria piosenki, ze względu na patronkę wydarzenia – przygotowywany repertuar ma szeroko rozumiany charakter kabaretowy, obejmuje też piosenkę aktorską. Uczestnicy przygotowują tylko jeden utwór. Również w tym konkursie przez siedem jego edycji od momentu powołania kategorii piosenki możemy się poszczycić sukcesami: trzema wyróżnieniami, dwoma Brązowymi Kapeluszami i trzema Srebrnymi, a także Złotym Kapeluszem 2011 Zofii Ignaciuk za piosenkę *Fortepianista*, słowa: Władysław Sikora, muzyka: Adam Pernal (akompaniament Macieja Janicy – pianino) oraz Grand Prix 2013 Elżbiety Zajko za piosenkę B*allada jarzynowa*, słowa: Jeremi Przybora, muzyka: Grzegorz Wasowski (półplayback).

Turniej Poezji Śpiewanej od ponad 25 lat jest kategorią Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego. Dzięki doskonałej organizacji oraz warsztatom z tak znanymi specjalistkami jak Elżbieta Zapendowska i Katarzyna Winiarska już udział w tej imprezie jest pożądany i warto o niego walczyć, przechodząc przez eliminacje miejskie i wojewódzkie. Pierwszą kwalifikację do etapu ogólnopolskiego uzyskaliśmy

w roku 2009: Paula Trzeszczkowska mogła we Włocławku zaprezentować *Ucisz serce* (słowa: Agnieszka Osiecka, muzyka: Zygmunt Konieczny) oraz *Millhaven* Nicka Cave'a z polskim tekstem Romana Kołakowskiego. Utwory zaaranżował i na fortepianie zaakompaniował Adam Koronkiewicz. Kolejną wizytę na finale poezji śpiewanej odbyłam w roku 2011 dzięki pracy z Weroniką Woźniak i Miłoszem Bogiciem. Weronika zaśpiewała *Muszę coś zrobić z włosami* (słowa Agnieszki Osieckiej, muzyka Doroty Ślęzak) i *Nie rozłączą nas* do słów Joanny Brzostowskiej z muzyką skomponowaną przez Miłosza Bogicia. Akompaniował Weronice we Włocławku na gitarze i fortepianie Maciej Janica. Trzeci udział we włocławskim finale wypracowała Elżbieta Zajko w 2014 roku. Dwa zaprezentowane przez nią utwory – Urszuli Kozioł *** [*Jesteś za blisko…*] i Rafała Wojaczka *Prośba* – opatrzyła muzyką Katarzyna Dakowicz, a zaakompaniował na fortepianie Mateusz Głogowski.

Na uwagę zasługuje istniejący od 2009 roku w Białymstoku Festiwal Piosenki Literackiej im. Łucji Prus pt. „W żółtych płomieniach liści", impreza o randze ogólnopolskiej organizowana przez Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Białymstoku. Do konkursu można się dostać wyłącznie na podstawie nagrań, co udało się: Weronice Woźniak (III edycja), Elżbiecie Zajko (VI edycja) oraz Zuzannie Iłendzie i Aleksandrze Muszyńskiej (VIII edycja w 2016 roku). Do nagrań kwalifikacyjnych wykorzystywałyśmy utwory przygotowane na OKR i inne konkursy ogólnopolskie.

Na pierwsze konkursy ogólnopolskie (poza wymienionymi powyżej) wyruszyłam razem z Elżbietą Zajko w 2014 roku. Były to: Festiwal Piosenki Artystycznej „Wschody" w Lublinie oraz Festiwal Interpretacji Piosenki Aktorskiej w Pałacu Młodzieży w Bydgoszczy. Występy te nie były udane, był to jeszcze czas poszukiwań zarówno Elżbiety, jak i instruktorki. Na te konkursy powróciłam w 2016 roku z większą liczbą wykonawców. Podczas tegorocznych „Wschodów" na konkursie ogólnopolskim po raz pierwszy zaprezentowała się siedemnastoletnia Gabriela Kundziewicz, która w bardzo osobisty sposób wykonała *Ten taniec* Anny Saranieckiej z muzyką Jana Pospieszalskiego we własnej aranżacji, akompaniując sobie na gitarze, i zdobyła wyróżnienie oraz zaproszenie na festiwal Prezentacje Form Muzyczno-Teatralnych „Dźwięki Słów" w Lublinie. 25 czerwca Gabrysia zaprezentowała recital *Ten taniec* na scenie Wirydarza w Centrum Kultury w Lublinie i zachwyciła publiczność utworami z własną muzyką, a także zaaranżowanymi przez siebie coverami. Tu należy dodać, że lubelska impreza umożliwiła Gabrysi znalezienie się w gronie takich wykonawców festiwalu jak Ewa Błaszczyk czy Ewa Dałkowska oraz plejada znakomitych wykonawców koncertu piosenki aktorskiej *Europejczycy* w reżyserii Bogusława Sobczuka. Nie można nie wspomnieć o ciepłym i pełnym troski przyjęciu, jakie spotkało zarówno wykonawczynię, jak i jej instruktorkę ze strony dyrektor festiwalu Ireny Beaty Michałkiewicz. Kolejnym sukcesem Gabrieli było zdobycie I miejsca i Nagrody Publiczności podczas XXV Finału Poezji Śpiewanej 61. Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego we Włocławku. Gabriela przekonała jury do swojej interpretacji muzycznej wiersza *Zmory wiosenne* Bolesława Leśmiana, a także wykonała *Ten taniec*. Dodatkową nagrodą była nominacja na 43. Ogólnopolskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję" w Olsztynie w dniach 30 czerwca – 2 lipca 2016 roku. I tym razem Gabriela odniosła sukces i uzyskała III nagrodę oraz nominacje do dwóch kolejnych festiwali: zaproszenie do finału „Śpiewamy Kaczmarskiego" przyznane przez Fundację „Róbmy swoje dla kultury" oraz do udziału w finale Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie. Na tym ostatnim młoda wykonawczyni zaprezentowała po raz pierwszy swoje autorskie utwory w języku polskim. Gabriela zdecydowanie rozpoczyna swoją drogę twórczą, choć z doskonałymi pod-

stawami: nauką w klasie gitary w szkole muzycznej drugiego stopnia, trwającymi od dawna próbami pisania własnych piosenek – dotąd głównie po angielsku, częstymi występami na koncertach, a przede wszystkim z niezwykłą wrażliwością na muzykę i tekst, pracowitością oraz charyzmą prezentowaną na estradzie.

Praca z młodzieżą licealną ma ogromne zalety: entuzjazm, wrażliwość i otwartość wykonawców, ale jest krótkotrwała, zwłaszcza w trzyletnim liceum. Najbardziej wytrwali nie zarzucają jednak rozwoju artystycznego, jak Elżbieta Zajko, która jest obecnie studentką Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, a jej zdolności i temperament sprawią, że zapewne zaprezentuje się w przyszłości jako aktorka śpiewająca. Studia muzyczne podjęło aż sześciu wyżej wymienionych akompaniatorów. Na zaistnienie na scenie zawodowej na pewno mają szansę kolejne wokalistki, na razie jeszcze uczennice liceum: Gabriela Kundziewicz, Zuzanna Iłenda i Aleksandra Muszyńska. Pozostali wykonawstwo poezji śpiewanej traktują jako hobby i to też jest niewątpliwie artystyczny zysk, ponieważ tworzą najbardziej świadomą część odbiorców piosenki literackiej, a ten rodzaj ekspresji scenicznej będzie dla nich zawsze dziedziną bliską, w której mieli swój osobisty, choć amatorski, udział. Taka perspektywa pozwala widzieć sens w tej pracy u podstaw kultywowania szeroko pojętej piosenki literackiej.

Aneta Ewa Kaliściak
[Białystok]

Jasiek Kusek

SZTUKA AKOMPANIOWANIA



Akompaniament?

Zdecydowanie bardziej lubię określenie „z towarzyszeniem" od – jakkolwiek wdzięcznego – „przy akompaniamencie". Wbrew ogólnej definicji uważam, że dobry akompaniament jest bardziej współtworzeniem utworu niż „podkładaniem tła" pod melodię.

Solistę i akompaniatora przedstawiłbym metaforycznie: melodia główna to słowa, które wypowiadamy, natomiast akompaniament to myśli i odczucia z nimi związane. Muszą być one ze sobą ściśle spójne, muszą mówić o jednym.

Sztuka akompaniamentu w moim odczuciu polega nie tyle na dostosowaniu się do wokalisty i sprawieniu, aby czuł on się możliwie najbardziej komfortowo, wykonując utwór, lecz aby piosenka „czuła się" jak najlepiej w relacji solista–akompaniator. Głównym bowiem celem tej niekiedy trudnej i pracochłonnej współpracy jest dobrze i godnie służyć sztuce, muzyce. Piosence.

J.K.
[Mielec]

Sławomir Kuśmierz



Płyta liczy sobie pięć utworów. Tylko i aż. Nie jest to regularny longplay, lecz materiał promocyjny, wydany w określonym celu: Jan Kondrak zebrał na jednym krążku utwory własne i napisane we współpracy z innymi, a wybrane według klucza tekstu. Wszystkie poświęcone są wielkiej pasji Kondraka – bieganiu.

Fani i znajomi artysty wiedzą, że dobre czasy w biegach, zwłaszcza długodystansowych, osiągał już w czasach licealnych. W Internecie można zresztą odnaleźć wyniki zawodów z udziałem młodego ucznia hrubieszowskiego LO. U progu dorosłego życia dokonał jednak wyboru innej pasji – muzyki i literatury, a bieganie zostało odsunięte na dalszy plan, by powrócić dopiero pod koniec pierwszej dekady tego stulecia: muzyk rozpoczął treningi i od tej pory bierze udział w licznych biegach długodystansowych, maratonach i półmaratonach, a szczytowym chyba jego wyczynem był udany udział w najsłynniejszym polskim ultramaratonie, bieszczadzkim „Biegu Rzeźnika" w 2014 roku, gdzie trasa liczy sobie 77,7 km. Jako że biegnie się tam dla asekuracji w dwójkach, Kondrak przebiegł dystans z innym biegającym muzykiem – Pawłem Pańtą, basistą tria Włodka Pawlika i współpracownikiem Jana Kondraka w spektaklu muzycznym *Wieczorem* do wierszy Józefa Czechowicza.

Trudno mówić o spójności stylistycznej i brzmieniowej materiału, utwory zostały po prostu zebrane z różnych źródeł, nagrywane były w różnych składach i miejscach. Starterem płyty jest *Maraton ton*, utwór napisany specjalnie „na okazję", stąd tekst jest bezpośrednią relacją uczestnika maratonu, zapisem refleksji przewijających się przez głowę w ciągu kilku godzin biegu, raportem z rosnącego zmęczenia organizmu. Muzyka i aranżacja świetnie oddają realia: szybkie, zrytmizowane zwrotki ilustrują tempo biegu, a rozciągnięte, spowolnione refreny śpiewane klasyczną Kondrakową frazą oddają wolniejszy przepływ myśli i odczuć. Ciekawostką jest fakt współpracy w tym utworze z synem Kornelem (perkusistą), a także to, że utwór częściowo powstał w studiu w Danii, jako że był to czas nauki Kornela w kopenhaskiej Królewskiej Akademii Muzycznej. Piosenka od pewnego czasu jest muzyczną ilustracją do telewizyjnych reportaży z imprez biegowych.

Z *Maratonu* przeskakujemy (dosłownie) do piwnicy lubelskiego Hadesu, gdyż drugim utworem jest *Idę skacząc po górach* wyjęte z płyty Lubelskiej Federacji Bardów *Tygiel* z 2007 roku, nagranej właśnie w Hadesie. Tekst Kondraka, oparty na fragmentach starotestamentowej *Pieśni nad pieśniami*, mówi o euforii zakochanego mężczyzny, dodającej sił i skrzydeł do rzeczonego przeskakiwania pagórków i biegu po górach, a korespondująca z nim muzyka na chwilę nawet nie zwalnia rozpędzonego tempa. Ozdobą piosenki są brawurowe partie skrzypiec debiutującej wówczas w Federacji Kasi Wasilewskiej.

Dalej następuje poważna zmiana stylistyczna: kompozycja Tomka Korpantego do słów Jana

Kondraka *Ona gubi cień*, zaśpiewana przez kompozytora. Utwór w poprockowej stylistyce, w charakterystycznym dla Tomka lekkim, zwiewnym stylu. Autor tekstu powierzył wokaliście zadanie zaśpiewania o kobiecym udziale w biegach długodystansowych.

Czwarta piosenka to efekt współpracy Kondraka (słowa) i kolegi z Federacji – Marka Andrzejewskiego (muzyka, śpiew). Fani Federacji przecierają oczy i uszy ze zdumienia – na tle dość mechanicznego i syntetycznego brzmienia znajome głosy Marka (wokal główny) i Jana (chórki) śpiewają, a raczej skandują hasła o zepsuciu i skomercjalizowaniu wszystkiego dookoła, poczynając od najbliżej rodziny. A sposobem na ucieczkę od tego jest ruszenie w bieg…
Płytę zamyka piosenka-wspomnienie, a może hołd. Hołd złożony wielkiemu ultramaratończykowi znanemu pod imieniem Micah True. Michael Randall Hickman, amerykański biegacz, bywał też nazywany przez Indian Tarahumara (wśród których zamieszkał) *Caballo Blanco* z racji blond włosów. Zmarł w czasie biegania po górach Meksyku w 2012 roku. Utwór pochodzi z ostatniej jak na razie płyty Lubelskiej Federacji Bardów *Koncert jubileuszowy*. Jan Kondrak zarysował w tekście opowieść o człowieku, który uciekał od swojej bolesnej przeszłości, a zwłaszcza od zawodu miłosnego, stąd w refrenie przewija się imię byłej żony maratończyka – Melindy. Kluczem do brzmienia zespołu stało się opisywane w piosence miejsce: pogranicze Meksyku i USA, stąd gitara Piotra Bogutyna stworzyła westernowe klimaty przywodzące na myśl największe przeboje The Shadows: *Apache* czy *Riders in the Sky*.

Niby tylko składanka, krążek promocyjny (wydawcą jest Starostwo Powiatowe w Świdniku). Ale udane utwory, ułożone w kolejności tak, by głos Jana Kondraka spinał całość klamrą – wszystko to sprawia, że jest to bardzo zgrabny minialbum. Z prostym przesłaniem: czy jesteśmy z życia zadowoleni, czy też to życie akurat boli – warto wzuć odpowiednie obuwie i biegiem ruszyć przed siebie.

S.K.
[Świdnik]

Ryszard Leoszewski



To miał być tekst o szczęściu tworzenia; żmudnym, ale zarazem radosnym procesie artystycznego rozwoju. A tymczasem przeżywam męki twórcze. Jak zawsze, kiedy tworzywem ma być słowo. Prawdopodobnie dlatego zacząłem od muzyki, chociaż nieobce były mi także sztuki wizualne.

WIEM, JAK NIE JEST I NIE WIEM, JAK JEST…

Pierwszą piosenkę stworzyłem w wieku piętnastu lat. Sądziłem wtedy, że każdy, kto gra na jakimś instrumencie, niejako automatycznie, w sposób naturalny nabywa umiejętności tworzenia. Tak jak każdy posiadacz

roweru umie na nim jeździć. Bo inaczej po co mu rower?

Właściwie sama gra na gitarze, odtwarzanie cudzych utworów, nawet w sposób wirtuozerski, nigdy mnie nie interesowała. Dopiero po kilku latach uświadomiłem sobie, że wspaniały dar tworzenia nie jest dany każdemu. I że twórczość nie zależy od posiadania narzędzi i umiejętności posługiwania się nimi czy też zdobycia odpowiedniego wykształcenia. W tamtym czasie, wciąż jako nastolatek, próbowałem też malować, rzeźbić. Po latach oceniam te próby jako dość nieudolne, ale mimo wszystko udane. Znów pokazujące, że potrafię coś, czego nie umieją inni.

Do tej pory zastanawiam się, dlaczego lgnąłem do poezji i wolałem przebywać z kumplami, którzy chodzili do filharmonii lub galerii sztuki, a nie z tymi, którzy wysyłali sto kartek pocztowych, głosując na swój ulubiony zespół na cotygodniowej liście przebojów. Dlaczego uśmiechałem się (z lekkim lekceważeniem), słuchając *Siedmiu dziewcząt z Albatrosa* (kto dzisiaj pamięta Janusza Laskowskiego?), a wzruszałem przy *Grande Valse Brillante* w wykonaniu Ewy Demarczyk czy na koncercie Wandy Wiłkomirskiej. Do dziś pamiętam dreszcze, jakie przechodziły mnie w piątej minucie *Thick As A Brick* zespołu Jethro Tull.

Jedno wiedziałem na pewno: dar słowa nie jest moim darem. Poszukiwałem więc tekstów, które mnie poruszą, zadziwią, a właściwie wyrażą; o których powiem: gdybym potrafił, tak bym to napisał. Stąd najpierw kompozycje do wierszy moich przyjaciół, później poszukiwanie i odkrywanie poetów zarówno klasycznych, jak i współczesnych.

Szczęśliwie, moje pierwsze piosenki nie zostały skrytykowane. Co więcej, kolega zaproponował mi stworzenie muzyki do spektaklu teatru szkolnego. Jakież to były wiersze, jacy poeci, jaka nowa odsłona! Rafał Wojaczek, Ryszard Krynicki, Mario Benedetti. Później były następne pieśni, kolejne spektakle. Wiersze Ewy Lipskiej, Adama Zagajewskiego, aż po Osipa Mandelsztama w przekładzie Stanisława Barańczaka. Powoli stawałem się aktorem.

Może jednak teatr? Może słowo mówione bezpośrednio do widza, zespołowa praca nad spektaklem, wspólne wyrażanie myśli, emocji i pragnień? Byliśmy jednak tylko grupą młodych przyjaciół, którzy spotkali się, tworzyli przez chwilę (czyli kilka lat) razem, a potem każde osobno poszło w swoją dorosłość.

KIEDY WSZEDŁEM DO SKLEPU Z PTASIMI PIÓRAMI

… sprzedawca rozłożył zachęcająco towar na ladzie. Wygrała więc muzyka i słowo śpiewane. Tylko że moje śpiewanie z gitarą już mi nie wystarczało, zapragnąłem czegoś więcej. Innych dźwięków, brzmień, rytmów, harmonii. Tak powstał Sklep z Ptasimi Piórami (1978). Z chłopakami, z którymi jeszcze niedawno występowaliśmy na scenie teatralnej, spotkaliśmy się na próbie muzycznej. Kilkanaście moich piosenek zabrzmiało z bongosami, fletami prostymi (Szymon Kaczmarek, autor wiersza, od którego nazwę wziął zespół) i drugim, pięknie współbrzmiącym wokalem (Wojtek Bartz).

Przez grupę przewinęło się wielu muzyków, tworząc różnorodną barwę zespołu. Były – w różnych konfiguracjach – skrzypce, gitara basowa i elektryczna, perkusja, saksofon, piano, kontrabas, kwartet smyczkowy, ale zawsze najważniejsza była piosenka, pieśń, SŁOWO (a jednak!) dopełnione MUZYKĄ.

GDZIE MAM SIĘ PODZIAĆ W TYM STYCZNIU PRZEKLĘTYM?

Do momentu ogłoszenia stanu wojennego wszystko rozwijało się pomyślnie: były koncerty, sukcesy na Festiwalu Piosenki Studenc-

kiej w Krakowie, audycje radiowe i telewizyjne. Potem, co w tamtym czasie dotknęło wielu artystów – „czarna dziura". Jednocześnie był to czas poszukiwań, otwarcia na inne możliwości. Wtedy właśnie, dzięki Zygmuntowi Duczyńskiemu, po raz pierwszy spotkałem się z Mandelsztamem. Wstrząsnęła mną jego historia, jego wiersze mnie urzekły. Skomponowałem muzykę do przedstawienia Teatru Kana. Ale występów było mało, bardzo mało – wiadomo, cenzura! A we mnie te pieśni żyły, wywołując emocje, które musiałem wykrzyczeć światu. Graliśmy więc koncerty z tekstami Osipa, mimo że nazwiska Mandelsztam lepiej było głośno nie wymawiać.

NIE NA NIEBIE – TU, NA ZIEMI NASZEJ WEJDĄ W MUZYKĄ TĘTNIĄCE DRZWI

Po latach zupełnie nieoczekiwanie padło pytanie „Rysiu, a nie chciałbyś, żeby twoje piosenki zabrzmiały z orkiestrą?" Z niedowierzaniem skinąłem głową. I pomału zaczęło do mnie docierać, że to może się udać. To pytanie w 2005 roku zadał mi ówczesny dyrektor Opery na Zamku w Szczecinie Marek Sztark. W ciągu pół roku szesnaście moich kompozycji do wierszy Osipa Mandelsztama zostało przez Bohdana Jarmołowicza rozpisanych na orkiestrę symfoniczną. Twórca tej aranżacji we wrześniu 2006 roku dyrygował podczas premiery *Ulicy Mandelsztama* na scenie szczecińskiej opery.

PO PLECACH BIEGNIE DRESZCZ

Nie lada sztuką i wyzwaniem okazało się śpiewanie swoich utworów z towarzyszeniem pełnej gamy instrumentów. I nie chodzi tu wyłącznie o kwestie techniczne. Znacznie trudniej było sobie poradzić z emocjami. Kiedy nagle w przejściu ze zwrotki do refrenu słyszę akord waltorni, smyczków, fortepianu i harfy, nie mogę śpiewać – chcę tylko słuchać otaczającej muzyki, która w istocie jest we mnie. To zupełnie inne doznanie niż wtedy, gdy siedzi się na widowni lub w domowym zaciszu, ze słuchawkami na uszach. Uczucie niepowtarzalne: zachwyt, wzruszenie, duma. Aż ciśnie się na usta: Muzyka to potęga!

A TY PROMIENIEJ, BOWIEM INNEGO SZCZĘŚCIA NIE MA

Ostatni raz śpiewałem z orkiestrą w 2013 roku. Oczywiście chciałoby się więcej, częściej. No cóż, jest, jak jest. Póki co, mam Mandelsztama w repertuarze Sklepu z Ptasimi Piórami, bo przecież nie mogę się z nim rozstać tylko dlatego, że występy z orkiestrą są drogie i niewielu dyrektorów oper czy filharmonii chce podjąć ryzyko finansowe. Ale mój dorobek to nie tylko Mandelsztam. To ostatnio także piosenki do wierszy znakomitego szczecińskiego poety Marka Maja lub Leszka Aleksandra Moczulskiego, z którego poezją jestem związany od utworu *Ochroń nas Boże* (1980 rok).

KSIĄŻKI TYLKO DZIECINNE CZYTYWAĆ, MYŚLI TYLKO DZIECINNE HOŁUBIĆ…

Zupełnie inną, chociaż może równie interesującą (lub nie) historią jest moja wieloletnia twórczość dla dzieci z zespołu ARFIK (1987). Po części ma ona związek z moim wykształceniem (z zawodu jestem nauczycielem nauczania początkowego), jednak zaczątkiem, przysłowiową iskrą, były zachwycające prostotą wiersze Danuty Wawiłow.

Ryszard Leoszewski
[Szczecin]

Eugeniusz J. Lisowiec

DWADZIEŚCIA TRZY LATA WARSZTATÓW STUDIA ARTYSTYCZNEGO METRO



W lipcu 2016 roku zakończyły się dwudzieste trzecie warsztaty Studia Artystycznego METRO działającego przy Teatrze Studio Buffo w Warszawie. Odbyły się dwa turnusy. Pierwszy od 26 czerwca do 9 lipca, drugi – od 9 do 22 lipca 2016 roku – w Zespole Szkół i Powiatowym Ośrodku Sportu w Miętnem. Uczestniczyło w nich prawie dwieście osób w wieku od 7 do 21 lat, z Polski i z zagranicy. Każdy turnus na warsztatach kończy się otwartym pokazem dla publiczności, na którym prezentowane są efekty dwutygodniowej pracy. *To już dwudzieste trzecie warsztaty i dwudziesty czwarty sezon Studia Artystycznego METRO* – z dumą mówi jego szefowa od początku Danuta Fidusiewicz.

Studio i warsztaty wymyślił Janusz Józefowicz. Tak to wspomina: […] *zdobyliśmy doświadczenie przy pracy z młodymi uzdolnionymi ludźmi, przy realizacji musicalu METRO. Wykształciliśmy ich. Ukształtowała się przy tym kadra wspaniałych pedagogów. Trzeba było to wykorzystać. I tak powstał pomysł utworzenia Studia Artystycznego. Program kształcenia nie zmienia się od lat. Są to zajęcia z tańca, aktorskie, wokalne i z akrobatyki. Mają one dać uczestnikom tych zajęć ogólne pojęcie i umiejętności, które przydają się w teatrze muzycznym. Często wpadamy do tej szkoły razem z Januszem Stokłosą i obserwujemy dzieciaki i młodzież, czy w przyszłości te najbardziej utalentowane mają szansę znaleźć się w zespole naszego teatru. Staramy się im stworzyć możliwość występów w projektach artystycznych teatru BUFFO. Tak na przykład było i jest w przypadku musicali* Metro *czy* Romeo i Julia*. To pewnie jest jedną z atrakcji naszej szkoły. Ważne też jest dla nich, że mają bezpośredni kontakt z naszym teatrem, a my mamy bezpośredni kontakt z nimi. Myślę, że to jest proces wciąż trwający. Mając taką młodą grupę, myślimy o repertuarze dla niej. Młody człowieku, jeżeli czujesz, że drzemią w tobie jakieś artystyczne talenty, to przyjdź do nas* […]. *Nawet, żeby sprawdzić, czy warto iść za swymi marzeniami, czy zmienić kierunek swoich zainteresowań. Ale na pewno poprzez uczestnictwo w zajęciach Studia Artystycznego będziesz miał pogląd, co to znaczy artysta sceny muzycznej.*

Janusz Stokłosa: […] *przyjeżdżam, żeby zobaczyć, co się dzieje na warsztatach. Podobnie jak obecny od lat Janusz Józefowicz. Każdego roku pojawia się gdzieś na horyzoncie jakaś iskierka, jakaś indywidualność w wieku lat ośmiu, dziesięciu czy dwunastu, i dlatego warto tu zaglądać. Skądś te talenty trzeba wydłubywać. Każda taka wizyta, zarówno moja, jak i Janusza Józefowicza, ma taką cichą intencję. A nuż w tym gronie znajdziemy Kasię Groniec, Edytę Górniak, Roberta Janowskiego czy kogokolwiek z tego powszechnie znanego towarzystwa. Warsztaty są firmowane przez Studio Buffo, a ja mam przyjemność przez dwadzieścia kilka*

lat mu prezesować. W związku z tym interesuje mnie praca naszych wybitnych fachowców pod kierownictwem Danusi Fidusiewicz, którzy naszym zdaniem są czołówką artystów-pedagogów w kraju, którzy tym się zajmują. Odkrywanie nowych ludzi, powracanie do przesłuchań, poszukiwanie talentów jest w naturze naszego zawodu. Zawsze opieraliśmy nasze zespoły teatralne na ludziach młodych, pełnych energii i to, że dwadzieścia kilka lat współpracujący z nami ludzie, którzy kiedyś uczestniczyli w takich warsztatach, dziś sami te warsztaty i przesłuchania prowadzą i występują w roli pedagogów […] *jest rzecz naturalna. Ten zawód, ten fach opiera się na mistrzach, czeladnikach, uczniach i terminatorach. Może ktoś uważa, że tak nie jest. Ale ja i współpracujący z nami ludzie jesteśmy zwolennikami tej średniowiecznej zasady*.

Daty i miejscowości, w których odbyły się warsztaty: 1994 – Ojcówek, 1995 – Popowo, 1996 – Ojcówek, 1997 – Popowo/Ojcówek, 1998 – Rawa Mazowiecka, 1999 – Ciechanów, 2000 – Ciechanów, 2001 – Rawa Mazowiecka, 2002 – Rawa Mazowiecka, 2003 – Rawa Mazowiecka, 2004 – Miętne, 2005 – Miętne, 2006 – Miętne, 2007 – Miętne, 2008 – Miętne, 2009 – Miętne, 2010 – Miętne, 2011 – Miętne, 2012 – Miętne, 2013 – Miętne, 2014 – Miętne, 2015 – Miętne, 2016 – Miętne.

Wróćmy jeszcze na chwilę do Ojcówka, a właściwie do dworku, który tam się znajdował. Kupił go zmarły dwa lata temu Wiktor Kubiak, który był producentem musicalu *Metro*. Dobudował tam halę do ćwiczeń i prób, wyremontował hotelik i oddał we władanie Januszowi Józefowiczowi i Januszowi Stokłosie oraz ich ekipie. Tam powstawał musical. A już w dwa lata później, po premierze *Metra*, odbyły się pierwsze warsztaty Studia Artystycznego.

W jednym z wywiadów Danusia Fidusiewicz tak wspomina odkrycie Miętnego: *Zanim trafiliśmy do Miętnego, prowadziliśmy warsztaty w Rawie Mazowieckiej. Było sympatycznie, brakowało jednak sal do ćwiczeń. Jeden z tancerzy zarekomendował nam wówczas ośrodek w Miętnem. Chwalił panujące tam warunki, hotel, świetną kuchnię, kryty basen i usytuowanie obiektów w parku krajobrazowym. A przede wszystkim klimat i atmosferę tworzoną przez ówczesnego dyrektora Zespołu Szkół Rolniczych Stanisława Szustakiewicza oraz kierownika obiektów sportowych Andrzeja Kujdę. Po przybyciu na miejsce spodobały mi się warunki, sale, boiska i basen, otoczenie. Hotel był wówczas po remoncie. Powiedziałam wtedy – tu albo nigdzie. I tak zostaliśmy w Miętnem już trzynaście lat.*

Po dyrektorze Szustakiewiczu dyrektorem Zespołu Szkół Rolniczych w Miętnem został Andrzej Kujda (2007–2012), a po kolejnej reorganizacji od 2012 roku jest nim Zdzisław Majewski. Andrzej Kujda od tamtego czasu szefuje Powiatowemu Ośrodkowi Sportu w Miętnem. Ewenementem jest fakt, że od lat obaj dyrektorzy fotografują pokazy i występy, które odbywają się na zakończenie każdego turnusu warsztatów. Ich zdjęcia są publikowane w wielu materiałach dziennikarskich i artykułach, które ukazują się w prasie lokalnej, regionalnej i wojewódzkiej. Goszczą także w wydaniach internetowych. Publikowane są w: „Życiu Siedleckim", „Tygodniku Siedleckim", „Twoim Głosie", „Echu Katolickim", „Nowym Dzwonie", „Kurierze Garwolińskim" i „Wirtualnym Garwolinie". Trzeba i należy wymienić dziennikarzy i redaktorów zaprzyjaźnionych z Warsztatami od trzynastu lat. Są nimi redaktorzy: Justyna Janusz, Ewelina Karbowska, Łukasz Korycki, Monika Lipińska, Kinga Ochnio, Monika Rozalska, Adrian Stoń, Łukasz Szymański, Agnieszka Warecka, Iga Wojtalewicz, Wioleta Zając, Urszula Zadrożna.

Wracając do dyrektora Zdzisława Majewskiego – absolwent Wojskowej Akademii Technicznej jest znakomitym fotografikiem artystycznym, po Szkole Fototechnicznej w Warszawie. Pracę dyplomową robił ze zdjęć teatralnych w Te-

atrze „Syrena" Warszawie za dyrektorowania Witolda Fillera. Jak sam mówi: *Miałem wyjątkową okazję oglądać przez obiektyw teatr od zaplecza.* Dyrektor Majewski gra bardzo dobrze na gitarze klasycznej, śpiewa w Chórze Miasta Garwolina. Organizował i realizował Misteria Męki Pańskiej z młodzieżą oazową. Zakładał kabarety szkolne. Z jednym z nich „Z… dziś" występował na przeglądach PAKA w Krakowie, na Multance. Miał też epizod rockowy. Dla zespołu Radio 24 pisał teksty obok Marka Kościkiewicza i śp. Jacka Skubikowskiego. Zakładał też eksperymentalne grupy teatralne. Z nimi tworzył spektakle inspirowane Dantem i Witkacym.

Słowem – dusza artystyczna. Do pomocy ma Janusza Kowalskiego, dla którego nie istnieją określenia „nie da się" czy „tego nie można zrobić". Przez prawie wszystkie lata warsztaty były dokumentowane przez znanego fotoreportera i artystę fotografika Leszka Fidusiewicza oraz syna Janusza Józefowcza – Jakuba.

Do tej pory gościliśmy młodzież ze Stanów Zjednoczonych, Anglii, Francji, Belgii, Holandii, Irlandii, Szwecji, Rosji, Norwegii, Austrii – dodaje Danusia Fidusiewicz. Na zaproszenie Janusza Józefowicza w warsztatach w Miętnem (2012) gościł dziecięcy chór Nowyje Imena z Orenburga w Rosji. Ten sam, który występował (między innymi) z rockową grupą Pink Floyd, a w europejskich krajach koncertował 57 razy. Podczas warsztatów młodzi chórzyści brali udział nie tylko w zajęciach wokalnych, ale, tak jak wszyscy, uczestniczyli również w zajęciach tanecznych, aktorskich, ruchu scenicznego i akrobatycznych. W 2014 roku na warsztatach w Miętnem gościli artyści Teatru DK Lansavieta z Sankt Petersburga. Przygotowywali się oni do spektaklu *Romeo i Julia*, który został wystawiony w tym teatrze. W skład tej aktorskiej grupy wchodzili: Alisa Zhmurova, Aleksandra Soloveva, Daria Ozerskaya, Polina Plavskaya, Aleksandra Kasparova, Polina Ulianowa, Maria Jakimenko, Anton Senyatkin, Mikhail Glekel, Ivan Chemin, Peter Burov i Daria Kozhina. Obecni byli na warsztatach autorzy rosyjskiego libretta do *Romea i Julii*, pisarka Galina Polidi i poeta Juryj Ryashentsev. Na bieżąco sprawdzają efekty swojej pracy, współuczestnicząc w zajęciach grupy aktorskiej z Rosji.

Janusz Józefowicz: […] *przygotowujemy rosyjską wersję musicalu* Romeo i Julia. *Nie będzie to kopia tego, co jest w Polsce. Tej mojej inscenizacji z 2005 roku. Będzie to wersja trójwymiarowa. Po sukcesie* Polity, *która grana była w Sankt Petersburgu pod tytułem* Pola Negri. *Jest to kolejna moja propozycja. Premiera w listopadzie, w tym roku. Ta grupa młodych aktorów dostała się do tego przedstawienia po serii castingów i przesłuchań i pracujemy z nimi tu,* w Miętnem. *Wracając do* Polity, *to naprawdę był sukces. Szkoda, że niewiele się o tym pisało u nas w kraju.* Polita *grana była w wielkiej sali Teatru DK Lansavieta (na ponad dwa tysiące miejsc) przez cały sezon. Cieszyła się powodzeniem do tego stopnia, że sezon został zamknięty – jeszcze zostało dogranych kilkanaście przedstawień przy nadkompletach! Na życzenie petersburskiej publiczności* Polita będzie jeszcze grana jesienią. *Po sukcesie w Sankt Petersburgu* Pola Negri *przechodzi do Moskwy. We wrześniu 2014 roku odbyła się premiera. W jej miejsce wchodzi* Romeo i Julia. *A wracając do Miętnego, to musimy tu ostro pracować i nie marnować czasu. Warunki do pracy są bardzo dobre.*

Zajęcia aktorskie na warsztatach prowadzili: Marcin Chochlew, Mariusz Czajka, Ania Deka, Bożena Domagała, Cezary Domagała, Małgorzata Duda-Kozera, Adam Fidusiewicz, Piotr Hajduk, Janusz Józefowicz, Małgorzata Lewińska, Kasia Nowatkiewicz, Wojciech Paszkowski, Grzegorz Suski.

Zajęcia wokalne: Monika Ambroziak, Wojciech Dmochowski, Mateusz Jakubiec, Piotr Hajduk, Agnieszka Hajduk-Piotrowska, Małgorzata Kaczmarek, Natalia Kujawa, Monika

Malec, Mariola Napieralska, Janusz Stokłosa, Elżbieta Zapendowska, Iwona Zasuwa.

Zajęcia taneczne: Michał Chamera (step), Martyna Cynowska, Barbara Iwnicka, Daria Jakubik, Joanna Gołębiowska, Sebastian Gonciarz, Beata Mysińska, Kaja Mysińska, Marek Pałucki (step), Danuta Petrów, Dominika Pietrzak, Dorota Popińska, Iwona Runowska, Beata Urbańska, Natasza Urbańska, Karol Urbański, Kinga Staniak, Piotr Tolak (hip-hop), Małgorzata Vinesco-Trzcińska.

Akrobatykę: Danuta Fidusiewicz, Jerzy Fidusiewicz, Barbara Grzęda, Katarzyna Grzęda, Beata Wisienka Gonciarz, Anna Badurka, Alicja Grochowska, Joanna Pędzich, Grzegorz Suski.

Opiekę medyczną przez dziewięć lat sprawował (nieżyjący już, niestety) doktor Tomasz Granecki. Po nim przejęła ją pani doktor Bożena Majewska. Na warsztatach na co dzień dziećmi i młodzieżą opiekowały się pielęgniarki dyplomowane: Anna Jakubik, Ewa Meto, Małgorzata Sobczak i Bożena Zborowska.

Opiekę artystyczną nad warsztatami sprawują Janusz Józefowicz i Janusz Stokłosa. Poprosiłem ich o parę refleksji dotyczących tej formy rozwoju artystycznego.

Pracuję z młodymi ludźmi od początku działalności mojego teatru i od początku warsztatów artystycznych – mówi Janusz Józefowicz. – *Trzeba mieć szczęście. Często talent i ciężka praca nie wystarczą. Praca nad tekstem, wokal i taniec to taka namiastka teatru. Młodzi ludzie muszą sobie zdać sprawę, na ile teatr jest ich pasją, powołaniem, a na ile chwilową przygodą czy zauroczeniem. Dotyczy to zwłaszcza starszej, ćwiczącej już młodzieży, jak i wybranej z różnych przeglądów, spotkań czy wreszcie warsztatów artystycznych. Łatwe kariery często są mylące. Młodzi ludzie muszą zrozumieć, że ten zawód zmusza do pokory, ciężkiej i długiej pracy. To może zniechęcać, ale nie ma innej drogi. Do Miętnego przyjeżdżam, aby wypatrzyć kogoś, kto znajduje się w kręgu naszego artystycznego zainteresowania. Zdarzają się dzieci, dla których śpiewanie i tańczenie może być nie tylko amatorską pasją, ale także pomysłem na życie. Mamy zasadę, że nauka przede wszystkim. Jeżeli okazuje się, że możliwe jest łączenie nauki i rozwijanie uzdolnień artystycznych, to wtedy zaczynamy rozmawiać z taką osobą. Mamy w Warszawie Studio Artystyczne METRO prowadzone przez Danusię Fidusiewicz, czyli miejsce, gdzie dzieci i młodzież w weekendy przychodzą uczyć się tańca, śpiewu, gry aktorskiej, ruchu scenicznego i akrobatyki. Najzdolniejsi z nich trafiają na zawodową scenę.*

Warsztaty artystyczne są najlepszą formą edukacyjną – dodaje Janusz Stokłosa. – *Będąc w jednym czasie i w jednym miejscu, młodzież ma możliwość skupienia się na sztuce. To swoisty rodzaj integracji stymulującej zainteresowania i wyzwanie dla młodzieży. Ale to jeszcze większe wyzwanie dla pedagogów i opiekunów artystycznych.*

Mamy własne logo – chwali się Danuta Fidusiewicz. – *Autorem jest znakomity artysta grafik i plastyk Andrzej Pągowski. Stworzył logo i plakat do musicalu* Metro. *Na naszą prośbę wykonał nam te piękne logo Studia i je nam ofiarował. Za darmo!*

Eugeniusz J. Lisowiec
[Warszawa]

Łukasz Magdziak

SZTUKA AKOMPANIOWANIA

Jestem akompaniatorem. I przyznam, że nie lubię tego słowa.

Mam wrażenie, że w muzyce słowo „akompaniator" uległo wypaczeniu. Jest używane nagminnie i niesie w sobie pewnego rodzaju umniejszenie względem solisty. Oczywiste, że rolą pianisty (ja akompaniuję na fortepianie) jest kreacja tła dla głosu wiodącego. Chyba jednak zbyt często zapominamy, jak wiele od owego tła zależy. To tam drzemie cały kontekst wszystkich najpiękniejszych melodii, wszystkich wykonań, które chwytają nas za serce. Czy spodobałoby nam się płótno z perfekcyjnym pierwszym planem na kiczowatym tle? Czy oklaskiwalibyśmy wspaniale wykonane solo z kiepskim akompaniamentem?

„Akompaniować", czyli dosłownie „towarzyszyć", „współgrać". I to dla mnie oznacza to słowo. Zwłaszcza jeśli chodzi o piosenkę. Gdzie współpracuje przynajmniej dwóch muzyków, tam już jest kameralistyka. To niesamowite, jak w takiej pracy zderzają się dwa muzyczne światy, czasami dwie różne wrażliwości i wyobrażenia o utworze. Uwielbiam takie burze mózgów, dlatego dobrze pracuje mi się z wokalistami, którzy od początku mają wizję tego, co i jak chcą zaśpiewać. Nie oznacza to, że lubię się podporządkować. Doświadczenie pokazuje mi, że im więcej pomysłów, choćby z pozoru niemożliwych do pogodzenia, tam ciekawszy ostateczny kształt. Najbardziej nie lubię apatii, ślepych uliczek i tzw. zastojów w pracy nad piosenką, ale to zdarza się każdemu…

Staram się być daleki od odtwórstwa. Tutaj często kryterium jest aranżacja, czyli to, co nadaje smak piosence. Ciężar ten spoczywa w dużej mierze na mnie, ponieważ zazwyczaj pianista jest jednocześnie aranżerem utworu. Zawsze pamiętam o tym, aby w tej krótkiej, skondensowanej formie, jaką jest piosenka, oddać jak najwięcej siebie (oczywiście mam na myśli i wokalistę, i pianistę), będąc jednocześnie w zgodzie z przesłaniem i charakterem utworu, które przejawiają się w tekście. Zaskakujące, jak pięknie i wcale niegłupio może zabrzmieć przedwojenny szlagier na nowo, odważnie zharmonizowany. Nawet zwykła zmiana metrum z 3/4 na 4/4 i inne rozłożenie akcentów może zmienić rzewnego walca w pulsującą bossa novę. Chętnie stosuję takie chwyty, pod warunkiem że nie wypaczy to przesłania utworu, a jedynie nada nowego, uzasadnionego znaczenia. W ten sposób razem z wokalistą wpuszczamy świeżość do piosenek, co jednocześnie pozwala nam czuć, że to, co pokazujemy na scenie, jest po prostu nasze.

Ł.M.

Jerzy Marczyński



Skąd, do licha, się wziąłem w tym świecie piosenki i estrady? Pierwsze spotkanie z tym światem – koniec lat 60. – było raczej odstraszające. Otóż jako student Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego, ze wszystkimi kompleksami tego środowiska – wybrałem się odważnie do Piwnicy Pod Baranami. Co było na scenie? Nieważne. Inne zdarzenie utkwiło mi w pamięci na lata. Otóż za uzbierane, dokładnie wyliczone pieniądze kupiłem sobie tam kiełbaskę podaną na papierowej tacy, do tego musztarda i bułka. Przeciskając się przez zagęszczony tłum, ujrzałem przed sobą obfity biust i wyciągniętą rękę jakiejś bywalczyni tej krakowskiej cyganerii. Ręka ta porwała z tacy kiełbaskę i błyskawicznie zaczęła pracować. Kiełbasa, musztarda, usta, kiełbasa, musztarda, usta… Po czym, ku uciesze zgromadzonej gawiedzi – wytarła resztki musztardy o moją koszulę. Uciekłem. Znienawidziłem Piwnicę. Na lata. A potem wsiąkłem. Chodziłem. Tylko kiełbaski wystrzegałem się jak ognia.

Kiedyś trochę pokpiwałem z tematu pracy doktorskiej Andrzeja Potoka (coś z historii Bizancjum). Powiedział: to pokaż ty swoją pracę magisterską. Pokaż? Tak, zrób przewrót w przód. Szybko jednak wyzwoliłem się z tego fikania koziołków (jak mówili złośliwcy) – i znowu wsiąkłem, tym razem w Komisję Kultury Rady Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich w Krakowie.

No i przyszła fascynacja. Kolejne Festiwale Piosenki Studenckiej, Juwenalia, Famy, kluby studenckie… Najpiękniejszy okres mojego żywota. No i pojawiła się pasja – realizacja czy też reżyseria koncertów, spektakli, widowisk plenerowych. W sumie ponad 140 realizacji od Teatru Starego (rok 1971, widowisko baletowe *Ten czas*) począwszy, przez inne sceny (w tym Teatr Wielki), hale widowiskowe, ogromne widowiska plenerowe…

W tle zawsze była piosenka. Najczęściej wykonawcy wywodzący się ze środowiska studenckiego. Tak ogromny balast przemyśleń, ważnych polemik z rzeczywistością, wrażliwość wykonawców – wciągały bez reszty. Na swój sposób wojowaliśmy. Tylko jak tu wytłumaczyć córce to wszystko, kiedy wspominając te czasy, spotkałem się z *dictum*: *przecież to była reżimowa organizacja*. Nie wytłumaczysz, nie ma szans.

„Reżim" czasem nas wykorzystywał. Stanisław Ciosek – ówczesny I sekretarz PZPR w Jeleniej Górze – poprosił mnie, abym zrobił koncert z okazji któregoś tam zjazdu PZPR w tym mieście. Zdziwienie. Ale zaraz… Czemu nie? Podkreślał, że właśnie zależy mu na takim „studenckim" koncercie, a nie na jakimś badziewiu estradowym. Zebraliśmy paczkę i pojechaliśmy silną grupą. Nazwisk wykonawców nie wymieniam. Takie czasy. Jeszcze zaszkodzę. Tak mniej więcej od połowy koncertu „towarzysze" ostentacyjnie zaczęli opuszczać salę. Takie słowa, takie teksty, tacy wykonawcy…? Zapomnieli zareagować i po zakończeniu koncertu na scenę wniesiono ogromne dwa lub trzy kosze kwiatów. Nigdy potem nas tak nie okwiecono. Ciosek? – na serio dziękował.

Liczył na taki właśnie głos. Jak był ważny? Wydawało nam się, że bardzo.

Przy realizacji widowiska w poznańskiej Arenie na zakończenie VI Festiwalu Kultury Studentów PRL cenzura robiła wszystko, aby skreślić parę tekstów. Zbyszek Sawicki walczył jak lew i udało się ocalić wszystkie, za wyjątkiem jednego. Dla mnie najważniejszego. Bez tego cała wymowa widowiska traciła sens. Nad scenariuszem pracowałem prawie rok. Tak, rok. Przemyślane, dopięte w każdym detalu. A tu w łeb. Powiedziałem – to nie będzie widowiska. Okupiłem to jakimiś palpitacjami serca i przed próbą generalną wylądowałem na pogotowiu. Wreszcie jest wiadomość. Dopuszczono. Poszło. Jak było? Nie mnie to oceniać. Kto był, widział, wie. Andrzej Ibis-Wróblewski, wzruszony, wręczył mi na konferencji prasowej po spektaklu swoją nagrodę – „Piórko Ibisa". Naprędce osadzone w pionie na deseczce piórko ptaka. I stosowna dedykacja. Córko – reżimowa organizacja?

No i Estrada Krakowska. Zacząłem tam pracować jako „młody gniewny". Domyślano się, że przybyłem, aby rozruszać tę skostniałą instytucję. A może wywalić stamtąd zasiedziałego dyrektora Kwiatkowskiego? Kiedyś Tadeusz (to o Kwiatkowskim, wspaniałym człowieku, mogę powiedzieć, że z czasem moim przyjacielu), obserwując moje zapędy – wziął mnie na pewien koncert. Bardzo mu zależało, bym z nim poszedł. W domu starców w Krakowie emerytowani aktorzy śpiewali dla pensjonariuszy. Łzy ciekły po tych zmarszczonych twarzach. Spokorniałem. To i taka piosenka. Też ważna.

A Piwnica Pod Baranami? Grono wspaniałych przyjaciół i ta jedna, jedyna piosenka w wykonaniu Oli Maurer – Szewczyk. Nucić ją będę do końca życia. Już bez obawy o moją koszulę. Tak, córko.

Jerzy Marczyński
[Kraków]

Konrad Mastyło

SZTUKA AKOMPANIOWANIA



Oto mój głos (głosik) w sprawie akompaniowania. Jestem akompaniatorem. Tym się cieszę, tym zarabiam na życie i poważanie.

Akompaniator to muzyk, artysta całkowicie oddany soliście. To człowiek z pasją i – można powiedzieć – urodzony do tej profesji. Tak właśnie uważam. Uważam też, że akompaniator to artysta znający swoje „miejsce w szeregu". Sytuację na koncertowej estradzie porównałbym z drużyną w kolarstwie zawodowym, gdzie większość teamu pracuje przez cały wyścig na lidera. Na estradzie liderem jest solista.

Już w szkole muzycznej pierwszego stopnia bardziej interesował mnie drugi plan. Pierwsze inwencje czy fugi Bachowskie… I te kontrapunkty, które towarzyszyły głównemu tematowi… Już wtedy poczułem, że nie mam „papierów" na rasowego solistę – i „skręciłem" od razu w stronę muzyki rozrywkowej. Tam, gdzie miałem większą swobodę aranżacyjną. Tam, gdzie każda realizacja akompaniamentu mogła być inna, w zależności od dnia i weny. W klasyce trzeba było ściśle trzymać się zapisu, aby nie „ranić" Mozarta czy Bacha.

W przypadku muzyka akompaniującego wszelkie próby „wyjścia przed szereg" i zaistnienia na siłę od razu zauważalne są nawet przez laików. Doświadczyłem tego boleśnie. Na potwierdzenie tych słów przytoczę fragment recenzji, jaka ukazała się w warszawskiej prasie po jednym z pierwszych w karierze recitali Jacka Wójcickiego: […] *recital w sumie udany, gdyby nie zbyt nachalny akompaniament pianisty Konrada Mastyło* […]

Ale mimo uszczypliwości i krytyk – jestem akompaniatorem. I tym się cieszę. A może i zarabiam na poważanie?

Konrad Mastyło

Dave Nilaya



„Dlaczego właściwie zostałeś muzykiem?" – pytanie, które prześladowało mnie niemal od pierwszej chwili, kiedy zdecydowałem się zająć muzyką zawodowo.

Prawdę mówiąc, nie wydaje mi się, żeby możliwy był jakikolwiek wybór. Próbowałem oczywiście innych ścieżek, innych prac, innego życia… Ale koniec końców muzyka zawsze wracała, upominając się o przynależne jej miejsce – pośrodku, w samym sercu mojego świata.

Byłem jeszcze dzieckiem, kiedy po raz pierwszy tak naprawdę mnie dotknęła – dźwiękiem *Lullaby* Johannesa Brahmsa… Mijały lata, a ta dziecięca początkowo miłość dorastała razem ze mną, razem ze mną odkrywając artystów takich jak Battisti, Mia Martini, Zero, nieco później – Queen, Pink Floyd… Zapragnąłem być częścią tej magii. Ale w byciu magikiem nijak nie pomagał fakt, że urodziłem się w Murano, w miejscu, w którym cokolwiek innego niż codzienne chodzenie do szkoły, a następnie do pracy w fabryce szkła – wszystkim wydawało się zbędne, niepotrzebne, wydawało się być tylko dziecinnym kaprysem. Więc dobrze, przez chwilę próbowałem się do tego świata przystosować – chodziłem do szkoły jak wszystkie inne dzieciaki, zaangażowałem się w sport i było całkiem w porządku. Pokochałem judo i będąc w tym naprawdę dobry, zacząłem wierzyć, że kariera sportowa jest dobrą alternatywą dla muzyki…

Ale wtedy los postanowił zadecydować za mnie – zdarzył się wypadek, który uwięził mnie w łóżku na długie miesiące – ze złamanym kręgosłupem i marzeniami o normalnym życiu bezpowrotnie pogrzebanymi w ziemi mojego dzieciństwa. Mój czas stanął wtedy w miejscu. Na dni, tygodnie, na kolejne bezbarwne i bolesne miesiące, w których tylko jedna rzecz stanowiła małą ucieczkę – i to była znowu ona, muzyka.

Kiedy więc wreszcie zacząłem wracać do życia – nie miałem już właściwie wyboru, wtedy to była już oczywistość, iż chcę być jednym z tych magików, którzy potrafią sprawić, że ludzkie emocje mają głos, mają swój własny dźwięk i rytm. Wtedy nie było już dla mnie alternatywy – sercem, duszą i ciałem chciałem zająć się muzyką. Chciałem za pomocą pisanych przeze mnie nut i słów rzeźbić na ludzkich twarzach emocje, widzieć je w ich oczach – bo to sprawiało, że czułem się żywy, że znajdowałem swój własny sens w rzeczywistości, która zdawała się nie mieć go wcale.

Kiedy pierwszy raz zagrałem dla kogoś, dla mojej pierwszej publiczności – pomimo źle nastrojonej gitary, pomimo faktu, że nie do końca jeszcze umiałem dobrze śpiewać – poczułem to! Zobaczyłem i poczułem, i to było najwspanialsze uczucie na świecie! To była miłość, szczęście, to był smutek i samotność, nienawiść, wściekłość, wybaczenie, siła, nadzieja, odrzucenie i ulga. To była biel śniegu w Wigilię Bożego Narodzenia, zapach drewna w kominku i ciepło koca, w który się wtulasz, kiedy za drzwiami domu szaleje burza, to było sierpniowe słońce, pływanie w oceanie, spacer jego brzegiem, to był niepowtarzalny dźwięk śmiechu tych, których kochasz, przytulenie przyjaciela po naprawdę złym dniu – to było moje WSZYSTKO.

Wszystko, co kiedykolwiek wcześniej czułem, nagle powróciło do mnie, eksplodując z każdej cząstki mojego ciała, serca i umysłu, pozostawiając mnie niemal niemym, z jednym tylko słowem, które cisnęło mi się na usta: dziękuję.

I wydaje mi się, że to właśnie jest odpowiedź na pytanie „dlaczego muzyka?". Nawet jeśli niezliczoną liczbę razy dała mi w twarz, nawet jeśli zabrała mnie daleko od rodziny i przyjaciół, niejednokrotnie kazała brnąć przez samotność, biedę, uczyniła bezdomnym – nie potrafię pozostawić jej za sobą. Bo zawsze będą zdarzały się takie chwile, kiedy świat traci swój sens, kiedy nic zdaje się nie mieć już wartości i wtedy – pośrodku najbardziej wyboistej drogi, pośrodku burzy, która pozostawia człowieka tak zniszczonego, że nie ma już siły, by rozróżnić dobre od złego – wtedy muzyka przypomina mi, że mogę jeszcze doświadczyć czystego piękna. Choćby przez krótką chwilę czuć spokój, być bezpieczny i zrozumiany… Albo chociaż nie samotny.

Muzyka to dla mnie maestro, najwspanialszy dyrygent najbardziej skomplikowanego i trudnego do opanowania instrumentu – ludzkiej duszy. Bo każdy za nas składa się z tysięcy poplątanych strun, z mnóstwa klawiszy – i tylko ona umie na nich grać…

Wracając więc do pytania – jestem muzykiem, bo chcę, by muzyka istniała, by wydobywała z ludzi ich najpiękniejsze symfonie, by uczyła ich i mnie radości życia tam, gdzie nie zawsze jest na nią miejsce.

Dave Nilaya
[Wenecja]

Adam Ochwanowski



Janku Drogi! Ludzie odwykli od pisania listów, wysyłania kartek świątecznych, pocztówek, o bilecikach pełnych miłosnych westchnień nie wspominając. Ale ja starej daty jestem i drugi list rychtuję do Ciebie, bo piosenka – pod każdą postacią – jest mi serdecznie bliska. Nie tylko ze względu na płeć, wszak piosenka jest Kobietą.

Piosenka jest dobra na wszystko... – śpiewali klasycy tego gatunku. I w pierwszym odruchu możemy się z tym zgodzić. Ale, Janku – ambasadorze pieśni, która w naszej wirtualnej rzeczywistości nie ma dostatecznej siły przebicia i niekoniecznie uchodzi cało – nie chciałbym, aby kiedykolwiek w przyszłości ktokolwiek umierał z pieśnią na ustach, która gloryfikuje jakąkolwiek nację, państwo, kulturę bądź zieje nienawiścią do drugiego człowieka. Dlaczego o tym piszę? Bo czasy nastają niespokojne i więcej podziałów jest wśród ludzi niż zbliżeń. Skóra mi ścierpła i kurwica ogarnęła wielka, gdy w telewizorni zobaczyłem brunatny pochód buńczucznych, ogolonych na łyso niedorostków, którzy wznosząc do góry ręce (skąd my to znamy?), śpiewali z faszystowską manierą: *A na drzewach zamiast liści będą wisieć syjoniści...* Pozwól, że skwituję to jednym bezradnym zdaniem: Podobno Polacy są kwintesencją katolicyzmu, ale czy ślepi malarze codzienności i oficerowie Kościoła zadają sobie pytanie, czy jesteśmy aby także kwintesencją religijności?

Mój przyjaciel z czasów młodzieńczych, dla którego piosenka i gitara były chlebem powszednim, zwykł mawiać, że źli ludzie nie śpiewają. I ja w to święcie wierzyłem. Szkoda, że ta wiara chwieje się teraz jak płomień dopalającej się świecy.

Ale, ale – zagalopowałem się nieco w inne, wypełniające mnie rozpaczą rewiry i za chwilę mogę wyciągnąć z barku pokaźną butelkę, a wtedy nie dokończę tego listu. Zatem skupiam się na tym, co Ci obiecałem, czyli na pieśniach, piosenkach, przyśpiewkach, które piórem anonimowych autorów komentowały zdarzenia i smaki okupacyjnej nocy. Nie były to utwory wysokiej próby na miarę Baczyńskiego, ale utkwiły we mnie jak lekcje prawdziwych, rzetelnych, przedwojennych jeszcze, nauczycieli historii i literatury.

Moja babka po kądzieli Marianna Tarka z dziadkiem Stanisławem prowadziła w czasie wojny wiejski sklepik oraz bufet z pełnym wyszynkiem (nie bez kozery nazywali ją matką bimbru). W czasie dnia klientela była różna. Z gastronomicznych dobrodziejstw korzystali często Niemcy i uczciwie regulowali rachunki. W nocy przychodzili różnej maści partyzanci i w tym przypadku z płaceniem bywało różnie. Ponieważ babka serwowała także zakąski – miała od czasu do czasu pozwolenie od okupanta na świniobicie. Pozwolenie opiewało na jedną sztukę, ale dziadek przy okazji mordował dodatkowe, które udało się uchować przed kolczykowaniem. Okupant był skrupulatny i potrzebny był certyfikat o zdolności mięsa i wyrobów do spożycia. Jedynym facetem w okolicy, który miał uprawnienia do bada-

nia mięsa, był pan Doroz z Nieprowic, który ochoczo wypełniał swój obowiązek, bo babka przyjmowała go nader gościnnie, a w moim dziadku miał przedniego kompana do wypitki. Pan Doroz po kilku głębszych zwykł śpiewać:

Matko Bosko Polsko
Ratuj nos Poloków
A tych Niemców świabów
Powrzucoj do krzoków

Dorozie, nie śpiwojcie *tak, bo wos ktosik może zdać do Niemców…* – strofowała go babka trwożliwie, na co on miał zawsze gotową odpowiedź: *A mnie to wele dupy loto…* Pan Doroz był na tyle otwarty i śmiały, że i miejscowemu proboszczowi nie przepuścił, śpiewając:

Hej, hej, jedna za drugą
Hej, hej, jedna za drugą
Nie było tu taki pani
Żeby proboszcz nie był na ni
Hej, hej, jedna za drugą

Wujek Józek zdobył gdzieś pistolet. Moja mama Kazimiera (wtedy jeszcze panienka), która zwykle stała za barem, bo dziadek z babką musieli także obrobić pole i zadbać o obrządek gospodarski, chowała wujkowego gnata w beczce z grochem. Wieczorem wuj przychodził po broń i przynosił ją rano następnego dnia. On z kolei po kilku głębszych oznajmiał światu, jak krucho jest z bronią w partyzantce:

Ni ma nos tu wiela
Ino cało piątka
A za nami chodzi
Maszyna dziewiątka

Jeden pistolet na pięciu to nie był szczyt marzeń na ówczesne czasy. Przez długi czas rezydował w naszym domu pan Stodulski z Pińczowa. Dla mojej babki był to żywy skarb, bo pięknie śpiewał, a przy tym grał na harmonii. Miał wikt, opierunek i kozetkę do spania oraz gwarancję bezpieczeństwa – a w zamian bawił gości. Oni zaś nie żałowali mu napitku i innych dowodów wdzięczności, szczególnie wtedy gdy rozpoczynały się tańce. Moja mama mówiła, że przez całą wojnę w naszym domu rządziły: bimber, śpiew, taniec i kurewstwo, bo biesiadnicy często zapraszali do wspólnej zabawy niekoniecznie cnotliwe panienki.

Janku, to co opisuję Ci w liście, znam z opowieści mojej babki i mamy. No to idźmy dalej. Dziadek Stanisław od czasu do czasu szmuglował mięso do Warszawy i jeżeli ktoś oglądał film *Zakazane piosenki*, to wie, jak to się odbywało. Po ostatniej wyprawie przywiózł Warszawiaka, który wcześniej był pośrednikiem w sprzedaży mięsa i swojskich wyrobów, ale musiał wiać ze stolicy, bo ktoś życzliwy go zdekonspirował (jak się domyślasz, nie chodziło tylko o zwykły handel). Piszę – Warszawiak, bo kto wtedy operował nazwiskiem? Tenże Warszawiak, który miał mądrą dewizę na (nie tylko) owe czasy: „długi język – krótkie życie", znalazł pod strzechą naszego domu schronienie, a że miał bogaty repertuar, takoż głos jak dzwon, często produkował się razem z panem Stodulskim. To on przeflancował na Ponidzie prawdopodobnie powstańczy kuplet:

Nie chcę visa, nie chcę stena
Nie chcę nawet sturmgewehra
Ale zamiast tych maszynek
Daj mi wiązkę filipinek

W repertuarze Warszawiaka były także kawałki wybitnie liryczne, a największym powodzeniem cieszyła się piosenka o nieszczęśliwym poecie i jego wiarołomnej kochance

Pisze poeta piosenkę o pięknej, cudnej jak kwiat
Pisze i kaszle, krwią pluje, smutek mu na serce padł
A jego pani, ta dziwka, ma jakiś urok i moc
W jedwabiach chodzi, klejnotach, z panami hula co noc
Dziś młody hrabia ją tuli, swoją najmilszą ją zwie
Śpiewa jej słowa poety, śpiewa jej słowa znów te
Poeta w izbie swej kona chudy, znędzniały i sam
A dziewczę wraca z hulanki, pieśń nucąc słyszaną tam

Chciałbym zapłakać serdecznie, lecz nie wiem, po co tu łzy
Chciałbym cię mieć znów przy sobie, nie wiedząc wciąż,
że to ty
Chciałbym cię mieć tu przy sobie, pieścić i tulić, choć wiem
Że już cię więcej nie ujrzę, bo dla mnie zostałaś snem

W 1941 roku Niemcy aresztowali Zygmunta Wielopolskiego, który ordynował w pobliskim Chrobrzu w pałacu. W konsekwencji wprowadzili w jego włościach zarząd komisaryczny i zamieszkali w pałacowych komnatach. Tam też gestapo przesłuchiwało różnej maści aresztantów a pod dach „matki bimbru" przywędrowała przyśpiewka

Pamiętos kolego jak my byli razem
W chroberskiem pałacu przykuci żelazem
Przykuci żelazem powiązani drutem
Jak nos Niemce loli po dupie pizdrutem

Kto teraz wie, co to był pizdrut, bimbas czy kaniec…? Ponieważ w tamtych trudnych czasach nie było codziennej prasy, nie mówiąc o innych przekaźnikach informacji, wiele wiadomości o wojennych tragediach, mordach i nieszczęściach docierało do ludzi w formie śpiewanej. Jak ta o tragicznym wydarzeniu w oddalonej o 20 kilometrów od mojej wioski miejscowości Topola. Moja mama zapamiętała tylko trzy zwrotki tej tragicznej pieśni, ale jej pełną wersję udało się spisać Zbyszkowi Nosalowi w latach 70. ubiegłego wieku i opublikować w jednym z reportaży w zbiorze *Komu mała, komu wielka ta wojna*:

Hej, tam pod Skalbmierzem jest wioska Topola
Tam się odbywała Polaków niewola
Idzie pociąg, idzie, pociąg towarowy
A te leśne chłopcy rozpuścili krowy
Skoro się gestapo o tym dowiedziało
Zaraz wczesnym rankiem do wsi przyjechało
Zebrali dwudziestu, postawili w tele
A tym reszte do dom kazali iść śmiele
Tłumaczka tłumaczy, że chłopcy niewinni
A oni jej mówią daj nam pani innych
Ja wam innych nie dam, bo mi wszystkich szkoda
Niech się z nami dzieje wola Pana Boga
Wtenczas ich ubili dużymi pałkami
Aże krew płynęła ze ścian strumieniami
A kiedy ci szwaby kule szykowali
To sie nasi chłopcy ze sobą żegnali
A kiedy te szwaby do nich wystrzelili
To sie nasi chłopcy o życie prosili
O wy Niemce, szwaby przyjdzie na was kryska
Bedzieta leżeli po polach i ściżkach
O wy Niemce, szwaby przyjdzie na was kara
Bedzieta leżeli jak na łące trawa
Jak trawa na łące leży pokosami
I wy tak bedzieta na polach stosami
Umarł polski żołnierz na zielonej łące
Przyszły cztery panny wzięły go na ręce
Jak zabili szwaby na środku ulicy
Nie miał go kto płakać, przyszła świnia, kwiczy

W czasie trwania Republiki Pińczowskiej w potyczce partyzantów z Niemcami zginął Dymitr Bołchatow – Rosjanin, który wcześniej uciekł z transportu do Oświęcimia, dotarł w nasze strony i zaciągnął się do oddziału Zygmunta Bieszczanina – pseudonim Adam. Pochowany został na cmentarzu w Młodzawach, a pieśń o jego śmierci podyktował mi i zaśpiewał pan Henryk Szczepanek z Aleksandrowa. Jak twierdził, pieśń tę ułożyli wspólnie partyzanci z oddziału porucznika Adama.

Gdy wystrzał się rozległ już zorze świtały
Wróg starał się przerwać spokojny nasz sen
Nad nami pociski z dziurkaczy świstały
A wokół rozlegał niemiecki się krzyk
Młody porucznik Bieszczanin był z nami
Kwatery obronić starał się co sił
Sam jeden się został nie bał się Germanów
Pomimo że młody nie cofnął się w tył
Gdy bój się zakończył już więcej nie grzmiało
Wróg został odparty niemal z wszystkich stron
Nad ranem znalazłem partyzanta ciało
A w ręku zastygłym karabin miał swój
Jego matuleńka daleko gdzieś w Rosji
Ni świata ni ludzi nie chciała już znać
Codziennie nad jego łóżeczkiem klęczała
Za wolność swobodę racz mu pokój dać

Drogi Janku, mam jeszcze w zanadrzu wiele pieśni o różnych wydarzeniach okupacyjnych i powojennych, ale Twoja „Piosenka" nie jest z gumy. Dlatego też jak przyjedziesz do mnie na Ponidzie, sam Ci je chętnie zanucę, bo tak naprawdę niektórych nie da się na trzeźwo zaśpiewać. Ściskam Cię po przyjacielsku.

Adam

[Złota Pińczowska 25 października 2016 roku]

Grzegorz Paczkowski

ODKRYWANIE



Każdy, kto na jakimś etapie swojego życia zajmował się przez dłuższy czas twórczością artystyczną, musiał w końcu stanąć przed niełatwym problemem określenia siebie w tym kontekście. Ja również, jako człowiek od paru lat zajmujący się układaniem słów tak, by znaczyły i brzmiały, nieraz zadawałem sobie banalnie brzmiące pytanie, kim w związku ze swoją działalnością jestem. Uważam, że określenia takie jak „Artysta" czy „Poeta" (pisane wielkimi literami), które pozostają najszybciej nasuwającymi się odpowiedziami, nie należą do tych, które twórca może nadać sobie sam (są raczej wyrazem uznania odbiorców), toteż kwestia zawsze pozostawała otwarta. Wspomagałem często swoje myślenie na ten temat wypowiedziami twórców, których cenię, i tak dotarłem do wypowiedzi Jacka Kaczmarskiego, który zwykł określać się jako rodzaj odbiornika stanów i nastrojów społecznych, które po prostu werbalizował w postaci piosenek i wierszy. W ten lub pokrewny sposób określają swój status niektórzy dzisiejsi twórcy, a określenie jest co prawda trafne, ale na moje potrzeby niewystarczające.

Kwestia ta wróciła do mnie pod postacią uczelnianej refleksji, która uświadomiła mi prawdziwe znaczenia słowa „odkrycie" (w sensie na przykład odkryć naukowych). Słowo to oznacza nic innego, jak uświadomienie sobie czegoś, a przez uświadomienie rozumiem zdanie sobie sprawy z istnienia rzeczy lub zjawisk dotąd nieuświadomionych. Odkrycie nie jest wynalezieniem, stworzeniem czegokolwiek, a jedynie dostrzeżeniem czegoś dawno istniejącego, do czego zobaczenia nie stworzyliśmy wcześniej wystarczających warunków. Ten dość łopatologiczny wywód jest niezbędny, abym mógł powiedzieć, że ten sposób myślenia jest tożsamy z moim pojmowaniem twórczego aktu artystycznego (podkreślam, że jako człowiek zajmujący się sztuką słowa, mówiąc o akcie twórczym, mam na myśli twórczość literacką; co do innych dziedzin nie czuję się kompetentny, aby się wypowiadać, mogę jedynie przypuszczać, że rządzą nimi podobne mechanizmy).

Od jakiegoś czasu próbowałem ująć w słowa to, co czułem już od dawna. Czułem zaś,

że w momencie pisania nie funkcjonują wyłącznie moje siły emocjonalne i intelektualne. Miałem wrażenie, jakby kolejne słowa, kolejne frazy i wersy właśnie były przede mną niejako odsłaniane. Jakbym pisany właśnie wiersz nie pisał, ale odkrywał, sczytywał go skądś, przepisywał, tłumacząc na swój język. Pisząc te słowa, już słyszę w głowie grzmot oburzonych głosów ludzi, którzy swoje życie poświęcają przekonywaniu całego świata, że coś takiego jak „natchnienie", jakkolwiek nazywane, jest jedynie romantycznym wymysłem egzaltowanych młodzieńców i białogłów, którzy za dużo czasu spędzają w bibliotekach, a który to wymysł dzisiaj, w XXI wieku, w świecie nowoczesnym i racjonalnym, trwać może jedynie w umysłach dziecinnych i szalonych. Panie i Panowie: natchnienie istnieje i funkcjonuje. Owszem, w różnych przypadkach działać może w sposób mniej lub bardziej uświadomiony, ale artyści, którzy utrzymują, że cała ich twórczość jest osiągnięciem wyłącznie ich nieprawdopodobnego warsztatu, oszukują samych siebie. Kto zaś natchnienia naprawdę nigdy nie doświadczył, niech żałuje.

Nie jest jednak moim celem zapoznawanie Czytelnika ze szczegółami mojego procesu twórczego, bo rzecz to intymna i nie może być argumentem w dyskusji. Chodzi mi o to, żeby zacząć pewną myśl, która może być początkiem interesującej dyskusji. Istnieje wiele określeń, którymi legitymują się ludzie piszący (jeszcze więcej jest ich w przypadku ludzi, którzy swoje utwory zaczynają śpiewać). Ludzie, którzy podzielają mój sposób patrzenia na twórczość, do swojego arsenału tych określeń („poetów", „bardów", „trubadurów", „tekściarzy", „poetów piosenki" czy po prostu „autorów wierszy") mogą dołączyć jeszcze jedno – „odkrywca wierszy". Nie postuluję rzecz jasna, żeby termin ten wszedł do języka potocznego (sytuacja, w której ktoś wyrzucałby go z siebie jednym tchem razem z imieniem i nazwiskiem raczej nie przyczyniłaby się do poważnego potraktowania takiego człowieka w dyskusji), jednak wydaje mi się on ciekawy przynajmniej dlatego, że nigdy wcześniej go nie słyszałem, a zdaje się dość brzemienny semantycznie.

To prawda, że cały powyższy wywód (a wniosek, kto wie, czy nie jeszcze bardziej) zakłada swego rodzaju metafizyczne, a przez to niektórzy mogą stwierdzić, że oderwane od rzeczywistości i infantylne, myślenie o sztuce. Gdy myślę, jak zneutralizować taki zarzut, przychodzi do mnie refleksja, że człowiek szukający wyłącznie twardego stąpania po ziemi i myślenia kategoriami jedynie racjonalnymi, po pierwsze raczej nie znajdzie w sztuce (zwłaszcza literackiej) niczego ciekawego, a po drugie pewnie zakończył lekturę niniejszego tekstu po przeczytaniu pierwszego zdania (o ile w ogóle zaczął).

Nie chciałbym, aby ten tekst potraktowany został jako chęć koniecznego wypowiedzenia się na łamach w jakiejkolwiek kwestii. Obce są mi naukowe pobudki pisarstwa, które zakładają wpasowywanie się w wielopokoleniowy dyskurs na temat. To po prostu myśl, która przyszła mi do głowy i która, jeśli komuś się do czegoś przyda lub przynajmniej wyda się komuś ciekawa, całkowicie zaspokoi moje autorskie ambicje.

Grzegorz Paczkowski

Piotr Salaber

SZTUKA AKOMPANIOWANIA



Akompaniować to – według *Wielkiego słownika języka polskiego – wykonywać muzykę będącą tłem dla głównej warstwy dźwiękowej*. Oczywiście, trudno nie zgodzić się z autorytetem językowym, jednak praktyczny aspekt tej złożonej dziedziny wykonawstwa muzycznego nakazuje przyjrzeć się jej nieco bliżej z własnego, subiektywnego punktu widzenia – zza klawiatury i dyrygenckiego pulpitu.

W muzyce poważnej akompaniament podlega dosyć ścisłym regułom, nadrzędna jednak pozostaje konieczność podążania za instrumentem solowym. Akompaniator ma jasno nakreślony kształt dynamiczny, tempo, formę, *etc*.

Nieco inaczej bywa w muzyce rozrywkowej, jazzowej, w piosence. Tutaj pole do popisu znacznie się poszerza. Zapis nutowy oczywiście i tu bywa bardzo precyzyjny, ale już kwestia artykulacji, frazowania pozostaje najczęściej w gestii akompaniatora. Sytuacja staje się jeszcze ciekawsza, gdy zapis obejmuje skrótowo zapisany nutami wstęp, po którym znajdujemy jedynie zawartość harmoniczną dalszego przebiegu zapisaną za pomocą systemu liter i cyfr. Zapis funkcyjny, gdzieś w swej początkowej idei odwołujący się do barokowego *basso continuo*, pozostawia ogromne pole do popisu dla wykonawcy. Akompaniament realizowany w ten sposób jest wielką, za każdym razem wiodącą innymi ścieżkami przygodą. Liczba kombinacji i sposobów połączenia sekwencji akordów zdaje się nieomal niewyczerpana – mimo blisko trzystu lat funkcjonowania w muzyce systemu dur-moll.

Kolejną kwestią pozostają zagadnienia rytmiczne. Akompaniując w utworach o jednorodnym, stałym przebiegu rytmicznym zobowiązani jesteśmy do utrzymania konsekwentnie ustalonej pulsacji. Kiedy solistą jest wykonawca piosenki aktorskiej, literackiej czy kabaretowej, przed akompaniatorem otwierają się zupełnie nowe możliwości. Staje się wówczas prawdziwym współtwórcą budowanych emocji i napięć, wytrwale podążając za wokalistą we wszystkich zwolnieniach, fermatach, odczytując nie tylko zawartość czysto muzyczną wykonywanej partii, ale i wielowarstwowe często znaczenia zawarte w tekście. Ogromnym polem do popisu stają się wszelkie zabiegi fakturalne, zmiany rejestrów, dynamiki, budowanie kulminacji, rubato *etc*.

Szczególnym przypadkiem bywa tutaj towarzyszenie samemu sobie podczas wykonania piosenki. Humorystycznie pomijając aspekt porozumienia się solisty z akompaniatorem, należy zauważyć, że oczywiście piętrzy to skalę trudności dla wykonawcy, który musi opanować, najczęściej również pamięciowo, obie partie – wokalną i instrumentalną.

Król instrumentów – fortepian – wydaje się wymarzonym aparatem wykonawczym dla akompaniatora. Ale sytuacja może być jeszcze ciekawsza, kiedy mamy do dyspozycji orkiestrę towarzyszącą solistom. Oczywiście wymaga to szczególnej uwagi, wyczucia, a nierzadko i talentów psychologicznych ze strony dyrygenta. Z jednej strony mamy bowiem zespół znakomitych, doświadczonych muzyków orkiestrowych, z drugiej – często mniej doświadczonych w estradowych bojach, ale nie mniej utalentowanych i wrażliwych solistów. Wyważenie proporcji brzmieniowych, wszystkich spraw związanych z tempem, dynamiką i odczytaniem intencji interpretacyjnych wykonawcy, któremu przychodzi nam towarzyszyć, stanowi nie lada wyzwanie dla dyrygenta akompaniatora.

Szczególny przypadek tego rodzaju współpracy dane mi było obserwować zza fortepianu podczas kilku lat współpracy z orkiestrą towarzyszącą utalentowanej niepełnosprawnej młodzieży. Wyjątkowość tej sytuacji odczuwało się po wielokroć podczas akompaniowania osobom niewidomym. Wszystkie wypracowane przez lata środki ruchy głową, auftakt dyrygenta trzeba było zastąpić niezwykle uważnym podążaniem za oddechem solisty, jego mimiką, gestami. Sugestie ze strony akompaniatora, tak cenne na etapie prób, podczas koncertu musiały ustąpić miejsca uważnemu i dyskretnemu towarzyszeniu.

Po dłuższym namyśle można byłoby pokusić się o rozszerzenie pojęcia akompaniamentu o doświadczenia kompozytora muzyki filmowej i teatralnej. Przecież konstruując muzyczną siatkę rytmów i napięć, również „podążamy" za dramaturgią spektaklu czy filmu, starając się znaleźć sobie miejsce w uważnym spojrzeniu i słuchaniu widza. Dbamy o to, by nasz odbiorca gdzieś tam w ciemności sali kinowej czy teatralnej przeżywał historie bohaterów, ich emocje podpowiadane właśnie przez muzykę. Idealnie jest, gdy to wszystko odbywa się w podświadomości odbiorcy, kiedy ten „akompaniament" stanowi dla widza część nierozerwalną z pozostałymi elementami – obrazem, dramaturgią, powodując, że spektakl czy film stanowią *zunifikowaną, audiowizualną całość*, jak o niej pisał Edmund Meisel, kompozytor muzyki do filmów Sergiusza Eisensteina.

W każdej ze wspomnianych sytuacji akompaniament pozostaje wysublimowaną, wymagającą znacznych umiejętności i predyspozycji dziedziną sztuki.

W mojej pamięci cały czas pojawia się postać niezrównanego akompaniatora, również teoretyka, aranżera i pedagoga, związanego z gdańskim i bydgoskim środowiskiem muzycznym, nieodżałowanego Jana Drzewieckiego. Biegle poruszając się zarówno w muzyce klasycznej, jak i rozrywkowej, przez lata towarzyszył za fortepianem ogromnej rzeszy wokalistów, instrumentalistów, dojrzałych wykonawców, studentów i uczniów. Wymagający na próbach i podczas lekcji, w czasie ważnych egzaminów, wiedząc o wszystkich słabszych miejscach swoich podopiecznych, potrafił nagle „niechcący" zagrać tych kilka newralgicznych taktów nieco głośniej, skutecznie na moment przykrywając brzmieniem fortepianu kilka nut skrzypiec czy wiolonczeli, które akurat w tym fragmencie mogłyby zabrzmieć nieco mniej efektownie niż cała pozostała część utworu.

Piotr Salaber

Agnieszka Skowronek



„Piosenka jest dobra na wszystko" to cykl koncertów realizowanych od stycznia do grudnia 2016 roku przez Teatr Miejski w Gliwicach. Nazwa nie bez przyczyny nawiązywała do tytułu do piosenki napisanej przez Jeremiego Przyborę. Koncerty na gliwickiej Scenie Bajka odwoływały się do najlepszej tradycji polskiego kabaretu literackiego i piosenki aktorskiej. W tekstach prezentowanych podczas projektu autorów (między innymi Agnieszki Osieckiej, Bolesława Leśmiana, Jerzego Satanowskiego, Juliana Tuwima, Bułata Okudżawy czy Kurta Weila) zawarte zostało kompendium wiedzy na temat kondycji ludzkiej, typów osobowości, które możemy spotkać na ścieżce życia, sposobów na przebrnięcie przez nawet największe kłopoty oraz zapisów wspomnień, emocji i wrażeń.

Konferansjerem cyklu był Bogusław Sobczuk, znawca muzyki i estrady, który o piosence opowiada tak: *Jeśli w zwierciadle teatru przeglądają się dzieje, to do lusterka piosenki zagląda codzienność ze wszystkimi jej charakterystycznymi przejawami: modą, obyczajami, językiem… Będąc „reportażem", „dokumentem" czy „kroniką" życia, piosenka jest także, a raczej przede wszystkim – dziełem sztuki. Operuje skrótem, syntezą, metaforą. Nawet jeśli opisuje świat lub życie, to przecież zawsze jej materią i celem jest wzruszenie. Piosenka, najbardziej nawet żartobliwa i frywolna, jest sprawą poważną. I tak właśnie, poważnie, jako gatunek winna być traktowana. Piosenek warto słuchać – tak samo jak warto o nich wiedzieć – bo wiedzieć, to usłyszeć więcej, doznać i przeżyć głębiej.* […] *Tyle mogą widowni dać artyści. Widownia zaś – jeśli nastąpi ta cudowna reakcja – może odpowiedzieć wzruszeniem. I wtedy spełnia się sztuka.*

Koncerty odbywały się na Scenie Bajka w gmachu Kina AMOK, ul. Dolnych Wałów 3 w Gliwicach.

– 21 stycznia 2016 – *Dobranoc, panowie*, koncert piosenek Agnieszki Osieckiej. Wystąpili: Andrzej Poniedzielski, Beata Lerach, Dorota Osińska, Magdalena Piotrowska, Margita Ślizowska, Katarzyna Warno, Agata Wątróbska. Muzycy: Hadrian Filip Tabędzki (piano, klawisze), Maciej Szczyciński (bas), Paweł Stankiewicz (gitary), Piotr Maślanka (perkusja). Reżyseria: Jerzy Satanowski.

– 18 lutego 2016 – *Piaf i inne*, recital Katarzyny Jamróz. Recital poświęcony wspaniałym, charyzmatycznym kobietom, które za wcześnie odeszły, pozostawiając po sobie niezwykłe piosenki i tęsknotę za ich wielkim talentem. Pierwsza część koncertu to przypomnienie pieśni wykonywanych przez Edith Piaf. Część druga to podróż sentymentalna przez losy innych wybitnych kobiet: Anny Jantar, Hanki Ordonówny, Dalidy, Judy Garland, Evy Cassidy, Agnieszki Osieckiej…

– 17 marca 2016 – *Moje fascynacje*, recital Mariana Opani. Wieczór pełen piosenek, a także aktorskich interpretacji i monologów potwierdzających kunszt artystyczny Mariana Opani. Artysta zaprezentował program, o któ-

rym sam mówił w następujący sposób: *Skąd ten nieskromny tytuł „Moje fascynacje"? Ano stąd, że ten recital to różnorodny* coctail *ulubionych utworów, które w trakcie mojego życia najbardziej mnie zafascynowały, a więc: najcelniejsze monologi pióra Antoniego Słonimskiego, tzw. szmoncesy. Również nieco frywolne teksty Marcina Wolskiego, zagraniczne teksty, niemieckie, rosyjskie, np. „W muzeum" Michaiła Żwanieckiego w tłum. Jana Pietrzaka. Śpiewam też w tym koncercie piosenki Jacques'a Brela, pieśni Bułata Okudżawy, Władimira Wysockiego, Wojciecha Młynarskiego, Jana Wołka czy Jerzego Satanowskiego.*

– 21 kwietnia 2016 – *Młynarski Plays Młynarski, feat. Gaba Kulka.* Projekt, dzięki któremu słuchacze na nowo odkryli twórczość Wojciecha Młynarskiego. Pod hasłem Młynarski Plays Młynarski kryje się polski zespół wykonujący muzykę z pogranicza jazzu, bluesa i szeroko pojętej muzyki alternatywnej. Grupa powstała z inicjatywy perkusisty i wokalisty Jana Młynarskiego, syna Wojciecha. Wystąpili: Gaba Kulka (śpiew), Jan Młynarski (perkusja), Piotr Zabrodzki (fortepian, elektronika), Wojciech Traczyk (kontrabas).

– 19 maja 2016 – *Wciąż się na coś czeka*, recital Magdy Umer. Podczas koncertu usłyszeliśmy utwory z dwóch ostatnich płyt (*Noce i sny* oraz *Wciąż się na coś czeka*), ale też znane, lubiane i zawsze oczekiwane piosenki z repertuaru Magdy Umer, wizytówki i samej artystki, i także gatunku piosenki literackiej. Między innymi: Już szumią kasztany, *Oczy tej małej* czy *O niebieskim pachnącym groszku*. Muzycy: Wojciech Borkowski (fortepian), Paweł Stankiewicz (gitara), Maciej Szczyciński (bas), Bartłomiej Krauz (akordeon), Piotr Maślanka (perkusja).

– 22 września 2016 – *Rodzynki, stroskane winogrona*, koncert piosenek do tekstów Juliana Tuwima. Spotkanie dedykowane twórczości Tuwima. Teksty piosenek, a także muzyczne opracowania jego wierszy na stałe weszły do repertuaru największych gwiazd polskiej muzyki popularnej, między innymi Ewy Demarczyk, Marka Grechuty czy Czesława Niemena. Podczas koncertu usłyszeliśmy utwory w interpretacjach artystów, którzy pomimo młodego wieku sięgają już po najwyższe laury na krajowych przeglądach i festiwalach piosenki artystycznej. Autorem nowych muzycznych aranżacji był Marcin Partyka. Oprócz najbardziej znanych tekstów w koncercie pojawiły się dwie premierowe piosenki: *Wiatr* oraz *O siwa mgło*, opracowane do muzyki skomponowanej przez Marcina Partykę. Wystąpili: Beata Banasik, Jakub Blokesz, Piotr Dąbrówka, Kasia Dereń, Łukasz Jemioła, Justyna Panfilewicz, Ewa Prus, Kamil Studnicki, Monika Węgiel. Muzycy: Marcin Partyka (fortepian, kierownictwo muzyczne i aranżacje), Krzysztof Łochowicz (gitary), Sebastian Feliciak (saksofony), Piotr Domagalski (kontrabas), Kuba Szydło (perkusja). Scenariusz i reżyseria: Janusz Gast.

– 20 października 2016 – *Zoo*, Katarzyna Groniec śpiewa Osiecką. Muzyczne spotkanie z wyjątkowymi utworami Agnieszki Osieckiej skonfrontowanymi z wrażliwością artystyczną Katarzyny Groniec. Piosenki zaaranżował Łukasz Damrych. Premiera *Zoo* odbyła się podczas Koncertu Galowego 17. Konkursu „Pamiętajmy o Osieckiej" w Teatrze Palladium 29 września 2014 roku. Muzycy: Łukasz Damrych (klawisze), Tomasz Pierzchniak (kontrabas), Łukasz Sobolak (perkusja).

– 17 listopada 2016 – *Widzialność marzeń*, recital Beaty Rybotyckiej. Beata Rybotycka to aktorka wszechstronna, znana zarówno z rozrywkowych programów telewizyjnych, jak i z występów w kabarecie Piwnica pod Baranami oraz z prezentacji na krakowskich scenach: Narodowego Starego Teatru i Teatru STU. Artystka zaśpiewała między innymi pieśni do muzyki kompozytorów „piwnicznych": Zygmunta Koniecznego, Jana Kantego Pawluśkiewicza, Zbigniewa Preisnera, Andrzeja Za-

rzyckiego i innych. Muzycy: Konrad Mastyło (fortepian), Michał Chytrzyński (skrzypce), Michał Braszak (bas).

– 15 grudnia 2016 – *Trzeba marzyć*, piosenki Jonasza Kofty i Jana Wołka. Koncert poświęcony twórczości Jonasza Kofty i Jana Wołka. Jazzowe aranżacje Janusza Strobla oraz teksty interpretowane przez wokalistkę Annę Stankiewicz nadały nowy wymiar takim utworom jak *Trzeba marzyć*, *Kiedy księżyc jest w nowiu* czy *Nieobecni.* Wystąpili: Anna Stankiewicz (śpiew), Janusz Strobel (gitara), Andrzej Jagodziński (instrumenty klawiszowe).

A.S.
[Gliwice]

Piotr Skucha



Od czego by tu zacząć…? Najlepiej od początku. Pierwszy koncert Bielskiej Sceny Piosenki Niebanalnej (BSPN) w środę 20 stycznia 2011 roku, w położonej nad restauracją Wirtuozeria pięknej sali kolumnowej hotelu Na Błoniach, zagrał zespół Czerwony Tulipan. Na potrzeby tego koncertu przearanżowaliśmy układ sali, zbudowaliśmy scenę, rampę oświetleniową, przyjechała cała ciężarówka sprzętu, który Grzegorz Studencki wraz ze swoimi pracownikami z Audiomaster długo ustawiali, łączyli i testowali, a właściciele i pracownicy hotelu przyglądali się temu z politowaniem, uważając te działania za kompletnie zbędne.

Do czasu. Koncert przeniósł wszystkich uczestników w inny wymiar. Fantastyczna jakość dźwięku i adekwatna oprawa świetlna sprawiły, że piosenki Czerwonego Tulipana widownia chłonęła wieloma zmysłami, a w finale miała wrażenie, że scena zaczyna się unosić i płynie w górę. Gdy zespół po kilku bisach schodził ze sceny, właściciel hotelu ukląkł przed zaskoczonym Stefanem Brzozowskim, a Grzegorzowi Studenckiemu zaproponował wykonanie komputerowo sterowanego, stacjonarnego systemu oświetlenia tej sali.

Fama poszła w miasto. Na następny koncert przyszło dwukrotnie więcej widzów, mimo że miał śpiewać zupełnie nieznany im wykonawca (Tomek Grdeń), a z koncertu Czerwonego Tulipana nie było nagrań ani zdjęć, tylko relacje świadków, bo oczarowani widowiskiem trzej fotografowie, w tym niżej podpisany, nie wykonali żadnego zdjęcia. I tak się zaczęła działalność BSPN. Tylko że to nie był początek. Koncert Czerwonego Tulipana był przecież skutkiem, a nie przyczyną. Skutkiem braku żywego kontaktu z piosenką z najwyższej półki. Braku kameralnego miejsca spotkań z oryginalną muzyką, mądrymi, sensownymi, nietuzinkowymi tekstami i charyzmatycznymi artystami. Co nie znaczy, że w Bielsku-

-Białej muzycznie nic się nie działo czy działo się źle. Przeciwnie. Bogata oferta koncertowa do dzisiaj sprawia, że często trzeba wybierać pomiędzy konkurującymi ze sobą imprezami. A jednak była luka.

Zaczęło się zatem dużo wcześniej. Od rozmów. O muzyce, ulubionych wykonawcach, kultowych pieśniach. Od mojej konsternacji, gdy okazywało się, że rozmówcy nigdy nie słyszeli o Wolnej Grupie Bukowina, Andrzeju Garczarku, Naszej Basi Kochanej. Owszem – Ela Adamiak, Basia Stępniak-Wilk, Raz, Dwa Trzy, ale poza *Jesienną zadumą* i *Bombonierką* ciężko im było cokolwiek zanucić. Nie znali, nie słyszeli, nie widzieli. A przecież byli kulturalni, i to nawet zawodowo. Aktywni twórcy, działacze, animatorzy… Tylko jak mieli poznać, skoro w mediach skąpo, a na żywo w Bielsku nigdy lub kilkanaście bądź nawet kilkadziesiąt lat temu. I tak powstał pomysł utworzenia BSPN.

Ale to też nie był początek. Bo przecież te rozmowy i pomysł BSPN były skutkiem, a nie przyczyną. Skutkiem zejścia z anteny radiowej Trójki magazynu *Parafonia* prowadzonego przez kabaret Długi. W *Parafonii*, którą przez okrągłe 20 lat z moim kolegą Jackiem Łapotem współredagowałem, niebanalne piosenki gościły gęsto, podobnie jak w naszych scenicznych programach, do których zapraszaliśmy utalentowanych twórców, laureatów prestiżowych konkursów i festiwali. Śpiewali z nami: Jola Kaczmarek, Stanisław Klawe, Marek Majewski, Ewa Cichocka, Agnieszka Fatyga, Agnieszka Trzepizur, Katarzyna Musiał… Współpracowali: Andrzej Janeczko, Grzegorz Bukała, Olek Grotowski, Kaczki z Nowej Paczki. Wielu innych przysyłało nagrania… I tak zdefiniowała się piosenka niebanalna.

Oczywiście, to również nie był początek. Przecież *Parafonia* była skutkiem, a nie przyczyną. Gdyby nie wcześniejsza praca w gliwickim studenckim radiu Centrum, gdyby nie setki godzin spędzone na koncertach, akredytacje na festiwalach, kolekcjonowana latami kilkutysięczna taśmo- i płytoteka, *Parafonia* wyglądałaby zupełnie inaczej albo w ogóle by jej nie było. Dzisiaj *Parafonia* jest historią, kabaret Długi zawiesił działalność, ale w konsekwencji jest BSPN i BSK. Z bardzo subiektywnie dobieranym repertuarem. Z wykonawcami u szczytu sławy (VooVoo w kilka dni po zwycięskiej gali Fryderyków), prawie zapomnianymi (Grzegorz Tomczak, Andrzej Ozga, Jerzy Filar, Jacek Kleyff), tuż przed wielkim sukcesem (Dawid Podsiadło, Julia Marcell), lub od lat w kultowej niszy (Ela Adamiak, Olek Grotowski, Antoni Muracki, Tomek Wachnowski). Ambicją BSPN jest prezentacja artystów z Bielska-Białej i okolic. Śpiewają przed daniem głównym i często bisują. Być może niebawem będę mógł napisać, że wystąpili na BSPN na moment przed wielką karierą. BSPN podjęła się ambitnego zadania przedstawienia bielskiej publiczności twórców mniej znanych, rzadko goszczących w programach radiowych i telewizyjnych, często nieobecnych na listach przebojów, chociaż ich twórczość godna jest uznania i bywa obsypywana nagrodami. Prezentacji ARTYSTÓW mających zagorzałych fanów, a czasem nawet status kultowych, i tych, których poznać warto, chociaż nie goszczą na listach przebojów.

Tyle w skrócie o genezie. Pora wrócić do początków. Luty 2011, drugi koncert BSPN. Tomek Grdeń przyjeżdża ze swoim kontrabasem z Poznania, jedną trzecią trasy pokonując na lawecie. Dwugodzinne spóźnienie wypełniam najdłuższym w mojej karierze monologiem scenicznym, w trakcie którego kilka razy dzwonię do Tomka. Tomek na szczęście odbiera, nikt z widowni nie wychodzi, Tomek dociera pół godziny przed dwudziestą drugą. Od razu wchodzi na scenę i stroiąc zziębnięty kontrabas, tłumaczy, że z takim instrumentem nie mógł zmienić środka lokomocji. Publiczność, początkowo chłodna jak instrument Tomka, wymusza trzy bisy, doceniając nie tyl-

ko jego determinację w dotarciu do celu, ale i kunszt sceniczny. Niewielu artystów decyduje się śpiewać, akompaniując sobie na kontrabasie. A z Tomka wdziękiem nie potrafi tego nikt.

Potem były kolejne koncerty, przygody ze zmianą sali, zabawne zderzenia z technikaliami, mniej zabawne z przeciwnościami losu. Sześć lat, pięćdziesiąt koncertów, www.bspn.pl, kilka setek stałych bywalców, kilkunastu wolontariuszy-pomagierów, kilku samozwańczych reporterów, paru akustyków, sporo planów na przyszłość. Kiedy pytają mnie, a zdarza się to często, dlaczego akurat tych wykonawców zapraszam do współpracy, odpowiadam, że to wynik bardzo subiektywnej oceny. I przypomina mi się pewien kolekcjoner malarstwa, który na pytanie, jak rozpoznaje dobry obraz, odpowiedział: „To proste, wystarczy wcześniej obejrzeć kilka tysięcy innych".

Na koniec, z kronikarskiego obowiązku, garść danych:

– BSPN zapraszała najpierw w sali kolumnowej hotelu Na Błoniach (styczeń 2011 – maj 2013), od września 2013 do SCK Best, od lutego 2014 do Domu Kultury im. Wiktorii Kubisz, Kubiszówką zwanego. Wszystko wskazuje na to, że to jest dla niej właściwe miejsce.

– Gośćmi BSPN kolejno byli: Czerwony Tulipan, Tomek Grdeń z Poznania, Basia Stępniak-Wilk z Krakowa, Alexandr Maceradi z Odessy, Julia Mikołajczak z Poznania, Jacek Stefanik z Krakowa, Duet W Kapciach z Bochni, Studio Aktorskie Paris-Paris Agnieszki Szulakowskiej z Warszawy, Małgorzata Zwierzchowska i Olek Grotowski z Gdańska, Kamila Klimczak z Krakowa, zespół Dzień Dobry z Bielska-Białej, Wrocławski Teatr Piosenki, Lubelska Federacja Bardów, Trzeci Oddech Kaczuchy, Wolna Grupa Bukowina, Krzysztof Daukszewicz, Riffertone, duet Pieprzyk, Antoni Muracki, Jolanta Literska, Maciej Miecznikowski, Andrzej Ozga, Ela Adamiak, Dawid Podsiadło, Jerzy Filar i Nasza Basia Kochana, Andrzej Brzeski, Tomasz Madzia, Trio Chilli, Panie i Panowie, Marek Majewski, Mirek Koval Kowalewski, Kuba Sienkiewicz, zespół Albo i Nie, Formacja GKS, zespół Raz, DwaTrzy, duet Fizyka Cyrulika, Andrzej Sikorowski, zespół Mejkap, Jacek Kleyff, Grupa Bez Jacka, Zdzisław Szczypka i Jano Mościcki, Banana Boat, Urszula Dudziak, Waldemar Chyliński, Adam Drąg, Iwona Loranc, Grzegorz Tomczak, Piotr Bukartyk, Julia Marcell, zespół Voo Voo, Feell Harmonic, Dziady Kalwaryjskie, Andrzej Garczarek, Carrantuohill i Mirosław Czyżykiewicz.

Ciąg dalszy niewątpliwie nastąpi.

Piotr Skucha

[Bielsko-Biała]

Paweł Sokołowski

SZTUKA AKOMPANIOWANIA



Solista, wokalista, akompaniator, być albo nie być… Jeśli być, to kto jest kim?

Jakiś czas temu w mojej głowie pojawiła się myśl dotycząca problemu prawidłowego postrzegania i określania ludzi pełniących na scenie role solistów. W ogólnie przyjętej sztuce za solistę uważana jest osoba prezentująca dzieło indywidualnie. Za solistę w muzyce może uważać się osoba, która jest w stanie indywidualnie zrealizować całość utworu. W wąskim gronie samodzielnych wykonawców mogą znajdować się pianiści, organiści, klawesyniści, akordeoniści, harfiści, gitarzyści, a nawet perkusiści grający na instrumentach perkusyjnych z grupy idiofonów. Podczas wykonywania utworów tylko oni są w stanie bez układu z jakimkolwiek innym muzykiem zagrać pełnowartościowy pod względem melodii i akompaniamentu koncert. Wszyscy pozostali to wykonawcy zespołowi. Ich wykonania muszą być realizowane w asyście innych, poczynając od duetu, a na wielkiej orkiestrze symfonicznej kończąc. O ile jestem w stanie sobie wyobrazić recital skrzypka, altowiolisty czy wiolonczelisty wykonującego wyłącznie utwory solowe, o tyle koncertu a capella w wykonaniu wokalisty niestety nie.

W świadomości środowiska artystycznego, a nawet w społeczności melomanów tkwią głęboko zakorzenione pojęcia solistów i akompaniatorów. Wydają się one nieodpowiednie, a rozpatrywane w kategoriach artystycznych – wręcz szkodliwe. W moim odczuciu jedynie układ partnerski, zespołowy rzeczywiście oferuje ogromne możliwości wspólnej twórczej realizacji. Nie widzę szczególnego uzasadnienia dla bezustannego podkreślania przez konferansjerów podczas zapowiedzi koncertowych stanowisk muzycznych występujących osób – solista, akompaniator. Ktoś, kto nazywa osobę wykonującą w utworze słowno-muzycznym głos akompaniujący głównej linii melodycznej akompaniatorem, winien jednocześnie używać wobec wokalisty określenia „wokalizator" – a czy to przypadkiem nie brzmi jak urządzenie? Muzyk towarzyszący też nim nie jest. Wkłada w każdy dźwięk tyle samo serca co wokalista. We dwoje, w troje, czworo lub pięcioro – grają ten sam koncert, jeden utwór, a nie dwie, trzy, cztery lub pięć równoległych partii. Dzieło muzyczne, pomimo że składa się z wielu elementów, jest jednością: melodii, rytmu, harmonii, dynamiki, agogiki, artykulacji, kontrapunktu, formy. Z tego wymiennego podziału ważności kwestii w koncercie wynikają konkretne oczekiwania. Od wokalisty chciałoby się słyszeć pewność przekazu, autorytet, głębokie przekonanie o racji deklamowanej kwestii. Instrumentalista za podstawowy swój obowiązek musi uważać zapewnienie twórczego komfortu partnerowi w realizowanej przez niego kwestii. Ileż nieporozumień, dysharmonii wykonawczej, aranżacyjnej daje się słyszeć nawet u renomowanych artystów – niepoparty argumentami akompaniament eksponujący

elementy zakłócające logikę utworu i poczucie muzycznego ładu oraz przepadający wokaliści, przeważnie w wykonawczej niepewności i onieśmieleniu.

Podsumowując – wszelkie rozważania i przetargi na temat ważności osób występujących, ważności któregoś z elementów utworu, elementów wykonawczych wydają się zbędne. Najdrobniejszy, szczegółowy element, jeśli jest wadliwie zrealizowany, może degradować dzieło oraz utrudnić odbiór całości koncertu.

P.S.

[Białystok]

Barbara Stępniak-Wilk



Salony Literacko-Muzyczne, które powierzono mi w 2013 roku, odbywają się w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie od blisko dziesięciu lat. Oczywiście tego typu spotkania odbywały się znacznie wcześniej; wieść niesie, że i Jan Poprawa prowadził niegdyś w NCK-u wieczory autorskie krakowskich poetów. Jednak obecna formuła Salonów to autorski pomysł instruktorów programowych nowohuckiego Centrum – Marii Różańskiej i Krzysztofa Niedźwiedzkiego: część literacka (zwana „Stolikiem literackim") – spotkanie z poetą, poetką, i część muzyczna („Stolik muzyczny") – recital zbudowany z piosenek z muzyką skomponowaną do poetyckich tekstów. Podział to czasem iście formalny, bo przecież zapraszamy poetów, których słowa same się śpiewają, oraz muzyków bardzo starannie dobierających słowa. Gościmy jednak też z upodobaniem śpiewających autorów, którzy z zasady łączą te powinności. Wówczas rozmowę z naszym gościem i czytanie jego wierszy wieńczy jego recital.

Mówię „naszego", bo trzy sezony temu mnie właśnie powierzono prowadzenie tych spotkań. Wcześniej prowadzili je: Kinga Burzyńska, obecnie popularna prezenterka telewizyjna, Violetta Zygmunt – wieloletnia dyrektor krakowskiego Teatru Stygmator, i Marcin Urban, autor wierszy i tekstów piosenek. Ja przejęłam rolę prowadzącej wtorkowe wieczory bezpośrednio od Adama Ziemianina, poety (także śpiewanego, choćby przez zespoły Wolna Grupa Bukowina, Stare Dobre Małżeństwo czy U Studni).

Maria Różańska, która pełni opiekę artystyczną (i organizacyjną) nad Salonami Literacko-Muzycznymi w NCK-u, mówi, że przedsięwzięcie narodziło się z potrzeby chwili. A że potrzeba piękna, wartości, potrzeba mądrego, krzepiącego czy poruszającego słowa nie ustaje, Salony trwają, ciesząc się niegasnącym zainteresowaniem. Przyznam, że i moja ciekawość rośnie. Chyba nie byłam świadoma, przystępując do tego zadania, że w Krakowie (choć gościmy nie tylko krakowskich artystów) jest tylu znakomitych poetów, także poetów piosenki. Wszyscy – z wydanymi tomikami, prestiżowymi nagrodami literackimi, a śpiewający – zwykle z dorobkiem płytowym,

chyba że z racji młodego wieku nie mieli jeszcze sposobności dokonania profesjonalnych nagrań. I wszyscy – z gronem wielbicieli, które nieustannie poszerza się o stałych bywalców naszego Salonu.

Ciekawostką jest też to, że zarówno występujący, jak i widzowie usadowieni są na scenie sali widowiskowej Nowohuckiego Centrum Kultury. Dla wielu słuchaczy jest to dodatkowy magnes, bo przecież nieczęsto ma się okazję spojrzeć na świat z takiej perspektywy. Scena i patrzenie w pełnym świetle na świat pogrążony w mroku, wyciemnioną widownię, zamknięcie się w magicznej przestrzeni, która wydaje się zarezerwowana wyłącznie dla twórców sztuki, czyni atmosferę tych literacko-muzycznych wieczorów wręcz magiczną.

Moje przygotowania do każdego Salonu są niepoprawnie długie. I nigdy nie są takie same, nie sposób popaść w rutynę. Czasami twórcy wolą, by rozmowa z nimi na scenie była spontaniczna, częściej – proszą o szczegółowy scenariusz, o zapoznanie się z całym ich dorobkiem, z opracowaniami, recenzjami, zapisami wywiadów, o kolejne spotkanie przy kawie (stałam się stałym bywalcem kawiarni w krakowskiej księgarni muzycznej „Kurant"), o kolejny telefon, zmieniają w ostatniej chwili repertuar. Przygotowania to niekiedy godziny dyskusji, których owocem są – zaledwie trzy, cztery kwadranse wyłaniającej się z mroku opowieści o pisaniu, komponowaniu, o konfrontacji z czytelnikiem, widzem. Ale odnoszę wrażenie, że nasi odbiorcy, nieświadomi przecież „pracy" włożonej w przygotowanie każdej takiej prezentacji, czują nasze zaangażowanie. Że nasze „objaśnianie" sztuki czyni ich jeszcze ciekawszymi kolejnego wieczoru, kolejnego koncertu. Że – choć nieczęsto towarzyszy nam poezja, piosenka lekka, łatwa i przyjemna, to wychodzą z tych spotkań umocnieni, upewnieni, a wartością najwyższą jest drugi człowiek, spotkanie z nim, próba wysłuchania go i odbicie się w lustrze jego słów. Że poeci, pieśniarze opowiadają nam słowami i dźwiękami to, czego sami nie umiemy nazwać, nie potrafimy dotknąć, ale – że wszyscy podobnie cierpimy, kochamy, wzruszamy się.

W czasie mojej współpracy z Nowohuckim Centrum Kultury w Salonie Literacko-Muzycznym pojawili się następujący twórcy i interpretatorzy: Robert Kasprzycki – autor przebojowego *Nieba do wynajęcia*, prof. Bogusław Żurakowski – mistrz krótkiej formy, Adrianna Bujak – z piosenkami skomponowanymi przez Witolda Lutosławskiego, Zygmunt Ficek – poeta i autor niezwykłych fotografii Tatr, Agata Rymarowicz – śpiewająca także po łemkowsku, Tomasz Kordeusz – śpiewający autor (także piosenek Piotra Salety i Mafii) ze Starachowic, Andrzej Walter – poeta buntownik, Barbara Gąsienica-Giewont – z piosenkami skomponowanymi przez Andrzeja Zaryckiego, Magdalena Węgrzynowicz-Plichta – poetka także wspierająca innych autorów działaniem wydawnictwa Signo, Lidia Jazgar i Ryszard Brączek – z piosenkami autorskimi zespołu Galicja, Paweł Orkisz – jako autor śpiewający i jako tłumacz piosenek Włodzimierza Wysockiego, Michał Konstrat i Piotr Kajetan Matczuk – ze śpiewaną poezją klasyków i pieśniami Jacka Kaczmarskiego, Marzena Dąbrowa-Szatko – z wierszami z podróży, Sylwia Chludzińska – krokiem tanecznym w rytm śpiewów irlandzkich, Marta Bizoń – z piosenkami neapolitańskimi, Joanna Rzodkiewicz – z wierszami-szaradami, do których wyjaśnienia niezbędny jest tytuł wiersza, Alicja Tanew – śpiewająca autorka, cała będąca spektaklem muzycznym, Danuta Perier-Berska – pisząca erotyki i… ikony, Agata Ślazyk – śpiewająca autorka zadomowiona w Piwnicy pod Baranami, Barbara Krężołęk-Paluchowa – poetka nie tylko gór (malująca i śpiewająca), Kinga Rataj – z pieśniami fado, Franciszek Klimek – z kocimi wierszami i niekocimi limerykami, Łada Marija Gorpienko – z pieśniami Bułata Okudżawy i Włodzimierza Wysockiego, Ewa Elżbieta Nowakowska – z poezją tylko z po-

zoru przyrodniczą, Bartłomiej Rados – z autorskimi romansami, Robert Marcinkowski – projektujący domy, piosenki i wielopiętrowe wiersze, Paweł Kuzora – z wierszami umuzycznionymi przez Mateusza Hrynkiewicza, Piotr Podgórski z zespołem YesKiezSirumem – z autorskimi piosenkami, nad którymi – obłoki aniołów gnane podmuchami żywiołowo wykonywanych kompozycji, Katarzyna Gierla – sopran poruszający serca, Grzegorz Stec – wybitny humanista – w słowie i malarstwie, Anna Zając – z wizjonerską powieścią *Atlantyda pod Krakowem*, Szpilersi – specjalność – bboying i rap, Andrzej Krzysztof Torbus – laureat konkursów literackich (ale też, przed laty, Ogólnopolskiej Studenckiej Giełdy Piosenki Turystycznej oraz Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu), Dorota Lorenowicz – z wierszami-pamiątkami, Adrianna Maja Kućmierz – laureatka I nagrody Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie z piosenkami Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory, Szczęsny Wroński – poeta, prozaik, performer żądny skandalu, Aleksandra Dudziak – śpiewająca autorka, kompozytorka, flecistka, gitarzystka, pianistka, Józef Baran – ze *Szczęściem w czapce niewidce*, Beata Paluch – śpiewająca wiersze Józefa Barana z muzyką Andrzeja Zaryckiego, Leszek Długosz – z porywającymi autorskimi pieśniami i niezwykłymi opowieściami, Basia Stępniak-Wilk – jak zawsze autorska, Sergiusz Orłowski – prosto z Piwnicy pod Baranami, Drabina Jakuba Trio – młodzi, piękni, obiecujący z autorskimi piosenkami Pawła Dudzika. I to na pewno nie koniec.

Salony Literacko-Muzyczne odbywają się raz w miesiącu, we wtorki, w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie. Impreza jest objęta patronatem Radia Kraków.

B.S.-W.
[Kraków]

Adam Szabat

MŁYN



Młyn, o którym mowa – to towarzystwo twórców piosenki, prozy, kompozytorów i aktorów amatorów. Zespół wokalno-instrumentalny wykonujący piosenkę poetycką, kabaretową, poezję śpiewaną, piosenkę aktorską.

Początek Młyna datuje się na rok 2007, kiedy to Adam Szabat zaprosił do współpracy Magdalenę Sielicką, Andrzeja Pakułę, Macieja Łyko i Tomasza Brudnowskiego. Artyści, do tej pory występujący indywidualnie, stworzyli nie tylko nową, niezmiernie interesującą scenę artystyczną w Hrubieszowie, gdzie mogli częściej i w sposób usystematyzowany występować, ale też dali możliwość pokazania się twórcom będącym na początku swojej drogi i tym, którzy prócz talentu mieli w sobie prawdziwą miłość do sztuki.

Jako nadrzędny cel istnienia Teatru Piosenki Młyn obrano zapoznanie widzów z twórczością hrubieszowskich autorów prezentujących wysoki poziom interpretacji piosenki, prozy i poezji. Artyści dali się poznać szerokiej publiczności, występując w tworzonych przez siebie spektaklach, koncertach piosenki autorskiej, ubogacając muzyką ważniejsze wydarzenia w naszym mieście, biorąc czynny udział w upowszechnianiu kultury słowa w tutejszych szkołach.

To wokół Młyna zebrali się ludzie, dla których piosenka, teatr, kabaret (w najlepszej, pierwotnej swej wersji) były ważne i dla kulturalnego rozwoju miasta – niezbędne. Powstało artystyczne środowisko Hrubieszowa, które w sposób niebanalny potrafiło i potrafi do chwili obecnej kształtować kulturalny pejzaż tego miasta. Do wspomnianych wcześniej założycieli Teatru Piosenki Młyn dołączyli: Katarzyna Sowierszenko-Gil, Monika Jarmoszczuk, Kamila Wróbel, Anna Fietko, Mateusz Kłak, Małgorzata Bielecka, Karolina Drewnik, Maria Łyko.

W 2010 roku, po udanej premierze autorskiego przedstawienia *Pamiętnik z miasteczka H* według scenariusza Adama Szabata i Andrzeja Pakuły, powstał pomysł zarejestrowania na płycie wykonywanych podczas spektaklu utworów. Tak doszło do nagrania pierwszej płyty „młynarzy": *Piosenki z miasteczka H.*

Docenieni przez hrubieszowską publiczność i zachęceni przez Jana Kondraka z Lubelskiej Federacji Bardów „młynarze" postanowili wyjść ze swoją twórczością poza własne miasto. Zaczęli bywać na ogólnopolskich festiwalach, zdobywać nagrody i wyróżnienia. Najczęściej doceniano wykonania Adama Szabata (Ogólnopolski Festiwal Bardów „Ballada o…" w Chełmie – I miejsce, Lubelski Festiwal Piosenki Autorskiej i Poetyckiej im. Jacka Kaczmarskiego „Metamorfozy sentymentalne" – III miejsce, XXIII Ogólnopolski Turniej Śpiewających Poezję „Łaźnia" w Radomiu – III miejsce, Międzynarodowy Festiwal Bardów OPPA 2015 w Warszawie – finał) oraz Marii Łyko (I Ogólnopolski Festiwal Piosenki Turystycznej „Piękna nasza Polska cała" w Zamościu – I miejsce, XXII Ogólnopolski Turniej Śpiewających Poezję „Łaźnia" 2015 – wyróżnienie, IX Ogólnopolski Festiwal im. Jonasza Kofty „Moja Wolności" 2015 w Warszawie – wyróżnienie, Ogólnopolski Festiwal Bardów „Ballada o…" w Chełmie – wyróżnienie).

Teatr Piosenki Młyn pojawił się w mediach, między innymi w: Radiu Lublin, Radiu Warszawa, Radiu Bon-Ton, Radiu Złote Przeboje, Radiu ESKA, Radiu Aspekt i w Katolickim Radiu Zamość.

W 2013 roku odbyła się premiera ostatniego spektaklu Teatru Piosenki Młyn pt. *Kapibara*. „Młynarze" wcielili się w role: Pięknej Pani ze Dworu, Królowej, Krasnala, Pumy oraz pacjentów opowiadających niesamowitą historię. Spektakl cieszył się tak dużą popularnością wśród hrubieszowian, że na specjalną prośbę nauczycieli został kilkakrotnie zaprezentowany uczniom szkół ponadgimnazjalnych.

W 2014 roku Teatr Piosenki Młyn nagrał swoją drugą płytę: *Wysłuchajmy błazna, kiedy śpiewa.* Tak o niej pisał Jan Kondrak: *Trzech autorów i każdy z innej bajki. To normalne, bo tradycyjne w takich formacjach artystycznych jak teatr piosenki czy też piwnica artystyczna. Co łączy tych autorów? Łączy ich to,* że dają repertuar wspólnemu przedsięwzięciu i prezentują ten sam stosunek do czasu bieżącego – *ignorują go. Tak jakby szkoda im było czasu na czas aktualny i celują od razu w uniwersum, w wieczność. Mamy więc do czynienia z typową składanką, podobną w technologii powstawania do innych składanek, np. Lubelskiej Federacji Bardów czy Piwnicy pod Baranami. Tematem jest człowieczy los w ujęciu lirycznym i komicznym, potraktowany jako seria przypadkowych obserwacji. O przebiegu dramaturgicznym całości w takich*

razach będzie decydować więc muzyka i wykonanie.

TVP Lublin nakręciła reportaż o działalności i twórcach Młyna, którego emisja miała miejsce w programie kulturalnym *Afisz* w marcu 2016 roku.

Od tego momentu artyści skupili się na koncertach piosenki autorskiej, a żeby podnieść atrakcyjność występów, wzbogacili je o nowe instrumentarium. Pojawili się nowi członkowie Młyna: Agata Jarmusz, Waldemar Kondraciuk, Leszek Serafin i Marek Malec.

Coraz częściej pojawia się opinia, że Teatr Piosenki Młyn to kulturalny ambasador Hrubieszowa.

A.S.
[Hrubieszów]

Margita Ślizowska

PLOTKI POWAŻNE I MAŁE PLOTECZKI, CZYLI WSZYSTKO JEST PIOSENKĄ



Ludzie uwielbiają plotki. I uwielbiają żyć życiem innych. Prawdopodobnie było tak od wieków, ale dzisiejsze czasy zapewniają nam naprawdę szybki dostęp do wszelkich wiadomości, które zapragniemy zdobyć. Te wiadomości czasem są prawdziwe, a czasem nie. Ale to przecież nieważne. Ważne, że są. Niestety zazwyczaj nie mamy czasu zastanawiać się nad ich autentycznością. Bo przecież powtarzając jakiekolwiek informacje drugiemu człowiekowi, czujemy się lepsi, bo lepiej poinformowani. No i w dodatku możemy bezkarnie wystąpić z pozycji demiurga – nasycić się potrzebą oceniania stanu czy osoby, o których mówimy. Hmm…

Ale czy zawsze plotka jest taka zła? Przecież czasem jesteśmy po prostu ciekawi, co słychać u kogoś, o kim myślimy. A życie tak pędzi, a my pędzimy razem z nim i ciągle nie zdążamy zadzwonić, napisać czy umówić się na kawę i… zwyczajnie poplotkować

[…] *Przyjaciele moi i moje przyjaciółki! Nie odkładajcie na później ani piosenek, ani egzaminów, ani dentysty, a przede wszystkim nie odkładajcie na później miłości. Nie mówcie jej „przyjdź jutro, przyjdź pojutrze, dziś nie mam dla ciebie czasu". Bo może się zdarzyć, że otworzysz drzwi, a tam stoi zziębnięta staruszka i mówi: „Przepraszam, musiałam pomylić adres…"* […] *Śpiesz się. Bo najgorsze jest to, że człowiek wciąż sobie powtarza: jeszcze zdążę, na pewno zdążę, przecież mam mnóstwo czasu. A potem okazuje się, że tego czasu wcale nie ma tak dużo. A potem pstryk, iskierka gaśnie.*

Te słowa Agnieszki Osieckiej towarzyszą mi od kilkunastu lat. Czytałam i wypowiadałam je tysiące razy. I choć jako całkiem inteligentna i wykształcona osoba uważałam, że rozumiem ich treść – tak naprawdę nie rozumiałam. A może i rozumiałam. Ale nic więcej. A dziś czytając tekst pani Agnieszki, wiem, że czuję te słowa. Czuję tę treść każdym fragmentem mojego „ja". I ta treść mnie dotyka. Bo przecież to „czucie" jest najważniejsze. I to „śpieszenie się" do tego, żeby się zatrzymać i poczuć. Bo, moim zdaniem, nie ma na świecie nic ważniejszego niż zatrzymanie się i poczucie tego, kim się jest. Poczucie tego, czego się pragnie. Poczucie tego, co się chce dać innym ludziom. I na końcu (albo na początku) poczucie tego, że życie jest najpiękniejszym darem, jaki otrzymaliśmy. Zatem dziękuję pani Agnieszce, że te słowa „są" i od lat cierpliwie „podążają" za mną. I że razem dotarliśmy do miejsca, w którym to ja zaczęłam „podążać" za nimi. Ale jeszcze bardziej dziękuję wszystkim, którzy stali się częścią mojej Drogi. Absolutnie wszystkim. Tym „dobrym" i tym „złym". Bo każda chwila tego, co przeżyłam, sprawiła, że Droga zaprowadziła mnie do miejsca, w którym jestem. Do Prawdy. Do Wnętrza. Do miejsca, w którym przede wszystkim Czuję, a nie Myślę. Uważam, że właśnie to „odczuwanie" jest Piosenką. A Piosenka jest niezwykłą Energią, którą można dać wszystkim tym, którzy chcą ją przyjąć. Jest Siłą, która niesie radość i łzy, i nutkę nostalgii, i wszystkie uczucia, które przychodzą wam na myśl… Ale również jest Ciszą. Bo tylko w Ciszy można znaleźć Siebie. Choć na początku odnalezienie siebie boli. Na początku odczuwamy je dotkliwie, bo człowiek staje twarzą w twarz z prawdą, która już nie jest kolorowym wyobrażeniem. Jest najtrudniejszą Prawdą o samym Sobie…

Nie dajesz mi tego, czego pragnę
Choć dźwigam ciężar ponad miarę.
Choć często myślę, że upadnę,
Podnoszę głowę, wskrzeszam wiarę.

Panie niebieski, choć mnie doświadczasz
Zbyt często losu nowym cierniem,
Wierzę, że jutro słońce wstanie,
Więc się uśmiecham niewspółmiernie…

I znowu idę, w drodze trwam,
Mimo że góry i doliny.
I nieustannie marzę, że
Znowu nadejdą białe zimy…

A potem wiosny zielony czar
Roztopi wszystko, co skostniałe,
I spłynie lata polny żar,
I wszystko spełni, błyśnie darem.

A kiedy przyjdzie jesień płowa,
Złotawa, krucha i bardzo miła,
Już wszystko jasne pozostanie
I prostym to, co tak zawiłe…

Lecz dzisiaj jeszcze gorycz, ból,
Niepewność, smutek – choć wesele
I zakręt. I tej ciszy sól
Tkwi w oku. Jak mych grzechów wiele…

Nareszcie wiem, że odnalazłam siebie i jestem. Choć przecież przedtem też „byłam". W przeciągu ostatnich kilkunastu lat oprócz śpiewania mojej Piosenki – nieustannie szukałam. Podążałam różnymi ścieżkami, mając nadzieję, że one „po coś" są. Że na końcu tego labiryntu znajduje się „coś". Szukałam tego „czegoś" zawsze z pasją. I zawsze do głębi. Pod wodą, kiedy uczyłam ludzi nurkowania lub zmagałam się z rekordem w zalanej jaskini; na powierzchni, kiedy ratowałam życie ludzkie lub pokazywałam, jak łatwo można to zrobić; w sali gimnastycznej, kiedy na warsztatach z dzieciakami tłumaczyłam, dlaczego oprócz artyzmu duszy ważna jest klarowna forma jej pokazania; lub kiedy „na szybko" musiałam się uczyć dość kiepskiego tekstu, żeby po raz pierwszy w życiu zagrać główną rolę odcinka jakiegoś serialu; kiedy; kiedy; kiedy… W czasie tych wszystkich „kiedy" nieustannie śpiewałam moją Piosenkę. I szukałam jej sensu, na-

pełniałam nowymi treściami, przyglądałam się zachodzącym w niej zmianom. Jednocześnie wkraczałam na coraz bardziej strome ścieżki, pokonywałam kolejne etapy wspinaczki i wierzyłam, że na szczycie czeka mnie niezwykła niespodzianka. Moje przeczucia były słuszne. Pewnego dnia dotarłam do swojej Nagrody. Obudziłam się i poczułam, że dotarłam. Tą nagrodą było Odnalezienie Siebie.

A więc Jestem. Dopiero Teraz Jestem. Choć czasem było naprawdę trudno – dziś czuję wielką radość i wdzięczność za to, że Jestem. Teraz z tą nową radością kroczę kolejną Drogą, bo przecież droga nigdy się nie kończy. Zmienia tylko swoje wymiary, nazwy, kierunki… I chcę się z Wami tymi przemyśleniami podzielić. Z tymi, dla których moje wynurzenia są „oczywistą oczywistością" – żeby wiedzieli, ale przede wszystkim z tymi, którzy nadal zmagają się z losem i nieustająco szarpią ze sobą. Chcę się podzielić swoją energią i wsparciem zwłaszcza z tymi kroczącymi pod wiatr. Po to, żebyście nie czuli się sami ani samotni. We wszechświecie, na ziemi, wśród ludzi… a nade wszystko, żebyście nie czuli się samotni w Waszej najtrudniejszej Pierwszej Drodze. Jeśli macie wątpliwości, pytacie samych siebie „po co się tak męczyć?" i wciąż szukacie wymówek, żeby „sobie poleżeć" – zapytajcie tych, którzy dotarli do Celu. Oni potwierdzą, że warto było iść! Życzę Wam otwartości Serca, Siły i akceptacji tej Drogi. I Miłości. Do Siebie i do Ludzi…

Pozdrawiam serdecznie
Margita Ślizowska
[Warszawa]

Andrzej Wawrzyniak

WAWRZYNIAK Z WIŚNIEWSKIM W *SWETERKU*



Toś nas ubrał, Panie Wiśniewski – napisał autor jednej z nielicznych recenzji płyty *Sweterek – czyli trzynaście postulatów w sprawie rzeczywistości*, którą zdecydowałem się nagrać i wydać z Michałem Wiśniewskim w 2012 roku. Co ten Wawrzyniak zrobił? – słychać było tu i tam w tak zwanym środowisku. Z Wiśniewskim? Tym od kiczu i tandety? Tym powszechnie znienawidzonym pseudoartystą? Z tym Henrykiem VIII polskiej estrady, który, jak wiadomo, żony pożera nałogowo, szybciej niż spływają tantiemy z ZAiKS-u? Wawrzyniak mógł przecież z lubością pławić się w stercie dyplomów z wielu ogólnopolskich przeglądów piosenki artystycznej i emfatycznie wygłaszać pochwałę programowej „niszowości" tejże…

Ano mogłem! Mogłem liczyć na cud i czekać, aż kiedyś ktoś zaprosi mnie z koncertem Drużyny Wawrzyna na jakiś festiwal, do jakiegoś domu kultury, zaproponuje godziwe warunki

koncertowe i wynagrodzenie (ha ha). To naprawdę sporadyczne sytuacje. Mógłbym też powiedzieć, że dam konia z rzędem temu, kto znajdzie znaczącą postać z szeroko pojmowanego show-biznesu, która będzie gotowa wziąć udział w niekomercyjnym z założenia projekcie, zgodzi się na całkowite podporządkowanie wizji artystycznej twórcy (patrz – na przykład mnie :-)), pozwoli się od początku do końca „wyprodukować" i – UWAGA! – wszystko to zorganizuje i za wszystko zapłaci. Powodzenia. To tak gwoli informacji i sprawiedliwości, bo niech nikt nie sądzi, że to tłumaczenie czy usprawiedliwianie, albowiem… ja jestem dumny z tej płyty. Bardzo się cieszę, że powstała, że usłyszało ją wielu ludzi, że nikt nie napisał o niej złej recenzji, a opinie tych, co wysłuchali od początku do końca, są bardzo przychylne. To jest moje, Michała i Drużyny Wawrzyna dzieło stworzone tak naprawdę w imię naszej wieloletniej przyjaźni. Z przyjaźni, która nie słucha tabloidowych sensacyjek, nie szufladkuje, niczego nie przekreśla chwilową turbulencją, nie karmi się pychą hermetycznych środowisk, nie pretenduje do bycia manifestacją jedynie słusznego gustu, tylko coś robi, żeby być.

Pewnie właśnie dlatego znaleźliśmy się gościnnie w telewizyjnym koncercie jubileuszowym Ich Troje realizowanym przez Polsat i pewnie dlatego dane nam było zagrać koncert w legendarnym Teatrze Stu w Krakowie. Każdy ma jakieś artystyczne marzenia. Ja bardzo chciałbym zagrać jeszcze w kilku ważnych dla mnie miejscach. Teatr Stu to jedno z tych miejsc. Było magicznie. Ta cudowna bliskość publiczności i jej skupienie. Ta fantastyczna „krakowskość", którą mogę przenosić też do Zduńskiej Woli i tu pielęgnować: nastrojowość, zaduma, refleksyjność. Bardzo się cieszę, że zasiadł na widowni zaproszony przeze mnie nie kto inny jak sam Pan Redaktor Jan Poprawa – „Strażnik Pieczęci", jak mówi o nim Stefan Brzozowski. Taki właśnie jest Pan Jan – jest strażnikiem, czy się to komuś podoba czy nie. Czasami przychylny, czasami surowy, przez wiele lat strzeże, by w naszej świadomości funkcjonowało pojęcie „piosenka artystyczna", zawsze gotowy być tam, gdzie choćby kiełkują jej zalążki.

To jednak temat na całkowicie osobny artykuł, ja nie czuję się na siłach, by go napisać. Cały czas mam dręczące poczucie, że za mało wiem, za mało umiem, że w swojej ignorancji dopuszczam się grzechu pychy, który pozwala mi funkcjonować w obszarze poezji, muzyki bez zdobytych do tego odpowiednich uprawnień. Jestem magistrem kulturoznawstwa, teatrologiem, ale zdobyta wiedza tylko spotęgowała poczucie jej braku. Niestety to nie jest tylko kokieteria, mizdrzenie się do czytelnika-obserwatora, żeby zostawić sobie margines bezpieczeństwa. Biorę jednak odpowiedzialność za słowo. Rozumiem i głęboko szanuję jego moc. Jeśli jakimś trafem zostałem wyposażony przez opatrzność w intuicyjną umiejętność zestawiania słów w tekst piosenki i kojarzenia go również intuicyjnie z określonymi dźwiękami, to właśnie w taki sposób chcę być poszukiwaczem piękna. Chcę także się takim pięknem dzielić. Czy czuję się bardziej uprawniony do tego, bo jestem dwukrotnym zdobywcą nagrody im. Wojtka Bellona przyznawanej twórcom na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie? Nie, przeciwnie, czuję się raczej bardziej zobligowany do odpowiedzialności za swoje słowa.

Jestem dumny, że w moje słowa zechciał się „ubrać" Michał Wiśniewski, kimkolwiek w powszechnym postrzeganiu jest. W moim – jest człowiekiem, bliźnim, kimś, kto poszukuje piękna, kto podobnie jak ja wielokrotnie ma problem z jego rozpoznaniem, ale też kimś, kto nie odbiera nikomu prawa do bycia innym i do innego rozumienia piękna. Mam nadzieję, że przenikając wzajemnie tak programowo odległe od siebie artystyczne światy, uczyniliśmy jakieś dobro.

Andrzej Wawrzyniak

[Zduńska Wola]

Zuzanna Wiśniewska

CZYM JEST „ZŁY WIERSZ" I JAK SIĘ Z NIM ZMIERZYĆ?



Moja przygoda z festiwalami piosenki rozpoczęła się stosunkowo niedawno. Używając tego pojęcia, mam na myśli moment, w którym rozpoczęłam poszukiwania internetowych źródeł ogłoszeń na temat różnego rodzaju przeglądów w innych miejscowościach niż ta, z której pochodzę. Zaczęłam się tym zajmować dość intensywnie w 2014 roku. Niemniej zanim stanęłam na tej samej scenie wśród utalentowanych wykonawców pochodzącej z innych miejsc Polski, pokazywałam się na scenach lokalnych.

Swoje pierwsze sceniczne szlify, niezwiązane ze śpiewaniem, rozpoczęłam w Teatrze R. Bezimienni, który działa do dnia dzisiejszego przy Młodzieżowym Domu Kultury w Toruniu. Po kilku latach spędzonych na recytacji i współtworzeniu spektakli wraz z kolegami zapragnęliśmy pójść o krok dalej – chcieliśmy zmierzyć się w konkursie z innymi wykonawcami. Mieliśmy ku temu świetną okazję, między innymi podczas Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego, którego etap miejski odbywał się w jednym z toruńskich ośrodków kultury. Pamiętam, że biorąc w nim udział po raz pierwszy, zaprezentowałam krótką formę teatralną z wykorzystaniem jednego z tekstów Sławomira Mrożka. Otrzymałam wtedy dość obiecujące recenzje w trakcie konsultacji od trzech jurorów. Czwarty i jednocześnie przewodniczący komisji zaś miał całkiem inne zdanie. Stwierdził, że „wykonuję złego Mrożka", nie tłumacząc mi jednocześnie, dlaczego akurat owa proza Mrożka jest według niego zła. Opinia ta nie pozostała niewypowiedziana dla mojego instruktora, który walczył o swojego ucznia w trakcie słownej dyskusji. Finałem tej wymiany zdań były oficjalne przeprosiny jurora podczas werdyktu, w trakcie których wytłumaczył, że po prostu nie uważa tej prozy za tekst dobry literacko na tle pozostałych w twórczości Sławomira Mrożka i jako pasjonat – nie dostrzegł w nim scenicznego potencjału.

Taka postawa przewodniczącego komisji nie wywołała we mnie zniechęcenia do pokazywania się na scenie. Wręcz przeciwnie! Wystąpiłam bowiem rok później na tym samym konkursie w trzech kategoriach – w recytacji, małej formie teatralnej i piosence poetyckiej. Nie jestem pewna, czy był to wynik mojej pracowitości i silnej chęci poznawczej w tamtym okresie czy też podświadoma próba udowodnienia samej sobie, że na scenie czuję się dobrze bez względu na działanie na niej prezentowane oraz opinię moich obserwatorów. Po latach jednak ta sytuacja nasuwa mi dość trudne do rozstrzygnięcia pytanie – czy istnieje zły tekst literacki lub poetycki? A jeśli tak, to jak go zdefiniować i jak się w stosunku do niego zachowywać?

W festiwalach i konkursach piosenki artystycznej czy literackiej biorą udział w większo-

ści ludzie młodzi. Ludzie poszukujący swojego miejsca na świecie, którzy są głodni nowych wyzwań. Podobnie jak w teatrze amatorskim, do którego należałam, również na przeglądach młodzież pojawia się z różnych powodów: po to, by podzielić się swoją wrażliwością. Żeby poznać ludzi o podobnych zainteresowaniach i równocześnie wymienić się zasobami wiedzy. W celu inspiracji i osobistego rozwoju bądź po prostu – spędzenia czasu w sposób atrakcyjny, wykorzystując jednocześnie swój talent. Takie spotkania mogą mieć różne konsekwencje, w zależności od tego, jak przebiegną. Mogą spowodować chęć pójścia dalej w osobistych poszukiwaniach, chociażby zmotywować do tworzenia własnych kompozycji. Mogą również pozostawić człowieka w przekonaniu, że pomimo zainteresowania piosenką śpiewanie nie jest jedyną aktywnością, która go uskrzydla. Moim zdaniem swoistym *clue* jest atmosfera panująca między uczestnikami a zaproszonymi do współpracy profesjonalistami, którzy oceniają ich występy. Im przyjemniejsza, tym lepsze wspomnienia pozostaną w uczestnikach, a pozytywne wspomnienia motywują zazwyczaj do rozwoju w określonej dziedzinie bądź dalszych poszukiwań.

Aktualnie rzadko mam okazję usłyszeć rodzaj krytyki, jaką podzielił się ze mną kilka lat temu wyżej wspomniany juror. Spotykam się jednak częściej z głosami mówiącymi o niepoprawnie dobranym repertuarze do konkretnej osoby, wykonywaniu piosenek przebrzmiałych bądź hitów zaśpiewanych już zbyt wiele razy. I tutaj pojawia się pytanie: Czy na przykład *Miasteczko cud* Agnieszki Osieckiej bądź *Ubóstwiam drakę* Jeremiego Przybory są złymi wierszami? Ośmielam się sądzić, że nie, a wręcz przeciwnie – są to utwory z pewnością dobre, wszak zostały uznane za takie przez szerokie grono odbiorców i krytyków. Problemem jest jednak sposób ich wykonania bądź wybranie ich do zaśpiewania w nieodpowiednim momencie życia wykonawcy, gdy nie mogą one wybrzmieć wiarygodnie. W końcu wiarygodność na scenie jest, przynajmniej dla mnie, jedną z głównych wartości decydujących o moim zainteresowaniu czymś występem. W przypadku śpiewania utworów uznanych tym bardziej! „Prawda zawsze się obroni" – słowa mojego instruktora do dziś dzień brzmią w mojej głowie.

Walką z tak zwanym złym wierszem, czyli moim zdaniem wierszem zbyt często wykonywanym, jest jego nowa interpretacja, zarówno wokalna, jak i muzyczna. Fantastyczną okazją do próby nadania tekstowi nowych znaczeń są przede wszystkim występy na festiwalach tematycznych, skupionych wokół twórczości konkretnego artysty, takich jak Stacja Kutno (Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski), bydgoski Festiwal Piosenek Jacka Kaczmarskiego „Źródło wciąż bije" czy chociażby Festiwal Polskiej Piosenki w Luboniu, którego tegoroczna edycja poświęcona była spuściźnie Janusza Kondratowicza. Od strony wykonawcy oraz widza są to idealne miejsca, w których na utwór znany i lubiany można spojrzeć ponownie, z zupełnie innej perspektywy, i zachwycić się nim na nowo.

Sam Ogólnopolski Konkurs Recytatorski kilka lat temu zmienił nieco swoje wymagania konkursowe, między innymi w kategorii poezji śpiewanej. W liście otwartym organizatorzy spostrzegli problem dość sztampowego podejścia do piosenki poetyckiej oraz do częstego sięgania do twórczości tych samych poetów. Postanowili pobudzić kreatywność uczestników następnych edycji wymogiem wykonania minimum jednego utworu ze znanym tekstem i nową muzyką bądź zupełnie inną interpretacją. Jednocześnie pozwolono wtedy na wykonywanie w trakcie przesłuchań utworów całkowicie autorskich. Było to posunięcie moim zdaniem brawurowe. Dzięki niemu uczestnik OKR-u (zarówno wykonawca, jak i odbiorca) będzie miał szansę zetknąć się z lubianymi, znanymi już wierszami, ale równocześnie dojdzie do wymiany wiedzy na temat poezji, szczególnie tej powszechnie nieznanej. Mam

tu na myśli chociażby twórczość liryczną XIX wieku czy autorską pokolenia aktualnych dwudziestolatków, której meandry mogą być znane pasjonatom, ale niekoniecznie przeciętnym odbiorcom muzyki.

Podsumowując: czy istnieją teksty, których nie powinno się mówić lub śpiewać na scenie? Moim zdaniem raczej nie. Każdy tekst da się zaprezentować w sposób intrygujący i odkrywczy, zarówno w formie mówionej, jak i śpiewanej. Najważniejsza w tym kontekście jest wyobraźnia osoby, która się na scenie prezentuje, w której narodzić się może wiele pomysłów na realizacjęe danego wiersza pod wieloma względami. Moją receptą na walkę ze złym wierszem jest: zmierzenie się z nim w odpowiednim momencie, zrozumienie go i podejście do niego z szacunkiem i dozą kreatywnego szaleństwa.

Z.W.
[Toruń]

Ignacy Jan Wiśniewski

SZTUKA AKOMPANIOWANIA



Akompaniator kojarzy się jednoznacznie z pianistą. Fortepian jest instrumentem najczęściej akompaniującym wokalistom, śpiewakom, śpiewającym aktorom. Jego brzmienie jest najbardziej neutralne pod względem ataku dźwięku, a zarazem bardzo wszechstronne artykulacyjnie i aranżacyjnie.

Sprawny pianista może wydobywać z instrumentu zarazem bardzo śpiewne, legatowe dźwięki, które przy wykorzystaniu bogactwa pudła rezonansowego i obu pedałów mogą zbliżać się do dźwięku kwartetu smyczkowego albo upodabniać się do łagodności instrumentów dętych drewnianych. Natomiast przy uwypukleniu perkusyjności młoteczków uderzających o struny dźwięk może być szklisty, metaliczny lub nawet agresywny. Równocześnie wykorzystanie odpowiedniego układu głosów może skojarzyć się słuchaczowi z rockową elektryczną gitarą lub energiczną bigbandową sekcją dętą.

Ale czy fortepian powinien imitować inne instrumenty – oczywiście że nie… nie zawsze. Fortepian stworzony jest do grania solowego oraz akompaniowania szczególnie dlatego, że ma możliwość uzyskania wielogłosowej polifonii, która w połączeniu z szerokim ambitusem fortepianu tworzy niczym niepohamowane możliwości. Przywołana wielka skala fortepianu może się równać tylko z organami, nie bez powodu nazywanymi królem instrumentów – i z pewnością przyniesie mu ona miano księcia instrumentów.

Przez całe swoje zawodowe życie znajdowałem największą satysfakcję w artystycznych spotkaniach z druga osobą i najczęściej byli to wokaliści, śpiewacy. Bardzo wcześnie zwróciłem uwagę na różnicę pracy nad utworami instrumentalnymi, które pozostają dziełami abstrakcyjnymi; nie jest to bynajmniej niczym deprecjonującym, sztuka abstrakcyjna jest prawdopodobnie bardziej pojemna niż programowa – realistyczna. Jednak pamiętam dobrze moment, gdy grałem w duecie z wiolonczelistką cykl miniatur Granadosa, a po niedługim czasie zagrałem te same utwory z sopranistką i nagle znajome frazy nabrały realnych, namacalnych znaczeń. Była to zasługa tekstu, który dopełnił piękne hiszpańskie frazy i energetyczne rytmy konkretnym znaczeniem.

Nie bez znaczenia jest fakt, że fortepian ma marginalne zastosowanie w orkiestrach, a co za tym idzie – pianiści nie kształcą się na muzyków orkiestrowych. W początkowej fazie edukacji repertuar pianisty stanowią wyłącznie utwory solowe, które z biegiem czasu zostają wzbogacone kameralistyką instrumentalną i wokalną.

Inaczej wygląda sprawa kształcenia śpiewaków, wokalistów. W zdecydowanej większości stają się oni profesjonalnymi muzykami znacznie później niż instrumentaliści, co jest spowodowane z jednej strony fizjologią, z drugiej strony faktem, że praca z dziećmi nad rozwojem głosu jest sprawą bardzo delikatną i niewielu jest specjalistów od kształcenia najmłodszych śpiewaków. Jest to niewątpliwie stratą dla muzykalności dzieci i młodzieży. Równocześnie głos jest jedynym instrumentem dostępnym zawsze, w każdym wieku i przy każdym zaawansowaniu technicznym. Konkludując, śpiewacy są bardziej intuicyjnymi muzykami, ich instrument pozostaje większą zagadką dla ich pedagogów, czasem również dla nich samych.

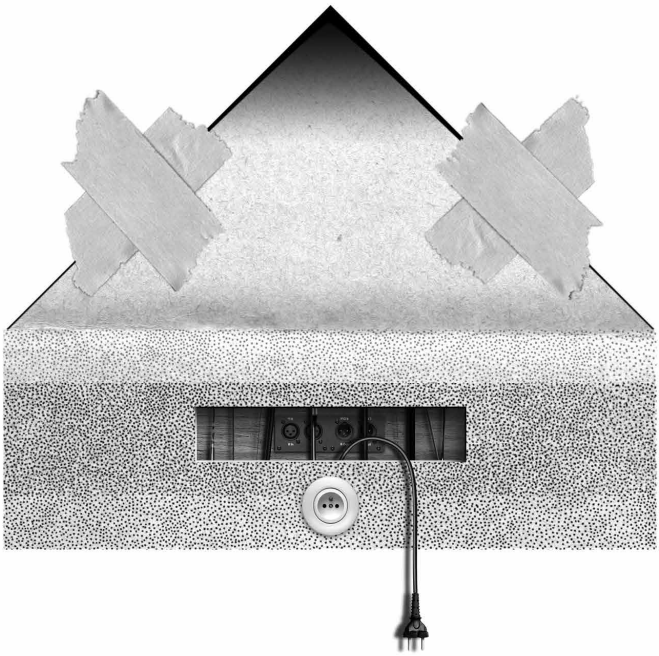
Krzysztof Globisz powiedział kiedyś, że pierwszy pomysł nigdy nie jest dobry. Może to napotkać opór wielu wokalistów, którzy opierając się na swojej intuicji i muzykalności, najczęściej przywiązują się do najbardziej naturalnej dla nich wersji – dotyczy to tyleż interpretacji co techniki wydobycia dźwięku. To znowu można skonfrontować ze słowami Duke'a Ellingtona *If it sounds good, it is good* (Jeśli to dobrze brzmi – jest to dobre).

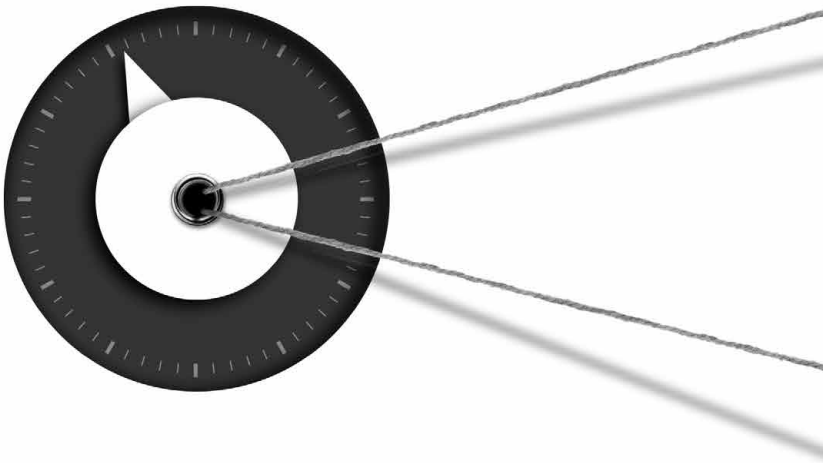
Pracując z aktorami śpiewającymi, dla których punktem wyjścia jest słowo i ich wewnętrzna energia, zauważyłem, że ciężej jest modyfikować ich dzieło, ponieważ dysponują mniejszą liczbą składowych budujących ten „punkt", a co za tym idzie – bardziej kurczowo się go trzymają. Technika pracy nad dziełem wywodząca się z muzyki instrumentalnej zakłada, że czas – rytm – wyznacza nam ramy potrzebne do precyzyjnej pracy nad utworem, pozwala wykonywać wiele powtórzeń dzieła w trakcie pracy nad interpretacją, co wreszcie powoduje bardziej przewidywalny efekt, który chcemy wywołać u słuchacza: my, artyści, mamy technikę, oni, słuchacze, mają uczucia.

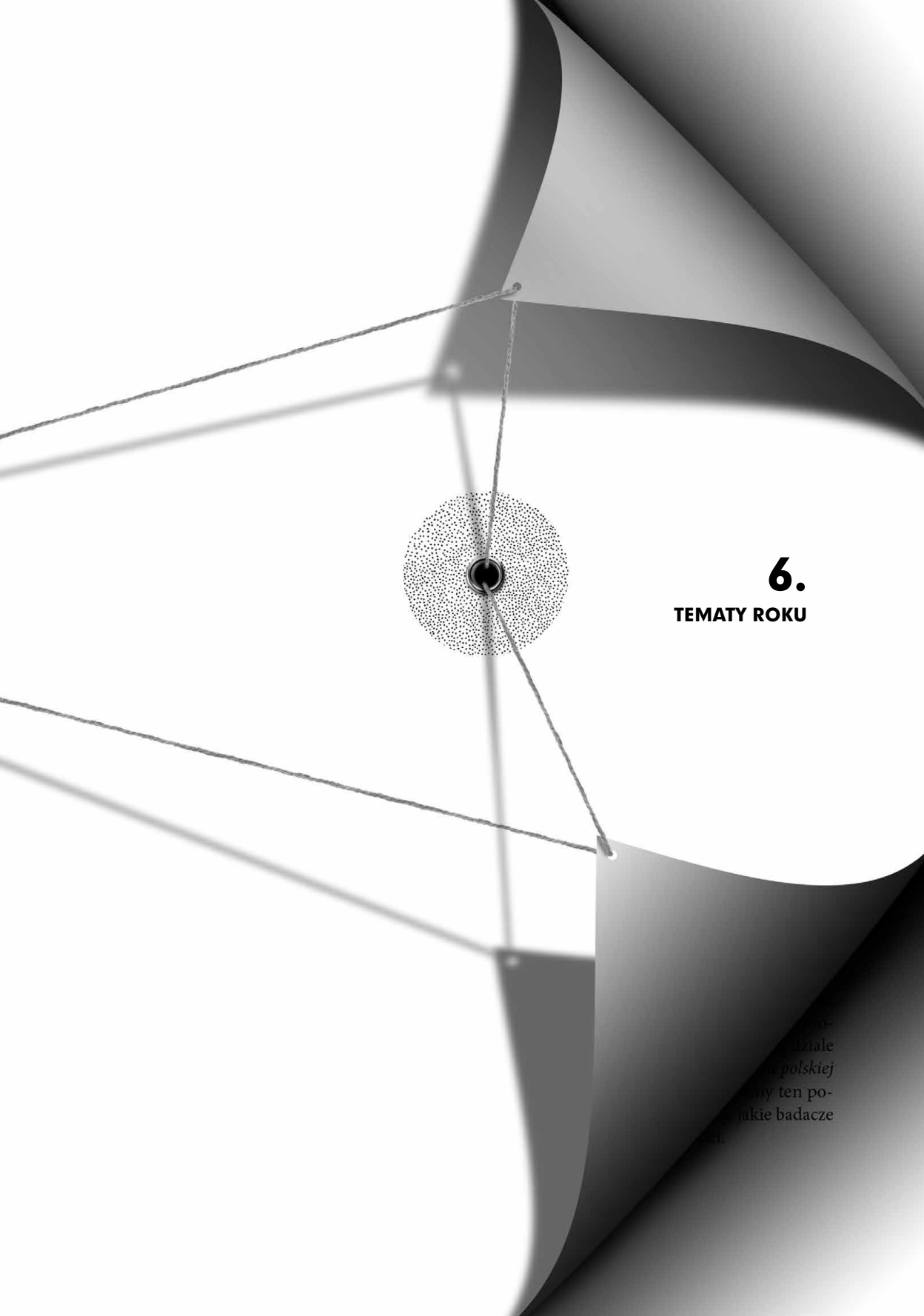
Ponad wszystkimi tymi rozważaniami góruje element, który, jak mówią komentatorzy sportowi, „robi różnicę" – słowo.

Jest ono tak ważne, że wszystkie teorie pracy nad dziełem muzycznym muszą stanąć w wyznaczonym dla nich miejscu w szeregu. Słowo jednocześnie odgórnie i oddolnie determinuje dzieło, współpracę muzyków na scenie oraz ostateczny odbiór utworu przez publiczność. To tekst właśnie powoduje, że wokaliści trafiają do serc i umysłów słuchaczy i są tak bardzo podziwiani przez akompaniujących im pianistów.

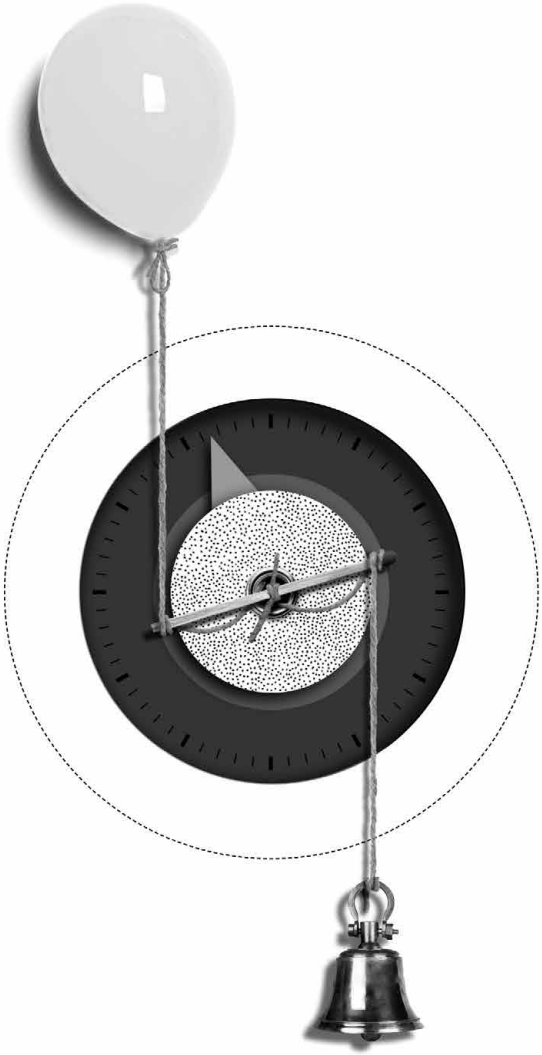
Ignacy Jan Wiśniewski
[Gdańsk]







6.
TEMATY ROKU



Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Kolejny rozdział „Piosenki" sformowaliśmy pod tytułem *Tematy roku*. Jest to tytuł dość bałamutny, bo do rozdziału włączone są przecież pozostałości niedawnych *Osobliwości fonograficznych*, resztki prowadzonej przez trzy lata kroniki książkowej czy odpryski prasoznawcze wraz z bibliografiami.

A jednak odczuwaliśmy potrzebę podkreślenia niektórych wydarzeń związanych z mijającym rokiem 2016 i tym, co przyniósł on polskiej piosence. Najważniejszym wydarzeniem – przynajmniej z naszego punktu widzenia – był prawdziwy start Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu. Dyrektor Jarosław Wasik owo dochodzenie MPP do dojrzałości opisał starannie i ze swadą. Samo sierpniowe otwarcie wystawy stałej w podziemiach opolskiego amfiteatru przedstawia w innym miejscu „Piosenki" Anita Koszałkowska. Żyjemy tym wydarzeniem i nadzieją, że MPP będzie przez wiele lat służyć ludziom i piosence polskiej.

Niewątpliwie tematem rozdziału są też festiwale. Profesor Kuligowski na warszawskim Kongresie Kultury mówił o swoich badaniach, opartych na bez mała stu pięćdziesięciu festiwalowych wydarzeniach. Niektóre przypomnieliśmy, zwłaszcza te niecieszące się masową reklamą i wysokim budżetem, ale w nadnaturalny sposób żywe. Mamy nadzieję, że czytelnik chętnie prześledzi historię tak wielkich festiwali, nazywanych „turystycznymi", jak Giełda w Szklarskiej Porębie, Bazuna, Danielka. Być może fenomenowi praktykowanego tam wspólnego śpiewania (artystów i słuchaczy) poświęcimy jeszcze miejsce. Z satysfakcją odnotowujemy już teraz ich staranne kroniki. A także opisy wydarzeń takich jak Carpathia Festiwal w Rzeszowie czy Południca w Chorzowie. Z satysfakcją publikujemy też świetny tekst pieśniarza, animatora i pedagoga Romana Romańczuka, poświęcony festiwalom tak zwanej piosenki dziecięcej…

Nasz stały współpracownik Marcin Binasiak z Łodzi, muzykolog wychowany przez śp. Profesora Stęszewskiego, zgłasza też w tym dziale pomysł (i kreśli początek) *Bibliografii polskiej piosenki literackiej*. Podchwytujemy ten pomysł szczerze, znając problemy, jakie badacze mają ze znajdowaniem źródeł.



fot. Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

Jarosław Wasik

OD IDEI DO OTWARCIA DRZWI

KRÓTKA HISTORIA MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU



Czy łatwo jest zrobić muzeum? Jak stworzyć miejsce, którego temat narzuca myślenie o multimedialności? Czy piosenkę da się włożyć do gabloty? Jak pokazać sto lat historii, mając do dyspozycji kilkaset metrów kwadratowych powierzchni wystawienniczej? Co jest ważniejsze w muzycznym muzeum: nagrania czy przedmioty? Jak zorganizować przestrzeń, by każdy zwiedzający miał komfortowe warunki do słuchania muzyki? Jak stworzyć ekspozycję, która będzie przywoływała wspomnienia bardziej zindywidualizowane (spersonalizowane)? Takich pytań na początku drogi prowadzącej do otwarcia drzwi dla zwiedzających było bardzo wiele. Zacznę jednak od kilku historycznych momentów, bez których nie byłoby w Opolu jednego z najnowocześniejszych miejsc muzealnych na kulturalnej mapie Polski.

Pomysł utworzenia Muzeum Polskiej Piosenki powstał w 2007 roku. Zgłosiło go podczas sesji rady miasta dwóch ówczesnych radnych – Janusz Kowalski i Tomasz Kwiatek. Instytucja została powołana do życia w 2009 roku, wtedy także powołano radę programową, która podjęła decyzję o zakresie merytorycznym przyszłej wystawy stałej. Rada, w której zasiadali: Maria Szabłowska, Anna Panas, Elżbieta Trylnik, Joanna Wanot-Stauffer, Michał Bajor, Władysław Bartkiewicz, Wojciech Dąbrowski, Wacław Panek, Krzysztof Szewczyk, ustaliła, że historia polskiej piosenki będzie przedstawiona w sposób chronologiczny, zaczynając od kabaretów międzywojennych, a kończąc na współczesności.

Moja przygoda z Muzeum Polskiej Piosenki rozpoczęła się w 2013 roku. Zastałem instytucję, w której zgromadzono już wiele przedmiotów związanych pośrednio z polską piosenką: plakaty, zdjęcia, płyty winylowe, stroje estradowe niektórych wykonawców, a także instrumenty. Nie było natomiast licencji na odtwarzanie materiałów dźwiękowych. Moim pierwszym zadaniem było ich pozyskanie, bowiem uznałem, że w Muzeum Polskiej Piosenki najważniejsze muszą być piosenki, czyli nagrania, zarówno w postaci wideo, jak i audio. Wśród potencjalnych licencjodawców i partnerów znalazły się takie instytucje jak: Telewizja Polska, Studio Filmowe KADR, Wytwórnia Filmów Fabularnych i Dokumentalnych, a także Polskie Radio, Radio Opole, Telewizja Polsat i wytwórnie fonograficzne.

Pierwsze prace związane z organizacją ekspozycji stałej Muzeum dotyczyły głównie

opracowania pomysłu na projekt wystawy na podstawie koncepcji, którą Muzeum już dysponowało. Zwycięską pracą konkursową był projekt koncepcyjny Danuty Słomczyńskiej z pracowni dekoracyjnej Ptasia 30 z Poznania. Była to jednak przede wszystkim idea wymagająca rozwinięcia, dlatego wielogodzinne rozmowy z projektantką w pierwszej fazie naszej współpracy dotyczyły tego, jak tę koncepcję zrealizować w konkretnych projektach i jaki wyobrażamy sobie ostateczny kształt ekspozycji stałej. Oboje mieliśmy podobne zdanie, że wystawa musi być multimedialna, ale modna obecnie „multimedialność" (moim zdaniem słowo wytrych zwłaszcza w instytucjach muzealnych) musi być „z prawdziwego zdarzenia". Zwiedziłem w Europie wiele muzeów, które określały się mianem multimedialnych, jednak często było to po prostu kilka zawieszonych monitorów połączonych ze zdezelowanymi, najtańszymi na rynku słuchawkami. Oboje z projektantką byliśmy także przekonani, że muzeum w XXI wieku, zwłaszcza muzeum poświęcone takiemu tematowi jak polska piosenka, musi być interaktywne, przede wszystkim dlatego, by w przyszłości przekonać do zwiedzania wystawy stałej młode pokolenie. Podczas każdego ze spotkań z Danutą Słomczyńską przewijały się dwa główne motywy naszych rozmów. Pierwsze zdanie, które usłyszałem od projektantki i z którym absolutnie się zgadzałem i zgadzam, brzmiało, że „piosenka to jest show" i że nasze muzeum musi zawierać elementy widowiska. Natomiast druga bardzo istotna kwestia, którą za każdym razem poruszała projektantka, prowadziła do konkluzji, że „nie robimy encyklopedii ani leksykonu, robimy jedynie rys o polskiej piosence". Szybko się przekonałem, że Danuta Słomczyńska ma rację; gdybyśmy bowiem chcieli zrobić „encyklopedię polskiej muzyki rozrywkowej", zważając na ogrom zagadnienia, musielibyśmy posiadać specjalny budynek mający dziesięć pięter. Przez sto lat historii polskiej muzyki rozrywkowej przewinęły się przecież dziesiątki, jeśli nie setki tysięcy nazwisk, zarówno kompozytorów, autorów, jak i wykonawców, miliony utworów, tysiące hitów, festiwali, koncertów, werdyktów, czasopism, opracowań… Jedynym wyjściem było zatem podjęcie bardzo trudnej decyzji, którzy artyści i jakie zagadnienia muszą się na pewno na naszej wystawie znaleźć.

Pozyskanie licencji do nagrań audio-wideo było pierwszą, najtrudniejszą i najpilniejszą sprawą, ponieważ umowa projektantki przewidywała, że przystąpienie do projektowania zależne jest od otrzymania wszystkich materiałów. Było to bardzo trudne zadanie, bowiem każdego dnia wynikały kolejne kwestie związane z prawem autorskim, interpretacją ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tak zwanymi dziełami osieroconymi, a także z tym, że nie wszystkie materiały, na których nam zależało, były dostępne, a na niektóre na przykład Telewizja Polska mimo dobrych chęci nie mogła udzielić nam licencji ze względu na stare umowy podpisane z twórcami w innych realiach prawnych. Bardzo trudny był także etap sprawdzania zawartości telewizyjnej taśmoteki, a także podjęcie decyzji, które materiały powinniśmy z tej taśmoteki wykopiować. Równolegle prowadziłem też rozmowy o pozyskaniu materiałów audio, między innymi starych audycji, sygnałów festiwalowych i koncertów z Polskiego Radia, a także z Radiem Opole – zwłaszcza dźwięków nagranych w czasie pięćdziesięciu lat Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej. Równocześnie pracownicy Muzeum przeglądali zasoby Polskich Kronik Filmowych. Uznaliśmy bowiem, że koncepcję dwóch ścian z projektu Danuty Słomczyńskiej – ścianę muzyczną i historyczną – zastąpimy jedną, na której znajdzie się treść muzyczna wyświetlana na dotykowych ekranach, a w niej – wtedy jeszcze nie wiedzieliśmy, że to będzie finalnie tak wyglądać – soczewki, w których będzie można podpatrywać historię. Projekt ekspozycji stałej zakładał ideę, że zwiedzający równolegle będzie mógł oglądać to, co w danej dekadzie działo się w muzyce, i to, co w tym czasie miało miejsce w historii – jak wyglądała

dawniej polska ulica, jak wyglądały wynalazki, jak wyglądał człowiek – zwykły, nie ten estradowy.

Proces podpisywania umów licencyjnych był dość długi, ponieważ wiązał się także z negocjacjami finansowymi oraz z wielomiesięcznym sprawdzaniem przez licencjodawców praw i ostatecznego podjęcia decyzji, na które materiały mogą udzielić licencji Muzeum jako podmiotowi trzeciemu. Zazwyczaj jest tak, że Telewizja Polska jako producent programów ma możliwość emitowania na swojej antenie wszystkich materiałów, które posiada w archiwum, natomiast nie na wszystkie może udzielać licencji podmiotom trzecim. Swoją drogą, jest to ciekawe zagadnienie, nadające się przynajmniej na doktorat dla prawników. Dla ułatwienia podzieliliśmy prace z pozyskiwaniem licencji – zwłaszcza w Telewizji Polskiej, ponieważ to głównie ona posiada materiały związane z polską piosenką – na materiały „nieopolskie" i opolskie, czyli fragmenty koncertów, a także reportaży czy wywiadów zarejestrowanych w czasie opolskich festiwali.

Prostszą kwestią było podpisanie umowy użyczenia z Filmoteką Narodową, bowiem większość przedwojennych filmów jest scyfryzowana, a dział merytoryczny Muzeum wiedział, jakimi piosenkami z polskich filmów muzycznych jesteśmy zainteresowani. Najtrudniejszym chyba zadaniem było podpisanie licencji dotyczących Polskich Kronik Filmowych, cieszą się one bowiem ogromnym zainteresowaniem i większość instytucji muzealnych ustawia się w kolejce po te dowody polskiej rzeczywistości historycznej. W naszym przypadku było to o tyle trudne, że znakomita ich większość nie była nagrana na cyfrowych nośnikach, ponieważ nikt wcześniej nie zwracał się z prośbą o wykopiowanie właśnie tych materiałów. Po pierwsze więc musieliśmy czekać w kolejce, po drugie materiały, które staraliśmy się pozyskać, trzeba było scyfryzować, a dopiero potem wykopiować i podpisać stosowne umowy licencyjne.

Kiedy mieliśmy już materiały od wspomnianych licencjodawców, udało nam się podpisać umowy partnerskie i licencyjne z firmami fonograficznymi, między innymi z firmami: Sony Music Poland, Universal Music Polska i Warner Music Poland, z wytwórniami: Kayax, SP Records, Wielkie Joł, MaxFloRec. Warto podkreślić, że wszystkie firmy fonograficzne udzieliły nam bezterminowej i bezpłatnej licencji na teledyski artystów, których reprezentują, za co jestem ogromnie wdzięczny.

Równolegle prowadziłem rozmowy na temat opłat za publiczne odtwarzanie materiałów w naszym Muzeum z organizacjami zbiorowego zarządzania. Mam tu na myśli Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, a także stowarzyszenia chroniące prawa artystów wykonawców, czyli SAWP i STOART, oraz prawa producentów, czyli ZPAV. Te rozmowy były bardzo owocne, choć długie, ponieważ nie mogliśmy na tym etapie określić ostatecznej listy utworów, które znajdą się na naszej ekspozycji.

Jednocześnie zbieraliśmy kolejne pamiątki, a także pozyskiwaliśmy zdjęcia od wybitnych fotografów. Udało nam się zakupić całą kolekcję niezwykłych zdjęć Marka Karewicza i Andrzeja Tyszki. Dzięki pomocy Polskiej Fundacji Muzycznej zdobyliśmy wiele fantastycznych strojów estradowych od takich gwiazd jak Justyna Steczkowska, Reni Jusis czy Muniek Staszczyk.

W tym czasie projektantka rozpoczęła projektowanie ekspozycji stałej. Powołała zespół składający się z osób zajmujących się zakresem merytorycznym wystawy, a także ludzi odpowiedzialnych za projekty elektryczny i multimedialny. Autorem scenariusza został Marcin Kostaszuk, który w swojej pracy korzystał z opracowań konsultantów powołanych przez Muzeum. W tym szacownym gronie znaleźli

się wybitni znawcy tematu: Andrzej Cała, Teresa Drozda, Zuzanna Falkowska, Krzysztof Gajda, Marek Gaszyński, Ryszard Gloger, Marcin Jacobson, Piotr Jankowski, Magdalena Juszczyk, Tomasz Lerski, Andrzej Matysik, Anna Mieszkowska, Katarzyna Naliwajek-Mazurek, Wojciech Ossowski, Korneliusz Pacuda, Wacław Panek, Jan Poprawa, Jacek Sobczyński, Edward Spyrka, Maria Szabłowska, Jarosław Wardawy, Konrad Wojciechowski, Ryszard Wojciul, Michał Znaniecki.

Podczas prac nad koncepcją ekspozycji podjęliśmy decyzję, że wydzielimy w Muzeum przestrzeń, w której w przyszłości ma szansę powstać edukacyjne studio nagrań, czyli miejsce wyjątkowe, bowiem dostępne dla zwiedzających i dające szansę instytucji na realizację wielu zadań takich jak: lekcje muzealne, warsztaty muzyczne, działalność postprodukcyjna, a także możliwość nagrywania płyt przez młodych polskich wykonawców. Dziś posiadamy wszelką niezbędną dokumentację projektową i kosztorysową, jesteśmy jednak na etapie pozyskiwania funduszy zewnętrznych na realizację tej inwestycji. Tymczasem zostawioną przestrzeń nazwaliśmy „Strefą" i pełni ona rolę powierzchni do tworzenia wystaw czasowych.

W 2013 roku rozpoczęła się budowa Muzeum, czyli zagospodarowanie przestrzeni pod widownią w amfiteatrze (wyłączając ekspozycję). Tę budowę, w czasie której powstały systemy elektryczne, klimatyzacyjne, przeciwpożarowe, monitoringu, nagłośnienia, a także zbudowana została sala kinowo-konferencyjna – prowadził Urząd Miasta Opola, natomiast po otrzymaniu zmodernizowanych pomieszczeń Muzeum przygotowało przetarg na wykonanie ekspozycji stałej na podstawie projektów i kosztorysów przedstawionych przez projektantkę. Przetarg był bardzo trudnym zadaniem dla naszej instytucji, ponieważ firmy, które do niego stanęły, składały odwołania i w związku z tym, zgodnie z prawem, wybór wykonawcy nastąpił dopiero po dziewięciu miesiącach od ogłoszenia zamówienia publicznego. Zwycięską ofertę złożyła firma Deko-Bau z Lubina, która miała już na swoim koncie realizacje ekspozycji muzealnych, a także scenografii teatralnych i wnętrz instytucji kultury. By przystąpić do przetargu na wykonanie ekspozycji stałej Muzeum Polskiej Piosenki, wykonawca musiał spełnić kilka warunków – mieć między innymi w swoim CV dostawy sprzętu multimedialnego o wartości półtora miliona złotych i przynajmniej jedną realizację ekspozycji o wartości minimum 600 tysięcy złotych. Te warunki spowodowały, że tylko firmy z dużym doświadczeniem mogły wziąć udział i przystąpić do zamówienia publicznego na wykonanie ekspozycji stałej Muzeum Polskiej Piosenki.

Realizacja wystawy stałej była współpracą trójstronną pomiędzy wykonawcą ekspozycji, projektantką i przede wszystkim zespołami merytorycznym i technicznym pracowników Muzeum. Wykonawca rozpoczął od omówienia wszystkich zaprojektowanych scen i miejsc w Muzeum i złożenia propozycji rozwiązań, zwłaszcza dotyczących aplikacji, które miały zarządzać multimediami, w tym muzycznymi ścianami i wyspami tabletów.

Muzeum przedstawia historię polskiej piosenki na dwóch muzycznych ścianach z zakresem merytorycznym od lat 20. do współczesności. W te ściany wmontowane są dotykowe monitory. Każdy ze zwiedzających otrzymuje słuchawki z audioprzewodnikiem, który łączy go z wystawą. W ścianach znajdują się także soczewki, nazywane przez nas rybim okiem, w których pokazane są krótkie filmy zmontowane przez panią Zofię Kunert z materiałów pozyskanych z Kronik Filmowych, w minutę lub półtorej przedstawiające historię Polski w każdej dekadzie. W muzycznych ścianach ukryte są także tak zwane papierowe światy, czyli pudełka, których zawartość, stworzona w całości z papieru, w sposób metaforyczny i symboliczny prezentuje daną dekadę. Wyspy tabletów, umiejscowione w centralnej części

ekspozycji, są ekranami, dzięki którym zwiedzający może nie tylko słuchać piosenek, ale także zapoznać się z biogramami artystów oraz obejrzeć zdjęcia lub pamiątki. Oczywiście w związku z faktem, że znajdujemy się w stolicy polskiej piosenki i w opolskim amfiteatrze, mamy osobną część ekspozycji dedykowaną Krajowemu Festiwalowi Piosenki Polskiej. W Muzeum znajdziemy także wydzieloną przestrzeń, w którym w bardzo skrótowo informujemy o tym, w jaki sposób przez wieki rejestrowano i odtwarzano dźwięk. Poza edukacyjnymi częściami wystawy znajdują się w Muzeum także miejsca do zabawy i rozrywki, jak na przykład budki nagraniowe. Każdy zwiedzający może się w nich pobawić w karaoke, zarejestrować swoją wersję znanej polskiej piosenki i wysłać ją sobie mailem na pamiątkę. W tych budkach mamy możliwość nagrania dwustu polskich przebojów. W Muzeum znajduje się także część ekspozycji z kostiumami estradowymi – jest to garderobaszafa, w której poza oglądaniem prawdziwych strojów otrzymanych od gwiazd (na przykład: Izy Trojanowskiej, Haliny Frąckowiak, Majki Jeżowskiej, Anny Jantar, Piotra Rubika czy Alibabek) można się także przebrać w wirtualnym lustrze i wysłać sobie zdjęcie w przebraniu na pamiątkę.

W Muzeum Polskiej Piosenki jest również specjalny pokój edukacyjny dla dzieci. Ponadto mamy mediatekę, w której zgromadziliśmy około tysiąca pięciuset woluminów – książek poświęconych polskiej piosence, ale także zagadnieniom radia i telewizji oraz płyty CD. Każdy z przyszłych magistrów czy osób piszących pracę licencjacką może w dowolnym czasie korzystać z tych zasobów naszego Muzeum. Na ekspozycji pokazujemy również okładki płyt winylowych, często opatrzone autografami gwiazd. Zgromadziliśmy też ogromną kolekcję plakatów – pokazujemy je zarówno w wersji analogowej, jak i w wersji elektronicznej.

26 sierpnia 2016 roku był dla nas niezwykle ważnym dniem, bowiem wtedy otworzyliśmy nasze drzwi dla zwiedzających. Tego dnia zorganizowaliśmy niezwykły koncert inauguracyjny pod tytułem *Hey* i goście, w którym piosenki zespołu zaśpiewali gościnnie: Ania Dąbrowska, Grażyna Łobaszewska, Małgorzata Ostrowska, Natalia Przybysz i Marek Piekarczyk. Gospodarzem wydarzenia był znakomity prowadzący – Artur Orzech. Galę uświetniło swoją obecnością wielu zaproszonych gości, między innymi były minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego profesor Kazimierz Ujazdowski.

Teraz nastał czas normalnej, codziennej pracy. Przygotowaliśmy program edukacyjny dla dzieci i młodzieży, kontynuujemy nasze sztandarowe zajęcia edukacyjne, czyli Małą Akademię Piosenki, cieszące się niesłabnącą popularnością, pracujemy nad kolejnymi edycjami rocznika kulturalnego „Piosenka". I wciąż cieszymy się, witając w naszych drzwiach zwiedzających zarówno indywidualnych, jak i zorganizowane grupy. Opole przez trzy dni ma Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej, natomiast przez pozostałe 362 dni – Muzeum Polskiej Piosenki.



Festiwal Przystanek Woodstock, fot. Łukasz Kosowski

FESTIWALIZACJA
JAK BRONIĆ RÓŻNORODNOŚCI W POLITYCE KULTURALNEJ?

[Zapis fragmentów panelu na Kongresie Kultury 2016, Warszawa, 7 października 2016 roku, Pałac Kultury i Nauki]

Waldemar Kuligowski: Dobry wieczór, bardzo się cieszę, że przyszliście państwo na Kongres Kultury, że się zebraliśmy. Jeszcze bardziej cieszę się z tego powodu, że wybrali państwo stolik poświęcony festiwalom i festiwalizacji. Nazywam się Waldemar Kuligowski i będę, używając nomenklatury kongresowej historii, prowadził dzisiejsze spotkanie. Dlaczego festiwale i festiwalizacja? Na razie w trzech zdaniach. Po pierwsze dlatego, że bardzo wiele wskazuje na to, iż festiwale stały się najważniejszym dzisiaj przejawem polityki kulturalnej w Polsce, że festiwale zawłaszczyły przestrzeń, w której kultura jest doświadczana, przeżywana i konsumowana, ale także organizowana i finansowana, a co więcej – festiwale zdają się sukcesywnie kolonizować kolejne wymiary życia społecznego, bo przecież po filmie, teatrze, muzyce, sztuce, performansie festiwale rozlewają się jeszcze na historię, na pamięć, gastronomię, na folklor, na lokalność. Można by powiedzieć właściwie, że festiwal jest dzisiaj wizytówką polityki kulturalnej w Polsce. Zadaniem tego stolika jest zastanowić się nad tym, czy to dobrze, a po drugie – co można by zrobić, żeby festiwale, jako dość jednorodna propozycja, która często sprowadza się do prostej sztancy wykluczającej działania poszukujące, eksperymenty, twórców, którzy są na początku drogi – żeby można było ją przekształcić w coś bardziej interesującego. Jak państwo widzicie, udało mi się zaprosić czworo znamienitych gości. Też się z tego cieszę, bo każdy z nich ma inne doświadczenia. Mam nadzieję, że te doświadczenia uda się tutaj w jakiś sposób zdyskontować.

Słów kilka o każdym z panelistów. Rozpocznę, przepraszam za anachronizm, od kobiety – Małgorzata Kempa, animatorka kultury z Poznania. Od wczoraj szefowa bardzo ważnej poznańskiej instytucji kulturalnej, czyli Estrady, ale także osoba zaangażowana w organizację tego rodzaju festiwali, które moim zdaniem wykraczają poza proste, sztywne myślenie o przyjemności konsumpcji – to przede wszystkim projekt „Budzik kulturalny". Dalej, siedzący obok mnie Mirosław Pęczak, badacz kultury, znany przede wszystkim jako klasyk polskich badań nad zjawiskami subkulturowości, ale także uczestnictwa w kulturze. Wieloletni redaktor tygodnika „Polityka", w którym też zajmuje się kwestiami kultury oraz festiwali. Miałem tę przyjemność, że mogliśmy wspólnie realizować jeden z projektów dotyczących badania festiwali. Obok dr Marcin Poprawski, którego zaprosiłem przede wszystkim dlatego, że był jednym z najważniejszych wykonawców projektu dotyczącego wpływu festiwali na polskie miasta. Marcin Poprawski jest

także koordynatorem projektu z Regionalnym Obserwatorium Kultury. Wreszcie też Jarosław Wasik, kulturoznawca, dziennikarz muzyczny, ale także artysta, który z powodzeniem występował na różnych scenach, między innymi na estradzie opolskiej, gdzie zdobył nagrodę jako debiutant. Obecnie jest dyrektorem Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu i przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą kulturotwórczej roli Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Jak państwo widzicie, goście obsługują różne pola kompetencji, ale o to głównie chodziło. Ten stolik, jak i pewnie inne, jest tak pomyślany, że na początku ja zajmę głos, ale postaram się tego głosu nie nadużywać i nie przeciągać. Potem mam przygotowane i uzgodnione pytania, po jednym dla każdego z rozmówców. Oczywiście zachęcam także państwa do tego, żeby zabierać głos.

Rozpocznę więc od tego, żeby w jakiś sposób uporządkować temat, o którym mówimy. Można by przecież na festiwale spoglądać z bardzo różnej perspektywy. Ja się tu nie chcę w żaden sposób wikłać w rozważania historyczne, które mogłyby być ciekawe, ale to nie na tą okazję. Wydaje mi się, że dzieje festiwali nowoczesnych, nowożytnych zaczęły się po drugiej wojnie światowej i że to wtedy festiwale stały się sojusznikami przemysłu turystycznego, co pozostało cechą charakterystyczną do dzisiaj. Zwróćmy choćby uwagę na festiwale filmowe, które tuż po drugiej wojnie światowej zaczęto organizować w uzdrowiskach. W roku 1946 zadebiutowały takie festiwale jak: szwajcarskie Locarno, francuskie Cannes, czechosłowackie Karlovy Vary, chwilę później mieliśmy hiszpańskie San Sebastian, potem argentyńskie Mar de la Plata. No, ale także najstarszy polski festiwal filmowy, czyli Lubuskie Lato Filmowe, który odbywa się w Łagowie położonym na terenie parku krajobrazowego, potem także festiwal w Gdyni, który początkowo przecież odbywał się w Gdańsku. Tutaj logika była bardzo prosta: festiwal dostarczał atrakcji, gwiazd, przyjemności, a przemysł turystyczny miał dostarczać odbiorców. No i właściwie tak pozostało do dziś i w związku z tym, jak mi się wydaje, uprawnione jest mówienie o czymś takim jak przemysł festiwalowy.

I tu już jesteśmy bardzo blisko tego, co jest sednem naszego panelu. „Przemysł festiwalowy" to pojęcie, które pojawiło się wespół z pojęciem „przemysł kultury". To jest ta terminologia, która weszła do obiegu humanistycznego, ale nie tylko, pod koniec lat 90. – i tutaj było wyraźne wskazanie na powinowactwo między działalnością kulturotwórczo-animacyjną, a działalnością nastawioną na zysk, komercyjność. No i nie ma w związku z tym wątpliwości, że festiwale są nie tylko atrakcją turystyczną organizowaną zwykle w ciekawych miejscach w miesiącach letnich, choć, jak dziś wiemy, ten kalendarz festiwalowy uległ rozszerzeniu, festiwale uległy też utowarowieniu. Są dzisiaj czymś do sprzedania. W 2002 roku ukazał się pierwszy obszerny podręcznik na temat marketingu festiwali, napisany przez Leonarda Hoyla. Uchodzi on za rzecz absolutnie podstawową. We wstępie do tego podręcznika możemy przeczytać, i to jest bardzo moim zdaniem wymowne: *Marketing festiwali wymaga unikalnych i innowacyjnych strategii, innymi słowy sukces festiwalu nie zależy od jego typu, atrakcyjności gwiazd albo powodu organizacji, ale od tego, jak dobrze marketer – sprzedawca – podkreślił pewne walory tego wydarzenia. Te walory obejmują lokalizację, konkurencyjność, pogodę, cenę i rozrywkę*. No więc mamy taką, marketingową właściwie, definicję współczesnego festiwalu. To jest wydarzenie, które odbywa się w określonym miejscu, które konkuruje z innymi wydarzeniami tego samego typu, jest zorganizowane przy uwzględnieniu czynników pogodowych, cenowych i rozrywkowych, a jego składowymi są atrakcje programowe, zaproszone gwiazdy, nadrzędne hasło, ale to są wcale nie rzeczy pierwszoplanowe.

Idąc dalej, ale tylko hasłowo i skrótowo: Historia festiwali w Polsce nie jest historią bardzo

długą, ona rzeczywiście zaczyna się po drugiej wojnie światowej, i można powiedzieć, że takim momentem przełomowym była organizacja Festiwalu Chopinowskiego w Duszniki-Zdroju w 1946 roku. Potem kolejne pola działalności artystycznej, czy w ogóle kulturalnej, organizowały swoje pierwsze festiwale, na przykład: Kaliskie Spotkania Teatralne w roku 1960, Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie w 1961 roku, Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej w 1969 roku, a nawet Lidzbarskie Wieczory Satyry i Humoru w 1976 roku. Dane dotyczące roku bieżącego są następujące; sprawdziłem to dość dokładnie, na tyle na ile było to możliwe, ale mogę się mylić: W Polsce rokrocznie organizowane są 64 festiwale filmowe, jeśli idzie o festiwale muzyczne to 135, ale myślę, że jest ich znacznie więcej, festiwale teatralne 357 (dane zaczerpnięte z portalu e-teatr.pl). Nie mam danych dotyczących niezwykle bujnie i dynamicznie rozwijających się festiwali określanych jako rekonstrukcje historyczne, ale myślę, że jest ich również więcej niż kilkadziesiąt. I co z tego wynika? Z tego wynika, że w Polsce nie ma dnia bez festiwalu. Być może wyjąwszy takie specjalne dni jak 24 grudnia, zdaje się, że nie mamy dnia bez festiwalu. Mamy zatem do czynienia ze zjawiskiem, o którym wspomniałem na początku. Jest pewna czarna dziura. Mnóstwo rzeczy jest dzisiaj pomyślanych jak festiwal, mnóstwo rzeczy musi festiwalom ustępować miejsca. Istnieje niebywała lekkość finansowania festiwali. Festiwale wypierają przeglądy, konkursy, poszukiwania, eksperymenty. Tego właściwie dzisiaj już nie mamy. Na dzisiejszych plenarnych posiedzeniach wybrzmiało, że inwestujemy w to, co stawia kulturę w postaci i w formie towaru. Ulegając nadzorowi oka i logiki księgowego.

Na zakończenie tego wstępu przypomnę tylko, że teza festiwalizacji pojawiła się po raz pierwszy w roku 1992. Niemiecki socjolog Walter Ziebel, profesor Uniwersytetu w Oldenburgu, na łamach „Die Zeit" opublikował obszerny artykuł, w którym po raz pierwszy użył tego pojęcia i posłużył się wtedy analogią „efektu oazy". Napisał, że organizacja festiwalu to jest trochę jak oaza na pustyni. Ona pochłania energię i fundusze ludzi, którzy są pewnym źródłem, a gdzie indziej to wszystko wysycha, czyli nie wystarcza na działania w innych sferach. Ta teza wyłożona w „Die Zeit" rok później, czyli w 1993 roku, znalazła akademicki wyraz i wtedy stała się częścią narzędziowni humanistycznej. Trzy lata później, czyli w 1996 roku, George Steiner – niezwykle wpływowy i ważny amerykański kulturoznawca – napisał o zmierzchu festiwali, mówiąc o tym, że ich liczba i natężenie sięgnęły granic absurdu, i to wystąpienie miało o tyle swoją wagę, że Steiner przedstawił te tezy na sesji towarzyszącej 50. jubileuszowej edycji festiwalu w Edynburgu. No i żeby przejść na grunt polski – Krzysztof Czyżewski, jeszcze wtedy będący dyrektorem artystycznym zespołu przygotowującego program Europejskiej Stolicy Kultury, powiedział, że *festiwalowość i koncentracja imprez sięga dzisiaj granic wytrzymałości*. Pozwólcie państwo, że zacytuję go dalej, bo mówił rzeczy ważne i do nich warto się odnieść. A zatem: *Najwyższy czas uczynić kulturę czymś poważniejszym niż tylko pokazem fajerwerków. Celem Europejskiej Stolicy Kultury ma być nie tylko odzyskanie widza, ale też uczestnika życia artystycznego. A żeby to było możliwe, sztuka musi wyjść z getta i zalać całe miasto. Musi zaktywizować mieszkańców, wyciągnąć ich z domów i przekonać, że kontakt ze sztuką nie musi wpędzać w kompleksy, ale otworzyć nowe możliwości dialogu i porozumienia*. Tyle Czyżewski, który, jak wspomniałem, był dyrektorem artystycznym Europejskiej Stolicy Kultury. Ja spojrzałem w program ESK na miesiące wrzesień i październik. Tylko w tych dwóch miesiącach we Wrocławiu organizowanych jest 15 festiwali. Oczywiście są wśród nich festiwale zasłużone i o wiele starsze niż ta idea, na przykład Wratislavia Cantans, ale są też takie jak: Festiwal Kino Dzieci, Festiwal Japońskich Sztuk Walki i inne. Sądzę zatem, że

mamy do czynienia z festiwalizacją i że to jest dobry powód, choć niekoniecznie pozytywny, żeby o tym porozmawiać. Chciałbym zatem rozpocząć od Małgosi i zapytać ją jako organizatorkę rzeczy, które, wydaje mi się, wykraczają za tę czarną negatywną dziurę festiwali. Jak odróżnić McFestiwale robione według sztancy od festiwali twórczych i społecznie potrzebnych? No i, w domyśle, jak je robić?

Małgorzata Kempa: Nie wiem, jak je odróżnić, jako organizatorka. Zacznę od tego, że festiwale, biorąc pod uwagę finansowanie kultury, tak nie do końca pożerają wszystko. Mając na uwadze to, że pracowałam wcześniej w departamencie kultury urzędu marszałkowskiego, na finansowanie instytucji kultury w województwie przeznaczaliśmy 100 mln złotych. Na finansowanie organizacji pozarządowych, w tym organizatorów festiwali, 3 mln, natomiast wydaje mi się, że to jest kwestia nazwy i marketingu, o którym mówiłeś. Ponieważ teraz wszystko, co nazwiemy festiwalem, ma tę moc przyciągającą, tak jak ma moc przyciągającą słowo „noc", gdy wszyscy odkrywają, jak fantastycznym miejscem jest kolejka do muzeum. To są takie zastrzyki aktywizujące i tak naprawdę trudno pomyśleć, jak teraz odebrać ludziom festiwale, skoro mają ich tyle, tych McFestiwali, przez ostatnie dwadzieścia lat. Mamy całe pokolenie wychowane na festiwalach. Nawet takie inicjatywy jak maratony filmowe, sieciowane wydarzenia w danym mieście – one i tak dostają przydomek „festiwal". I to jest pytanie: jak to jest z tą czarną dziurą finansową? Wracając jeszcze do konkursu ofert, duże festiwale, i tutaj jest to „pożeranie", zabierały praktycznie wszystko. Ja dodam, że to się działo na obszarze całego województwa. Najwięcej pieniędzy dostawały festiwale w mieście będącym stolicą województwa, tak że tu możemy sobie zadać pytania. Później zostają pieniądze na drobne wydarzenia albo rekonstrukcje historyczne w powiatach. Wspomniałeś tutaj, że realizowaliśmy projekt „Budzik kulturalny", którego elementem składowym jest kuratorowany przez Agatę Siwiak projekt „Wielkopolska: Rewolucje". Tutaj prosiliśmy o wsparcie Unię Europejską i to był bardzo autorski pomysł urzędowy. Natomiast nie było tutaj finansowania takiego, jak mają w większości festiwale, które odbywają się w naszym kraju. Myślę, że dopóki festiwal będzie narzędziem promocji miast, również samorządów, dopóty będzie istniał.

W.K.: Zapytam cię w takim razie trochę inaczej. Czy nie istnieje linia demarkacyjna, która pozwalałaby nam odróżnić – jako ludziom którzy się tym zajmują z różnych punktów widzenia – odróżnić festiwal, który będzie tylko makdonaldowym przedsięwzięciem, tak że coś musimy sprzedać i ma temu towarzyszyć rozgłos medialny i duża sprzedaż biletów, od festiwalu, który będzie miał rysy animacji kulturalnej? Jak to zrobić? Myślisz, że nie istnieje taka granica?

M.K.: Istnieje. Trudno mi tak autorytarnie stwierdzić, który festiwal jest dobry, który niedobry, natomiast na pewno festiwal, który możemy uznać za animujący, to taki, który skupia wokół siebie określoną społeczność, który tworzy wydarzenia związane z tym festiwalem i który ma swoje korzenie w korzeniach tej społeczności; przy czym są festiwale, które obrosły całym swoim programem – jak Kaliskie Spotkania Teatralne, są festiwale, które doskonale łączą funkcje ogólnej dostępności tego popu z wcale nie takim łatwym przekazem – i to jest festiwal Animator Poznański.

W.K.: Gdyby się literalnie trzymać twojej prowizorycznej, roboczo stworzonej definicji, to ja bym powiedział, że tutaj równie dobrze mieści się Open'er. Festiwal robiony dla określonej społeczności, realizujący jej potrzeby, i to z naddatkiem. Ale chyba czegoś jeszcze w tej definicji brakuje. Co znaczy realizować potrzeby? Jakiej społeczności?

M.K.: Tutaj dobrym przykładem jest „Budzik" i „Wielkopolska: Rewolucje". Było to dość specyficzne wydarzenie oparte na *community art*, na angażowaniu lokalnych społeczności – ludzi, którzy w jakiś sposób, zdaniem kuratorki projektu, byli wykluczeni z kultury, z udziału w niej – do realizowania z artystami projektów. Sens tego przedsięwzięcia był taki, że „Rewolucje" już dawno się skończyły, bo skończyły się też pieniądze, natomiast te grupy, które powstały, w dużej mierze działają dalej. Tutaj nie uznawałabym tego jednak za festiwal, ale działanie w pewnym sensie organiczne i na pewno nieprzyciągające do tej miejscowości publiczności. I niepowodujące, że nagle Zakrzewo – mała miejscowość na północy Wielkopolski – przyciąga turystów akurat tym wydarzeniem.

W.K.: Marcinie, teraz zwrócę się do ciebie, bo wiem, że najprawdopodobniej dysponujesz danymi, które trochę nam pozwolą tutaj zweryfikować to, o czym mówiliśmy. Czy to rzeczywiście jest tak, że festiwale zdominowały miejskie kalendarze kulturalne w Polsce?

Marcin Poprawski: Najkrótsza odpowiedź brzmi – tak. Obiecuję nie odnosić się do tych wszystkich myśli, które zbudowały mi się na gruncie tego problemu, natomiast wydaje mi się, że kluczowe jest to, że odpowiedzi, czy to dobre czy to złe – że tak. Bo tutaj odpowiedź nie jest taka jednoznaczna, że one zdominowały. Ja mam odniesienie do czegoś, co możemy nazwać festiwalami artystycznymi. Nie wiem, czy to nam pomoże w tej demarkacji, ale trochę może tak.

W.K.: Podaj konkretny przykład.

M.P.: Festiwale filmowe – mają program artystyczny; czy festiwal muzyczny ma program artystyczny? Nie mówię tylko o line-upie – ale też trochę, to już jest jakiś program artystyczny, podczas gdy festyny czy wydarzenia o charakterze bardziej ludycznym często nie mają programu artystycznego, kuratora, dyrektora artystycznego, kogoś, kto panuje nad konceptem, który może przenieść z edycji na edycję jako pewnego rodzaju fazę rozwojową. Wracając do tej bardziej skomplikowanej, zróżnicowanej odpowiedzi. Wydaje mi się, że mówienie o festiwalach jako o pewnym przedmiocie problemu festiwalizacji – co naznaczałoby te imprezy, że zdominowały program kulturalny miast – jest o tyle nie do końca uczciwe, że jest to znacznie bardziej złożony proces. Kluczowe jest zwrócenie uwagi na takie trzy zasadnicze problemy. To, co w naszych badaniach, które realizowaliśmy, okazało się bardzo ciekawe, to są odpowiedzi, jakich udzielali organizatorzy festiwali. To było 250 osób oraz publiczność festiwali – 500 osób – i pytania: Jak zdefiniujesz sukces tego festiwalu? Co jest sukcesem tego festiwalu? Różnorodność tych odpowiedzi była bardzo interesująca. Drugie słowo kluczowe to jest kwestia cyklu życia festiwalu. To jest pewna metafora zaczerpnięta z takiej koncepcji cyklu życia organizacji. Jeden z naszych ekspertów Chris Moan próbował nam to nazwać, a my z pomocą jeszcze jednego eksperta z Polski próbowaliśmy to przełożyć na polską specyfikę cyklu życia festiwali; a trzeci temat, jeśli pozwolisz, że rozwinę za chwilkę – ludzi stojących za festiwalami. […] nałożenie pewnego rodzaju etykiety dominatora czy etykiety festiwalizatora jest troszeczkę nieuczciwe, jakby się głębiej przyjrzeć kompetencjom tych osób, motywacjom, ich poczuciu tego, dlaczego realizują te festiwale i jak je realizują. Nasze badania zresztą były poświęcone głównie kompetencjom organizacyjnym, komunikacyjnym na terenie miast tych ludzi stojących za festiwalami. Nie badaliśmy takiego fenomenu społecznego festiwali, ale właśnie festiwale artystyczne, za którymi stoją konkretni ludzie, którzy wykonują bardzo ciężką i skomplikowaną robotę. Więc mówiąc krótko o tym sukcesie: bardzo ciekawe jest to, że jak pytaliśmy o ich sukces, to organizatorzy bardzo często wskazywali na publiczność także. Była bardzo podobna hierarchia problemów, którą wskazywali i organizatorzy, i publiczność

z dwóch stron, czyli wierna i powracająca publiczność – to było ważne dla obydwu grup. Wsparcie finansowe miasta, zdobywanie nowych grup odbiorców, ilość informacji medialnych na temat festiwalu, liczba widzów – ale to nie w pierwszej kolejności. To, co dodała publiczność, a na co nie zwracała uwagi kadra festiwalowa, co ciekawe, to jest liczba znanych artystów oraz liczba wydarzeń, czyli ten czynnik ilościowy, który dla organizatorów był mniej ważny. Z drugiej strony, jak popatrzymy na ważne przesłanki sukcesu, to widzimy z badań pogłębionych, że ludzie najchętniej wypowiadają się o festiwalach jako o sukcesie, o tych festiwalach, które zakorzeniają się w tkance miasta, czyli to nie są przeszczepy. To są te festiwale, które bazują na lokalnych potencjałach, a nie wyzyskują. Nie mówimy o statkach lądujących z kosmosu w miastach, tylko o tym, co eksploatuje w pozytywny sposób ten potencjał mieszkańców i artystów lokalnych. To jest bardzo fajna rzecz. Druga rzecz ważna, że istotne dla sukcesu festiwalu jest to, i w tym sensie dominowanie na lokalnym rynku nie jest może takie złe, że festiwale realizują swoją misję. To jest najprostsza odpowiedź na pytanie.

W.K.: Ja w takim razie tylko dopowiem. Obsadzenie nas w tych rolach oczywiście było takie doraźne. Sam potrafię wskazać bardzo wiele wydarzeń festiwalowych, które myślę, że należałoby umieścić po tej stronie plusów polityki kulturalnej. I tu znów na przykład, po imieniu gdyby nazwać, to myślę o festiwalu Conrada, o festiwalu Brunona Schulza, o BIG BOOK Festival, albo nawet Slot Art Festival. Ja w przeciwieństwie do Marcina nie kształcę menedżerów kultury, ale spotykam się ze studentami, którzy są odbiorcami festiwali. I kiedy z nimi rozmawiam – albo w sytuacji festiwalowej, która zawsze jest specyficzna, bo ona troszkę podgrzewa emocje, ale też w sytuacji czysto akademickiej – to oni mówią, że festiwal daje im jedno – i tutaj otwieram nową furtkę dla naszej rozmowy, ale też chciałbym nawiązać do tego, co na rozpoczęciu Kongresu mówił dzisiaj profesor Czapliński: oni mówią, że festiwal daje im poczucie wspólnoty, którego nie ma zupełnie gdzie indziej. Wspólnota jest dzisiaj albo religijna, albo polityczna, albo narodowa. Oni nie chcą uczestniczyć w żadnej z nich. Z rozlicznych powodów. Festiwal daje im inny rodzaj wspólnoty i takiej ekstatyczności, której potrzebują, którą sobie cenią i potrafią tak planować swój prywatny kalendarz, w którym jest praca, zajęcia, rodzina i tak dalej, żeby móc pojechać na jeden festiwal, na którym czują się jak u siebie. I że będąc na tym festiwalu, o jego uczestnikach mogą powiedzieć „my". Myślę, że to jest niezwykle też ważna sprawa. Proszę, pani Moniko.

Monika Wróbel: Monika Wróbel, jestem prezesem Fundacji „9sił". Pracuję w Londynie i Budapeszcie. Zajmuję się promocją kultury i jeżdżę po festiwalach na całym świecie i ostatnio czuję coraz więcej niepotrzebnych festiwali, bo niestety robi się to konsumpcja. Z tego stania w kolejce, między innymi widziałam to na Sziget Festival czy Open Air na Węgrzech, tam najczęściej mieszkam. Staramy się robić małe festiwale na wsiach. Zaczynamy od Jeleśni na Śląsku. No i mamy problem, bo nasze festiwale, one jakby nie podciągają kultury do góry. Sprowadza się gwiazdy, które są celebrytami, i nie szuka się zespołów niszowych, które są dobre. Nie robimy jakiegoś dialogu między zespołami, więc tutaj jest problem. Co zrobić, bo za dużo jest tych festiwali. To jest tak naprawdę już męczące i my gubimy się w tych grupach. Fajnie jest należeć do grupy, to jest taka subkultura, bo już nie mamy naszych subkultur. I teraz co zrobić? Bo zastanawiam się, czy tego będzie coraz więcej, bo część osób zrobiła z tego biznes, część osób zrobiła to w ramach promocji gminy, miasta. Właściwie nie wiem, w którym kierunku, jak to kierować, bo sama pracuję już dwadzieścia lat jako menedżer kultury i też to znalazło dużo osób. My nie mamy wspólnych spotkań, żeby to omówić. Na cały rok dany program – żeby

ktoś to napisał, żeby to nie było chaotyczne. Tutaj jest problem, że my tylko możemy się przypadkowo gdzieś spotkać i nagle: „O Boże! Dobra. Zrobimy to, może to". Jakie to wszystko jest chaotyczne.

Mirosław Pęczak: Ja bym się odniósł do paru rzeczy. Pierwsza sprawa to jest to, o czym pani mówiła. Co zresztą zawsze przy takiej okazji, przy takiej dyskusji się pojawia – taki wątek, że mamy czegoś za dużo, że festiwali jest za dużo. Znaczy – ja ten problem postawiłbym w ten sposób, że dajmy szansę inicjatywom. Jeśli one są potrzebne, to zostaną, a jak nie są, to przestaną istnieć. To znaczy przy założeniu, że istotnie mamy do czynienia z czymś, co, może źle brzmi, ale nazwałbym to wolną konkurencją w tej akurat dziedzinie. Oczywiście, że można zawsze obserwować tego typu zjawiska, jak powiedzmy takie nadymanie balona w postaci jakiejś imprezy, która ma być, powiedzmy, kwiatkiem do kożucha władzy. To tak jest, zwłaszcza na dniach miast stwarza się okazję do takiej autopromocji władzy. Często różne lokalne inicjatywy kulturalne mają taki właśnie charakter. Jeśli mówimy o festiwalach jako takich imprezach kulturalnych, to musimy mieć na uwadze to, jak w ogóle dzisiaj ludzie korzystają z kultury. Jak dzisiaj korzystają z kultury? Otóż korzystają przy okazji. To nie jest tak, że ubierają się w smoking i idą co tydzień do opery. Tylko idą raczej na wianki w Warszawie, gdzie zagra jakiś zespół na przykład z Niemiec. I oczywiście to korzystanie przy okazji ma różne swoje skutki, ale też uprzywilejowuje pewien typ imprezy kulturalnej czy też festiwalu. To znaczy taki właśnie, o charakterze wielozmysłowym, że tam można zjeść kiełbasę, można spotkać znajomych, można się poczuć w grupie. Natomiast to, o czym pani mówi, że jakieś miejsce staje się miejscem oswojonym, odwiedzanym, konotowanym w takiej społecznej pamięci, to jest jakby ta sprawa długiego trwania. Wtedy możemy powiedzieć, że taka impreza istotnie jest potrzebna, bo ludzie się do czegoś przyzwyczaili albo to cenią, albo przypisują temu rozmaite znaczenia.

W.K.: Mam w tym kontekście jeszcze szybkie pytanie do Jarka. Jesteś laureatem festiwalu. I chciałem zapytać w takim razie – z twojej perspektywy – czy bycie laureatem festiwalu, kimś przez festiwal wyróżnionym, pupilkiem festiwalu, to w ogóle ci pomogło?

Jarosław Wasik: Pupilkiem nie byłem nigdy, ale dziękuję za to pytanie, bo nie chcę powiedzieć o sobie, tylko chcę powiedzieć o innych. Otóż ja uważam, proszę państwa, że my nie podejmujemy tutaj bardzo ważnej kwestii, jaką jest kwestia edukacji. To znaczy, że festiwale są szansą dla uzdolnionej młodzieży. W ogóle o tym nie powiedzieliśmy. Po pierwsze uzdolniona młodzież jest przede wszystkim na prowincji. Tak jakoś mi się wydaje, że najwięcej…

W.K.: Czasem też bywa w wielkim mieście.

J.W.: Czasem też w wielkich miastach.

W.K.: To jest ciekawa teza. Kontynuuj.

J.W.: Czasami mam wrażenie, że na prowincji ciągle jest ta chęć i siła do twórczej pracy. I myślę, że festiwale są szansą dla młodych ludzi do pokazania się, ponieważ rodzi się pytanie: gdzie mogą się pokazać młodzi ludzie? Ja mogę mówić przede wszystkim o muzykach, o wokalistach. Obserwuję młodych ludzi, obserwuję dzieciaki, bo bywam także jurorem na festiwalach piosenki dziecięcej. I to nie są te festiwale, o których wy mówicie, że tam się stoi w kolejce po kiełbasę, tam przyjeżdżają celebryci. Nie! To są jednodniowe festiwale, to są przeglądy, konkursy, zazwyczaj z koncertem galowym, na który przychodzą ludzie, bo chcą przyjść, bo też wiedzą, że ich młodzież tam występuje, i myślę, że to dla wykonawców jest bardzo ważne, że mają miejsce, żeby się pokazać. Bo tak: klubów muzycznych jest mało. Scen jest mało. Żeby móc zagrać kon-

cert, zazwyczaj organizator pyta o CV artystyczne. Czy nawet właściciel klubu prywatnego mówi „no ale co ty w życiu zrobiłeś?". Łatwiej jest pokazać CV, że jestem laureatem tego i tego przeglądu, nawet w małym mieście. No bo to CV artystyczne daje pewną gwarancję poziomu artystycznego. Tak mi się wydaje. Więc ten walor edukacyjny jest niezwykle ważny. Nie tylko chodzi o muzyczne sytuacje, ale są festiwale teatralne, przeglądy teatrów amatorskich, kabaretowych. Stanowczo wolę, gdy widzę kartę zgłoszenia uczestnika, jeśli on napisze w swojej karcie zgłoszenia, że jest laureatem jakiegoś festiwalu, niż że grał przed Lady Pank. Bo ja wiem, co to znaczy, że grał przed Lady Pank. To znaczy, że on występował na dniach miasta o 14:30, a Lady Pank grało o 21:30. Bardziej przekonuje mnie to, że ten człowiek musiał stworzyć coś, czego zazwyczaj festiwale jednak wymagają – autorskiej piosenki, nowych rzeczy. Są oczywiście przeglądy coverowe, nazwijmy to, ale wiele przeglądów ceni jednak nową twórczość. Czy wręcz w regulaminie ma zapisane, że można się zgłosić z nowymi piosenkami. CV artystyczne gwarantuje, że ten człowiek coś tworzy, że pracuje.

Mirosław Pęczak: Ja mam taką krótką uwagę do tego, co powiedziałeś. Mam wrażenie, że przy tej dyskusji trochę nam umyka jeden ważny fakt. Mianowicie mówimy tutaj o imprezach, które mają taką charakterystykę typowej instytucji. Mnie się wydaje, że dzisiaj kultura, która istnieje, nie jest wyłącznie kulturą instytucjonalną. Takie hasła, że coś jest niedoinwestowane albo przeinwestowane, odnoszą się właściwie i przeważnie są wyrazem takiego przekonania, że należy w sumie petryfikować ten stan rzeczy, który mamy tutaj, w Polsce, od czasów Gomułki. Czyli sieć domów kultury i te różne festiwale, które istnieją od niepamiętnych czasów. Natomiast ciekawe byłoby zobaczyć, jak się miewają różne inicjatywy bardzo często lokalne. Bardzo często takie efemeryczne, ale wynikające z jakiegoś ruchu społecznego, z czegoś, co się przydarza, ktoś ma jakiś pomysł. Niekiedy ten pomysł nagle staje się czymś niezwykle istotnym. Tak jak pomysł Artura Rojka, żeby zrobić festiwal właściwie prywatny, od niczego. Nagle stało się to instytucją. Tylko warto zauważyć, że to jest akurat takie wydarzenie, które istotnie tworzy coś społecznie ważnego. To znaczy, że tam ludzie przyjeżdżają też i po to, żeby się spotkać. Tak jak kiedyś, za komuny, w Jarocinie bywało w latach 80. Myślę sobie, że w tej debacie o festiwalach, podobnie jak w debacie o kulturze, którą toczymy, warto zwrócić uwagę na istnienie czegoś takiego jak kultura pozainstytucjonalna.

M.W.: Pocieszę pana, panie Jarku. Robimy takie małe festiwale i zajmujemy się edukacją na wsi. Więc robię festiwale dudziarskie, potańcówki i naprawdę to działa. Więc dlatego przeniosłam się z dużych miast na tę małą wieś moją, gdzie dojeżdżam. I naprawdę ci młodzi nie chcą już dyskotek. Na potańcówce było ostatnio 200 osób. Mam do dyspozycji starą karczmę z XVI wieku. Do 2:00 w nocy tańczyliśmy różne tańce, mazurki… i tylko jest problem taki, że nas jest mało i nawet większość kasy wypłacam ze swojej kieszeni na to. Bo gmina nam nie da na to pieniędzy. Duże festiwale pożerają 80% funduszy, ale wiem, że watro. Te dzieciaki mają talenty. W tamtym roku dostaliśmy z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego dotacje na warsztaty dudziarskie i warsztaty na skrzypcach. Prowadzili to nasi lokalni celebryci, z małej wsi. Trzydzieści osób brało udział w tych warsztatach. Ja uważam, że każdy z nas powinien edukować – praca u podstaw, uczyć się, mamy możliwość podróżować, przenosić to, dlatego myślę, że na tym kongresie musimy się wszyscy poznać. Wydaje mi się, że państwo są najważniejsi, państwa wszyscy znamy. Ale najcenniejsi menedżerowie – jak my, właśnie jak ja, pracujący na wsi. Nie mam często okazji spotykać się z takimi osobami. Tutaj jest taki problem, żeby ktoś zaczął zwracać uwagę na te małe

fundacje, że naprawdę tam są superrzeczy. My robimy kawał dobrej roboty. W tamtym roku sprowadziłam muzyków z Japonii – Matsumoto Zoku – połączyłam ich z Józefem Brodą. Super! Coś fantastycznego! Józef dostał nagrodę. To działa. Ostatnio fajny koncert był, Chłopcy kontra Basia plus Czarownice ode mnie ze wsi. Tylko że siła przebicia – nikt mi nie da kasy na marketing, żeby wszyscy o tym wiedzieli. Ja chcę to robić dla moich ludzi, ale też się nie przebijemy, bo trudno nam porównywać się do Warszawy, Krakowa.

Marcin Poprawski: Bardzo dziękuję pani za ten głos. Ja myślę, że my powinniśmy po prostu zacząć mówić o tych małych innowacyjnych festiwalach, których jest mnóstwo. To są setki wydarzeń w całej Polsce. A my się często skupiamy bardziej na tych niby-zasysaczach, tych flagowych festiwalach. I znowu wydaje mi się, że często te festiwale są pewną alternatywą dla tej kultury instytucjonalnej. Są tymi innowatorami tak naprawdę – chociażby przykład festiwalu ART.eria w Częstochowie, mieście, wiadomo, mniej więcej kojarzonym w jakiś sposób. Natomiast ten festiwal sztuki ulicznej, krążący po całym mieście, jest naprawdę festiwalem robionym za prywatne pieniądze znikąd. Tak samo w jakimś sensie – myślę, że festiwal Ars Cameralis w Katowicach, który też w tej postindustrialnej przestrzeni prezentuje muzykę, której nie można nigdzie indziej usłyszeć. To są te inicjatywy rzeczywiście cenne i to tam się rodzą te kreatywne nowe idee, jak robić kulturę. A nie często w rutynizowanych instytucjach kultury. Więc to jest troszeczkę taki paradoks, prawda, o którym warto pamiętać.

Aleksandra Nowicz: Dziękuję. Ja reprezentuję kulturę mniejszościową, a nie festiwale, i – proszę państwa: ja przyszłam posłuchać o zjawisku, o festiwalizacji. A w tej chwili słyszę, że każdy z państwa ma swój festiwal, do którego jest przywiązany, i o czym w zasadzie mówimy? Mówimy o różnych formach, o przywiązaniu albo nieprzywiązaniu do festiwalu jako takiego. Natomiast zjawisko festiwalizacji, czyli zjawisko jako takie, w swoim kontekście, w samym sformułowaniu – ja oczekiwałam powiedzenia o nurtach czy tendencjach, które się pojawiają i które może aż takich nie wymagają typologii festiwali i tak dalej… tylko chciałabym jednak troszkę porozmawiać o tym, co się dokonuje, i o tym, co się dzieje. Te wątki gdzieś tam padają, ale być może w którymś tam momencie dyskusji warto by było powrócić do takiego myślenia, jednak precyzji językowej, festiwalizacji. […] myślę że u każdego w głowie […] tworzyło się takie wyobrażenie, o czym będziemy mówić. Jeżeli mówimy o zjawisku festiwalizacji, to jak doświadcza się czy jak odczuwa się festiwalizację? Odczuwa w ten sposób, bardzo różnymi doświadczeniami. Bo na przykład, no chociażby, zupełnie nie było o wiejskich środowiskach; mówię o małym środowisku, które wytworzyło sobie spontaniczną formę – taką, jak jeszcze życie wyglądało za wspólnoty, takie od folkloru wychodząc – wytworzyło sobie formę spotkania, które pewne takie kategorie tożsamościowe wyrażało. Kategorie, które budują i wyrażają jego specyfikę. W momencie kiedy to się przekształciło w festiwal, czy właśnie w festiwalizację – stało się importem, stało czymś, że my sobie świetnych artystów sprowadzamy, i blokuje to z kolei. Więc tego, o czym pani mówi, ja bym festiwalem nie nazwała, czy festiwalizacją. Bo festiwalizację właśnie odczuwam w ten sposób, że przychodzi coś, co jest, i właśnie podbudowaniem i promowaniem artystów, którzy będą mieli najwyższy poziom. A nie chodzi o pewne też wartości kulturowe, które mają nas wyrażać i niekoniecznie mają być tylko oceniane – czy ten lepszy, czy ten gorszy. Tylko wyrażają się pewną aktywnością, która buduje, tworzy, wyraża coś, wyraża nas. Więc ja bym wolała powrócić do terminu „festiwalizacja", gdyby tak można było, albo przynajmniej odnieść się troszeczkę. Dziękuję.

W.K.: To zapewne jest trochę moja wina. Ale jeśli pani rozumie festiwalizację w taki sposób, no to muszę do tego wrócić i przepraszam innych państwa, jeśli przez chwilę będziecie się nudzić. Mówiłem o tym na samym początku, ale rozumienie festiwalizacji, tak jak ono funkcjonuje od '92 roku, o którym mówiłem dzisiaj, jest inne niż takie, jakie przedstawiła przed chwilą pani. Festiwalizacja to jest zjawisko, które polega na tym, że politykę kulturalną – ale także finansową, ale także urbanistyczną na przykład – podporządkowuje się jednorazowym, wielkim wydarzeniom. Tu się podporządkowuje nawet przepisy prawne albo przepisy drogowe. Wiele takich przykładów można podać. Im się podporządkowuje kalendarze lokalnych wydarzeń. A nawet to, kiedy zaczyna się rok szkolny albo kiedy organizujemy jakieś inne rocznicowe zdarzenia. I teraz – jak w ten sposób rozumiana festiwalizacja ma się do polityki kulturalnej. I tutaj jesteśmy już pewnie troszeczkę bliżej, ponieważ polityka kulturalna oficjalnie w Polsce rozumiana jest jako działanie, które ma osiągnąć cztery cele. Po pierwsze, zachowanie tożsamości kulturowej narodu. Liczba pojedyncza. Zapewnienie równego dostępu do kultury. Promocję twórczości i wysokiej jakości dóbr i usług kulturalnych. Takie zróżnicowanie oferty kulturalniej, aby każda grupa społeczna mogła w niej znaleźć coś dla siebie. Jak zestawimy po pierwsze festiwalizację, a po drugie takie życzeniowe, modelowe rozumienie polityki kulturalnej, to moim zdaniem widać tutaj bardzo silne zderzenie. Taka była moja teza wyjściowa. […] całej reszty, która się tutaj wydarzyła, i tego, co mówili eksperci i państwo – tego przewidzieć nie mogłem. Ale myślę, że to dobrze znaczy, że festiwale mają bardzo wiele odcieni. One mogą coś niszczyć, burzyć, albo mogą też budować. Mogą funkcjonować jako ten wieloryb, który pożera plankton, ale też odwrotnie. Jako te małe stworzenia, które niszczą coś innego. To jest być może zjawisko […] – to chyba Gosia też o tym wspominała – które polegałoby na autorskim festiwalu. Na takim festiwalu trochę, jak właśnie kuratorowanie pewnych wydarzeń, które potem się odbijają szerokim echem. Wydarzeń w obszarze sztuki. Przychodzi ktoś, kto ma do zaproponowania bardzo konkretną, być może jednorazową, ale konkretną autorską wizję pewnej twórczości, choć najczęściej to się dzieje transdziedzinowo. Te festiwale jednodziedzinowe to też już jest trochę pieśń przeszłości. Gdybym mógł zasugerować jedną z odpowiedzi, to jest takie kuratorowanie festiwali. Być może to jest odpowiedź. Oczywiście wymaga to odwagi decydentów, żeby komuś powierzyć organizowanie festiwali i zaryzykować, żeby dawać pieniądze i nie wiadomo, co z tego będzie. No, ale tak jest z kulturą od zawsze. To jest właściwie ta rzecz, od której też rozpoczynałem – ten jeden z najbardziej negatywnych skutków funkcjonowania festiwalu jako pewnego gotowca, matrycy organizacyjnej polityki kulturalnej; polega na tym, że festiwal nas nie zaskakuje! Że tam przynosimy gotowe rzeczy, bo one się na pewno sprzedadzą. A nie zaprosimy tam nikogo bez CV, nie zaprosimy nikogo, kto jest nierozpoznawalny.

J.W.: Z drugiej strony publiczność oczekuje, żeby aż tak festiwal nie zaskakiwał. Przychodzi na konkretny festiwal, wie, na co przychodzi. Ma pewne oczekiwania. Ja chciałem taką rzecz powiedzieć. Tak mi się skojarzyło, kiedy mówiliście o konkursach, w znaczeniu składania ofert. Organizatorzy festiwali narzekają, że żyją w niepewności z roku na rok. I po pierwsze – nie mogą rozwinąć skrzydeł. Po drugie – użyję mojego ulubionego kolokwializmu – robią wytaniankę. Przez to spada poziom, bo trudno im zaplanować. Myślę, że to przed wszystkim samorządowcy musieliby tu siedzieć, żeby im powiedzieć: zaufajcie tym festiwalom, które już mają pewną rangę i publiczność je pokochała, ale też niosą artystyczne wartości, i dajcie finansowanie na dwa albo trzy lata. Bo jeszcze muzyczne festiwale się bronią, organizowane z roku na rok. Chociaż muzyki klasycznej nie za bardzo, bo artyści muszą być zakontraktowani na dwa, trzy lata w przód.

W.K.: Jest coś takiego jak festiwale, które się sprzedają na pniu, zanim cokolwiek będzie ogłoszone, i tutaj zdaje się, że najbardziej znanym tego typu festiwalem jest wspominany już kilkakrotnie OFF. Ludzie, zupełnie nie znając tego, kto wystąpi, kupują bilety w ciemno. Ale to jest nie jedyny przykład. Innym przykładem są festiwale teatralne, zwłaszcza takie międzynarodowe, które zamawiają gigantyczne koprodukcje. I to jest poznańskie doświadczenie Malty, gdzie na przykład jeden festiwal nie tylko jest koprodukowany przez kilka międzynarodowych scen, ale należy do 20 dystrybutorów. *De facto* nie wiadomo, czyj on jest. On jest sprzedany, zanim się zaczną pierwsze próby. On jest robiony kompletnie bez kontekstu. *Golgota Picnic* przyjeżdża do Poznania i wpadamy w histerię. Źle, ja nie! Wpada się w histerię, ponieważ nie wiadomo, czyj on jest, kto go wyprodukował i dla kogo. Natomiast wiemy, że stoją za nim gigantyczne pieniądze i marka wielkiego festiwalu. To też jest jedno ze zjawisk festiwalizacyjnych. […] Bardzo dziękuję państwu za obecność, za wszystkie głosy, za komentarze. Dziękuję też moim ekspertom: Małgorzacie Kempie, Marcinowi Poprawskiemu, Jarosławowi Wasikowi, no i Mirkowi Pęczakowi. Jesteśmy na Kongresie Kultury, któremu też towarzyszy festiwal. Dziękuję i do widzenia.

[Oprac. red.]



Małgorzata Ostrowska, fot. Sławomir Mielnik

Kinga Krajewska

53. KFPP OPOLE



Tegoroczny, 53. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu trwał od 3 do 6 czerwca. Jego dłuższy, czterodniowy program wypełniły koncerty, widowisko muzyczne i różnorodne imprezy okołofestiwalowe. Sześć koncertów transmitowanych było przez TVP1 i TVP Polonia, ich powtórki przez TVP Rozrywka zaś koncert „Scena Alternatywna" realizowała TVP Kultura.

3 CZERWCA

KFPP 2016 został zainaugurowany festiwalowym preludium, którym był występ wszystkich uczestników piątkowego koncertu w utworze grupy Dżem *W życiu piękne są tylko chwile*, po czym Natalia Przybysz i Stanisław Soyka wykonali piosenkę *Są na tym świecie rzeczy*, a zwycięzcy zeszłorocznych Debiutów Justyna Panfilewicz i Mariusz Wawrzyńczyk utwór Świecie nasz z repertuaru Marka Grechuty.

Następnie rozpoczął się koncert „Ta noc do innych jest niepodobna" nawiązujący do jubileuszu 120-lecia kinematografii obchodzonego pod koniec 2015 roku. Autorem scenariusza i reżyserem całości była Halina Przebinda, a współorganizatorem Polski Instytut Sztuki Filmowej. Motyw przewodni stanowiły utwory z polskich filmów fabularnych, które zostały wielkimi przebojami nuconymi przez kolejne pokolenia odbiorców.

Tę część wieczoru poprowadziło dwóch Antonich – Królikowski i Pawlicki, imiennicy aktora Antoniego Fertnera, który wcielił się w bohatera pierwszego polskiego filmu fabularnego *Antoś po raz pierwszy w Warszawie*. Koncert oprócz wielkich przebojów filmowych przypomniał charakterystyczne cytaty i dialogi z polskich komedii. W odgrywaniu filmowych scenek konferansjerom pomagała opolanka Barbara Kurdej-Szatan. Wszystkim artystom podczas koncertu towarzyszyła Polska Orkiestra Radiowa.

Występy rozpoczęła Kayah piosenką *Na pierwszy znak* śpiewaną przez Hankę Ordonównę w filmie z 1933 roku *Szpieg w masce.* Po niej na scenie pojawili się członkowie grupy Pectus i zaśpiewali *Nie zadzieraj nosa* Czerwonych Gitar. Następnie piosenkę *Kiler* z filmu o tym samym tytule wykonał Kuba Sienkiewicz z Elektrycznymi Gitarami. Podczas występu wokalista zmienił słowa utworu, komentując aktualną sytuację polityczno-społeczną.

Po krótkiej przerwie kolejne utwory wykonali: Krzysztof Cugowski *Nim wstanie dzień* Edmunda Fettinga z filmu *Prawo i pięść,* Ania

Wyszkoni *Ta noc do innych jest niepodobna* Maanamu z filmu *Wielka majówka*, Edyta Bartosiewicz przebój *Opowieść* wykorzystany w filmie *Nigdy w życiu!*, zaś Marek Dyjak zaśpiewał utwór Jacka Chmielnika *Vabank* z filmu Juliusza Machulskiego pod tym samym tytułem.

Piosenkę Sławy Przybylskiej *Pamiętasz, była jesień* z filmu Wojciecha Hasa *Pożegnania* przypomniała Kasia Kowalska. Kompozycje *Już nie zapomnisz mnie* oraz *Miłość ci wszystko wybaczy* śpiewane w przedwojennych filmach przez Aleksandra Żabczyńskiego i Hankę Ordonównę w amfiteatrze wykonali Mietek Szcześniak i Mela Koteluk. Pierwszą część koncertu zakończył Robert Janowski utworem *W nas i wokół nas*, który śpiewał w filmie Piotra Łazarkiewicza z 1993 roku *Pora na czarownice*.

Drugą część rozpoczął zespół Varius Manx. Jego wokalistka Kasia Stankiewicz przypomniała piosenkę *Ruchome piaski* z filmu *Nocne graffiti*. Był to powrót Stankiewicz do Opola po 20 latach i nie kryła wzruszenia, gdy publiczność odśpiewała jej *Sto lat*.

Następnie Robert Gawliński wykonał autorski utwór *O sobie samym*, który był tłem napisów końcowych filmu *Prowokator*. Później dwukrotnie zaśpiewał Janusz Radek, najpierw z Mietkiem Szcześniakiem utwór z 1933 roku *Ach, te baby* pochodzący z filmu *Zabawka*, a następnie z Barbarą Kurdej-Szatan *Tak bardzo się zmienił świat* z filmu Stanisława Barei *Małżeństwo z rozsądku*.

Filmowy przebój Eugeniusza Bodo *Umówiłem się z nią na dziewiątą* przedstawił Piotr Kupicha z zespołu Feel. Po jego występie scenę opanowały kobiety. Urszula wykonała piosenkę *Baw mnie* z filmu *Och, Karol!*, Halina Mlynkova zaśpiewała *Pod papugami* Czesława Niemena, Kasia Nosowska *Nim stanie się tak,* a Ania Dąbrowska tytułową piosenkę z filmu *Nigdy nie mów nigdy*.

Utwór *Szczęśliwego Nowego Jorku* z filmu pod tym samym tytułem przedstawił Artur Gadowski z zespołem Ira. Po nich wystąpiła Małgorzata Ostrowska z piosenką *Meluzyna*, którą wykonywała w filmie *Podróże pana Kleksa*. Wokalno-taneczny numer Ireny Kwiatkowskiej *Roztańczone nogi* z komedii muzycznej *Halo, Szpicbródka, czyli ostatni występ kasiarzy* zaprezentowała Katarzyna Kołeczek. Ten nostalgiczny koncert został zamknięty piosenką *Ach, śpij, kochanie*, z filmu *Paweł i Gaweł*, a filmowy duet Eugeniusz Bodo – Adolf Dymsza zastąpiła wokalnie Natalia Przybysz.

Drugim koncertem pierwszego dnia tegorocznego Festiwalu w Opolu był konkurs Debiutów. Poprowadzili go młodzi aktorzy Katarzyna Kołeczek i Maciej Musiał. Autorką scenariusza i reżyserem była Halina Przebinda. W tym roku Telewizja Polska stworzyła możliwość zaprezentowania się na opolskiej scenie młodym artystom komponującym własną muzykę. Zamiast śpiewać covery, debiutanci w Opolu wykonali autorskie utwory.

Spośród 156 zgłoszeń, które wpłynęły do udziału w koncercie Debiuty, komisja kwalifikacyjna, w skład której weszli przedstawiciele Rady Artystycznej Festiwalu oraz TVP1, wybrała 17 artystów. Następnie podczas przesłuchań w studiu radiowym w Warszawie wyłoniono dziesięciu wykonawców, jedenasty został wybrany w ramach opolskich eliminacji zorganizowanych przez Narodowe Centrum Polskiej Piosenki w Opolu.

Pierwszy na scenie pojawił się Kortez. Wraz z towarzyszącymi mu muzykami wykonał utwór *Od dawna już wiem*. Po zwycięzcy tegorocznego Fryderyka na scenie pojawiła się Bovska i zaprezentowała *Kaktus*, utwór znany między innymi z serialu *Druga szansa*. W trakcie utworu *Pomimo burz* Antka Smykiewicza nad sceną stworzono sztuczny deszcz i wokalista zakończył swój występ mokry, co przy-

pominało finał występu Justina Biebera na American Music Awards w 2015 roku.

Kolejne utwory wprowadziły spokojniejsze klimaty. Leski oczarował fanów numerem *Lepiej wcale*, a krakowska grupa SALK zachwyciła publiczność wykonaniem utworu *Matronika*. Michał Sobierajski dał popis gry na fortepianie w utworze *Dźwięk*. Po nim na scenie pojawił się zespół Jóga i wykonał utwór *Cztery*, następnie Daria Zawiałow z zespołem zaśpiewała *Malinowy chruśniak*. Po niej na scenie zaprezentowała się grupa Rootzmans (znana między innymi z *Must Be The Music*) z utworem *Ofiary zatrutego źródła*, a duet Zimowa z *Oblizuje się*. Występy debiutantów piosenką *Skrzydła* zamknęła zwyciężczyni opolskich eliminacji Marta Zalewska.

Przed ogłoszeniem wyników na scenie zaprezentowały się specjalnie stworzone duety; Katarzyna Nosowska i Skubas zaśpiewali *Jeśli wiesz, co chcę powiedzieć*, Grażyna Łobaszewska i Kayah *Czas nas uczy pogody*, Krzysztof Cugowski i Kasia Kowalska wykonali *Jest taki samotny dom*.

Po ogłoszeniu wyników okazało się, że nagrodę TVP1 przyznaną przez widzów zdobył Kortez, a opolską Karolinkę wręczaną przez jury oraz nagrodę Polskiego Radia odebrała Daria Zawiałow.

4 CZERWCA

W sobotni wieczór 4 czerwca odbyły się dwa koncerty – SuperPremiery i SuperJedynki – w stylistyce *Teleexpressu*, jednego z najbardziej popularnych programów TVP1, który w tym roku obchodzi jubileusz 30 lat swojego istnienia. Poprowadziła je teleexpressowa ekipa w składzie: Beata Chmielowska-Olech, Marek Sierocki i Maciej Orłoś. Reżyserem i autorem scenariusza obu sobotnich koncertów był Radek Kobiałko. Do koncertu Super-Premiery Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu zgłosiło się 187 wykonawców. W drodze eliminacji komisja konkursowa złożona z przedstawicieli TVP1, Polskiego Radia oraz przedstawiciela Miasta Opole wyłoniła 10 artystów, których utwory dostały szansę, by stać się hitami lata. O zwycięstwo w amfiteatrze walczyli: Kasia Wilk, Szymon Chodyniecki, Mateusz Mijal, Mesajah, Janusz Radek oraz zespoły: Wilki, Varius Manx i Kasia Stankiewicz, Red Lips, Feel i Loka oraz jako jedenasta – Dominika Barabas, którą zgodnie z regulaminem konkursu SuperPremiery zaprosiła do udziału Telewizja Polska.

Ostatecznie zwycięzcą SuperPremier wskazanym przez widzów i uhonorowanym Karolinką – nagrodą im. Karola Musioła – został Mesajah, który wykonywał utwór *Wolne*. Jury natomiast swoją nagrodę przyznało Varius Manx i Kasi Stankiewicz.

Ponadto podczas koncertu wystąpił laureat nagrody Grammy – Włodek Pawlik z zespołem, który wykonał wiązankę największych polskich przebojów 30-lecia *Teleexpressu*. Z recitalem wystąpiła także Halina Frąckowiak, która za całokształt działalności artystycznej otrzymała Diamentowy Mikrofon.

W drugim koncercie wieczoru SuperJedynek prócz artystów „na żywo" na scenie pojawiły się ich filmowe wizytówki przygotowane i prezentowane w teleexpressowym stylu przez Marka Sierockiego. Zawierały między innymi archiwalne materiały pokazujące gwiazdy koncertu i samych prowadzących sprzed wielu lat. Była to pełna humoru podróż sentymentalna. A dobrą muzyczną zabawę zagwarantowali następujący wykonawcy: Pectus, Kombii, Stanisława Celińska, Marcelina, Sarsa, Michał Szpak, Kortez i Andrzej Piaseczny. Podczas koncertu wyłoniono laureatów w poszczególnych kategoriach: SuperJedynka dla najlepszej artystki – Ania Dąbrowska; SuperJedynka dla najlepszego artysty – Michał Szpak; SuperJedynka dla najlepszego zespołu – Kombii; SuperJedynka dla najlepszego artysty w sieci



IRA, fot. Sławomir Mielnik



– Sarsa; SuperJedynka za najlepszy album – Andrzej Piaseczny za *Kalejdoskop*.

Podczas koncertu SuperJedynki po raz pierwszy wykorzystano widownię do stworzenia oryginalnej scenografii. Widzowie otrzymali specjalne diodowe opaski, które zapalane były w czasie występów poszczególnych wykonawców, tworząc niezwykłe widowisko świetlne.

Oglądający koncerty SuperPremiery i SuperJedynki mogli po raz pierwszy w historii KFPP głosować na swoich ulubionych wykonawców, wykorzystując specjalną aplikację na urządzenia mobilne. W obu koncertach oddano ponad 100 tysięcy głosów. A *stream* online wydarzeń festiwalowych nadawany był po raz pierwszy prawie na cały świat.

5 CZERWCA

Trzeci dzień Festiwalu rozpoczęło widowisko muzyczne w wykonaniu Waldemara Malickiego i Filharmonii Dowcipu, jedynej na świecie orkiestry, która łączy żart z różnymi gatunkami muzyki. Na 53. KFPP przygotowany został specjalny program. Była to prapremiera *Grand China Tour*, trasy koncertowej po najbardziej prestiżowych scenach Chin, której inauguracja odbędzie się jesienią tego roku w Golden Hall w Pekinie. W muzycznym *show* wirtuoza fortepianu i jego orkiestry złożonej z najlepszych młodych muzyków z polskich filharmonii pod dyrekcją Bernarda Chmielarza wystąpili sopranistka Anita Rywalska-Sosnowska i tenor Marcin Pomykała. Autorem scenariusza i reżyserem koncertu był, znany z wielu opolskich realizacji, Jacek Kęcik, prowadzącym – Waldemar Malicki.

Zwieńczeniem festiwalowych emocji był koncert „Grand Prix Publiczności – Złote Opole". O jego programie zdecydowała publiczność za pomocą SMS-owego plebiscytu, co było nowością na tle finałów poprzednich edycji. Telewizja Polska, w porozumieniu ze specjalnie powołaną Radą Artystyczną Festiwalu, redakcją Programu 1 TVP i reżyserem oraz autorem scenariusza koncertu – Jackiem Kęcikiem, przedstawiła listę 53 polskich przebojów. Zestawienie to połączyło wielkie klasyki polskiej piosenki z nowymi przebojami, znosząc wszelkie podziały gatunkowe, a odwołując się wyłącznie do ich popularności. Oddanie koncertu finałowego w ręce publiczności miało, według organizatorów i pomysłodawców, pogodzić tradycje festiwalu polskiej piosenki z otwartością na przyszłość, młode talenty i nowe trendy w muzyce.

Widzowie przed telewizorami oraz publiczność amfiteatru usłyszeli zatem następujących artystów i piosenki: Michała Szpaka i *Jesteś bohaterem*, Dodę i *Nie daj się*, Justynę Steczkowską i *Dziewczynę szamana*, Kombii i *Pokolenie*, Varius Manx z Kasią Stankiewicz i *Orła cień*, Patrycję Markowską i *Świat się pomylił*, Janusza Radka w piosence *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena, Andrzeja Piasecznego i *Chodź, przytul, przebacz*, Marylę Rodowicz i *Niech żyje bal*, zespół Pustki i *O krok*, Anię Dąbrowską w piosence *Uciekaj moje serce* Seweryna Krajewskiego, zespół Piersi i *Bałkanicę*, Tadeusza Woźniaka i *Zegarmistrza światła*, zespół Wilki i *Baśkę*, Krystynę Prońko i *Jesteś lekiem na całe zło*, zespół Wieko w piosence *Dni, których nie znamy* Marka Grechuty, zespół Lombard i *Przeżyj to sam*, Natalię Szroeder i *Lustra*, Edytę Bartosiewicz i *Zegar*, Ryszarda Rynkowskiego i *Wypijmy za błędy* oraz Halinę Frąckowiak i *Bądź gotowy dziś do drogi*.

Za największy hit w historii opolskiego Festiwalu publiczność uznała piosenkę *Jesteś bohaterem.* I tak zwycięzcą plebiscytu został Michał Szpak, który odebrał swoją nagrodę z rąk Prezesa Zarządu TVP Jacka Kurskiego.

Artystom koncertu „Grand Prix Publiczności – Złote Opole 2016", który prowadził Artur Orzech, towarzyszyła Polska Orkiestra Radiowa, a koproducentem przedsięwzięcia był Narodowy Instytut Audiowizualny.

W czasie konkursowych dni 53. KFPP przyznano również inne nagrody: Honorowy Złoty Mikrofon dla Stanisławy Celińskiej, Nagrodę 30-lecia Teleexpressu dla Włodzimierza Pawlika, Nagrodę Polskiego Radia dla Varius Manx i Kasi Stankiewicz, Nagrodę ZAiKS za najlepszą muzykę dla Roberta Jansona za piosenkę *Ameryka*, Nagrodę ZAiKS za najlepszy tekst dla Jacka Szymkiewicza za piosenkę *Ameryka*, Nagrodę Specjalną Radia Opole dla zespołu Wilki, Nagrodę TVP Polonia dla Filharmonii Dowcipu Waldemara Malickiego.

6 CZERWCA

„Scena Alternatywna" był to specjalny koncert Festiwalu opolskiego. Odbył się w nietypowym jak na festiwal dniu, bo w poniedziałek, ale publiczność poszukująca nieoczywistych festiwalowych rytmów dopisała.

Na deskach amfiteatru wystąpili artyści zaproszeni przez TVP Kultura. Ideą przewodnią koncertu było zebranie w jednym miejscu tych polskich wykonawców, których twórczość wymyka się standardowym klasyfikacjom. *Zdecydowaliśmy nie zamykać się na konkretne gatunki muzyczne i skupić się na twórcach, którzy niezależnie od dorobku czy stażu scenicznego poszukują i starają się definiować muzykę na nowo* – mówił Mateusz Matyszkowicz, dyrektor TVP Kultura. „Scena Alternatywna" była zatem sceną prezentacji, na której znaleźli miejsce zarówno zupełni debiutanci, twórcy na początku swojej drogi, jak i znane nazwiska. Do udziału w koncercie zaproszeni zostali: Ballady i Romanse, Kortez, Karolina Skrzyńska, Pablopavo i Ludziki, Ralph Kamiński i Best Band In The World, Nosowska oraz Zamilska. Każdy z wykonawców przed swoim występem został przedstawiony w krótkiej rozmowie z Agnieszką Szydłowską, która poprowadziła cały koncert. „Scena Alternatywna" była transmitowana na żywo w TVP Kultura.

Jak co roku podczas Festiwalu, oprócz zmagań konkursowych w amfiteatrze i przed telewizorami, mają miejsce liczne wydarzenia w przestrzeni miejskiej. Ponownie Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu we współpracy z TVP Rozrywka zorganizowało na rynku opolskim „Kawiarenki z Gwiazdami". W ciągu trzech dni Festiwalu najpopularniejsi dziennikarze muzyczni: Maria Szabłowska, Krzysztof Szewczyk i Artur Orzech spotykali się z gwiazdami polskiej piosenki. W obecności zgromadzonych widzów artyści opowiadali o swojej obecnej działalności, a także wspominali Festiwal opolski (każda z rozmów była ilustrowana archiwalnymi materiałami filmowymi), zdradzili też kilka tajemnic związanych z ich obecnością na tej muzycznej imprezie.

Gośćmi tegorocznej „Kawiarenki z Gwiazdami" byli: Halina Frąckowiak, Majka Jeżowska, Patrycja Markowska, Małgorzata Ostrowska, Izabela Skrybant, Anna Wyszkoni, Krzysztof Dzikowski, Elektryczne Gitary, Kombii, Lombard, Waldemar Malicki, Mieczysław Szcześniak, Michał Szpak. Dodatkową atrakcją były konkursy prowadzone przez Piotra Gumulca – młodego konferansjera znanego z kabaretu Chyba. Telewidzowie mogli obejrzeć spotkania „na żywo" na antenie TVP Rozrywka.

Opolanie mogli znów, jak w poprzednich latach, uczestniczyć w ceremoniach wmurowania gwiazd w Alei Gwiazd Polskiej Piosenki. W tym roku swój gwiezdny ślad w Opolu pozostawili: autor tekstów Krzysztof Dzikowski, piosenkarki Majka Jeżowska i Halina Frąckowiak, zespoły Varius Manx, Elektryczne Gitary oraz Ich Troje. Transmisje wszystkich koncertów, relacje zza kulis, ekskluzywne wywiady z gwiazdami internauci mogli na bieżąco oglądać na stronie festiwalopole.tvp.pl oraz profilach Telewizji Polskiej w mediach społecznościowych.

Jerzy Bałłaban

JAK REDAGOWAŁEM „GAZETĘ FESTIWALOWĄ"

Fragmenty wspomnień Jerzego Bałłabana przekazane
Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu przez Towarzystwo Przyjaciół Opola



PREHISTORIA

Trzeba być szalonym albo człowiekiem nadzwyczajnej fantazji, aby móc zrealizować tak liczne i nadto tak karkołomne – jak na czasy, w których się rodziły – inicjatywy kulturalne i gospodarcze. „Papa Musioł" – tak nazywało go wielu mieszkańców Opola – szalony nie był, ale fantazję miał, rzec można – ułańską i nie bał się ryzyka. Przede wszystkim jednak w ciągu całego swego barwnego życia wierzył w ludzi oraz ich życzliwość. Sam też był im życzliwy i trudno się dzisiaj nawet dziwić, iż w atmosferze takiej właśnie wzajemnej serdeczności mnożyły się tak obficie realizacje, które zyskały poklask niemal wszystkich opolan i będą im służyć jeszcze bardzo długo.

„Papę" poznałem jeszcze w latach mej dziennikarskiej młodości, gdy pracując w „Trybunie Opolskiej" i powracając z nocnych dyżurów w drukarni spotykałem go przechadzającego się po Rynku lub po wiodących do niego ulicach. *Dobrze, „chopie", że cię spotkałem* – mawiał – *chyba mi coś doradzisz. Bo widzisz* – następował na czubki moich butów i przystępował do kręcenia guzika mej marynarki *– ja tak tu stoję i myślę – jak pomalować te kamieniczki?* Słonko jawiło się nad spadzistymi dachami Starówki, a „Papa Musioł" ciągnął mnie po zaułkach, wlókł przez bramy i sienie na wyciemnione jeszcze podwórka oraz nie przestając deptać mi butów i „nakręcać" guzika, domagał się porady w nurtujących go sprawach. *„Chopie", ty wiesz, jak to zrobić? Powiedz, a my „postawim" na radę i rada zaakceptuje…* Panie Boże, odpuść mnie grzesznemu, żem radził Panu Karolowi te czy inne kolory, alem był nieświadom, co z tego porobią zatrudnieni przez miasto malarze! A porobili istne cuda, zestawiając obok siebie na szacownych murach renesansowych kamieniczek błękit paryski z kolorem buraków ćwikłowych, żółć ze słoneczników van Gogha z barwą wody deszczowej po wypraniu zmian pościelowych co najmniej połowy opolan, albo dodając do łososiowej elewacji ciemne jak gradowa chmura gzymsiki.

Dla ilustracji „panamusiołowych" niepokojów warto dodać, iż gdzie tylko w świecie coś ciekawego zobaczył – a podróżować to on lubił – zaraz chciał to „przeflancowywać" na grunt opolski. Tak zrodziły się Dni Opola – powszechny festyn wszystkich mieszkańców połączony z szalonymi igrcami naszych żaków; tak powstał amfiteatr, pod którego nieckę wielką dziurę w ziemi drążyli nie tylko miejscy sza-

raczkowie i zawsze chętni służący miastu pomocą żołnierze X Sudeckiej Dywizji, ale także i lokalni dostojnicy z wojewodą i prezydentem Opola na czele; tak pojawił się na placu Wolności (tam, gdzie dzisiaj pomnik) przeniesiony z Węgier kwiatowy kalendarz. Co noc – od wiosny do jesieni – służby „zieleni miejskiej" zmieniały na nim daty, ale nadany mu przez naszych projektantów i wykonawców kształt nie był tak foremny jak węgierski pierwowzór, co sprawiało, że żartobliwie jak zwykle nastrojona dziennikarska brać nadała tej ozdobie miasta nazwę Kopca Musioła. Prezydent nie gniewał się, a nawet sam się śmiał z owego wybryku, ale już wtedy przemyśliwał zbudowanie na tymże placu takiej fontanny, która przypominałaby lecącego motyla i w której basenie pływałyby rybki. Fontanna rzeczywiście stanęła, ale ryby – i to karpie – pływają w niej tylko przy okazji przedświątecznego zaopatrzenia. Co gorsza, dziś już zresztą nawet nie sika…

Owo zapalanie się do wszystkiego, co może upiększyć miasto bądź dodać mu splendoru, było niewątpliwie decydującym czynnikiem pozyskania ówczesnego ojca miasta przez Jerzego Grygolunasa i Mateusza Święcickiego – redaktorów III Programu Polskiego Radia – dla idei umiejscowienia w Opolu ogólnopolskiego piosenkowania. Oczywiście chodziło o piosenkę polską, w której Karol Musioł był rozmiłowany od dziecka (sam śpiewał kiedyś w chórze). Zresztą – innej do opolskiego amfiteatru wpuścić by się nie zgodził, bo, jak mówił, otwierając I Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki: *Ma on być jeszcze jednym przypomnieniem, że byliśmy tu, jesteśmy i będziemy*.

Od tej pierwszej edycji opolskiego Festiwalu datuje się także moja współpraca i zażyłość z Panem Karolem. Zarówno przez cały kilkunastoletni okres jego burmistrzowania, jak i następnie prezesowania Zarządowi Towarzystwa Przyjaciół Opola, które „wymyślił" i zamierzał podporządkować Festiwalowi. Reagując jednak ze wspaniałym wyczuciem również na pomysły innych członków Zarządu, przede wszystkim Leonarda Olejnika, Kazimierza Różanowskiego, Zenobii Michlik, Czesława Melcera, Adolfa Warzoka, a później Leopolda Świderskiego i Zdzisława Jaeschkego, szybko przekształcił Towarzystwo w organizację, bez której istnienia nie byłoby wielu takich dokonań jak wystawy, bogaty dorobek wydawniczy, zapoczątkowanie i rozwój Klubu, a potem Związku Tańca Towarzyskiego, jak słynna „Musiołówka" – klub TPO, itd., itp...

O I Festiwalu można powiedzieć, iż zarówno jego kształt artystyczny, jak i schemat organizacyjny powstały w budynku opolskiej Rozgłośni przy ulicy Piastowskiej 20. Wszyscy jej dziennikarze, pracownicy techniczni i administracyjni byli w jakiś sposób z tą imprezą związani. Festiwal dosłownie przewalał się przez redakcyjne pokoje. Na domiar złego w jednym z nich założył swoją bazę ówczesny dyrektor „opolskiej Estrady" Stefan Zuber, przynosząc w teczce nie tylko blankiety umów i rachunków dla wykonawców i obsługi technicznej, ale także – co przecież w naszym kraju jest szczególną świętością – służbową pieczątkę. Biedny Stefan był przed inauguracyjnym koncertem tak umordowany przeciągającymi się długo w noc oraz trwającymi po kilka godzin rozmowami Jurka Grygolunasa z tkwiącym jeszcze w stolicy Mateuszem Święcickim, że po prostu zasypiał na siedząco z teczką na kolanach, chroniąc w ten sposób pieczęć przed niepowołanymi rękami. Budzono go z wielkim trudem, ale najsprawniej szło to Musiołowi. *„Chopie"* – szarpał Zubera za łokieć – *przywal tutaj pieczątkę! „Chopie" obudź się!* I, o dziwo, Stefan reagował na głos Prezydenta najbardziej prawidłowo. Otwierał oczy, zrywał się, stając niemal w pozycji na baczność, a potem wyrywając błyskawicznym ruchem pieczątkę z teczki, walił nią w podkładany blankiet umowy bądź w rachunek. W chwilę potem ponownie zapadał w głęboki sen. Z czasem w tym „waleniu" doszedł do takiej wprawy, że już nie zrywał się z krzesła, nie stawał na bacz-

ność ani nawet nie otwierał oczu – wydobywał pieczątkę, chuchał w nią i grzmocił w papier. I tak jakoś prace się posuwały.

Kiedyś Pan Karol wpadł do mojego pokoju. „*Chopie*" – zawołał, chwytając mnie za guzik przy koszuli (jako że marynarka wisiała za mną na poręczy krzesła) – *Pracowałeś w „Trybunie", pracowałeś więc znasz się i na drukarstwie. Znasz się „chopie" prawda? – Trochę. – No to przygotujesz mi festiwalowe wydawnictwo! Taki program imprez!* – zawyrokował. – *Tylko żeby tam było także coś o mieście. Trzeba ludziom pokazać, co my tutaj robimy. – Dostanę jakieś materiały? – Festiwalowe dadzą Zuber i Wicek Soppa* (zmarły przed laty redaktor sportowy opolskiej Rozgłośni, wtedy zabawiający się społecznym działaniem w jakiejś festiwalowej komisji). *Co do tego dopisać, wiesz, „chopie", najlepiej sam*.

I tak zaczęła się moja przygoda z KFPP, ciągnąca się z krótką przerwą przez dwadzieścia jego edycji. Pisałem, redagowałem, a także nadzorowałem w drukarni różne festiwalowe wydawnictwa firmowane przez TPO jako jednego z współorganizatorów Festiwalu: „programy", afisze-giganty z fotosami wykonawców, ulotki, informatory, biuletyny dla prasy; wspomagałem „Papę Musioła" w przygotowywaniu festiwalowych przemówień, a także przez szereg lat kierowałem pracą Festiwalowego Biura Prasowego. W czasie wielu wydań naszej piosenkarskiej imprezy wspólnie ze Stanisławem Racławickim – wieloletnim kierownikiem Biura Organizacyjnego KFPP – „sprzedawaliśmy" Panu Karolowi niekiedy bardzo śmiałe pomysły, które z zasady on kupował, jak to powiadają, na pniu. […]

„PAPA" KUPUJE JESZCZE JEDEN ZWARIOWANY POMYSŁ

Trzeba coś zrobić, aby rozruszać to festiwalowe towarzystwo – powiada Prezes przed VIII KFPP. – *Pomyśl o tym „chopie", a ja… a my to „poprzem"*… I stało się! Narodziła się pierwsza w kraju festiwalowa gazeta, której zostałem redaktorem naczelnym. Pełniłem w niej równocześnie szereg innych ważnych funkcji. Byłem jedynym dziennikarzem, kolegium redakcyjnym, maszynistą, redaktorem technicznym, korektorem i sprzątaczką ulokowanych wstępnie w moim mieszkaniu pomieszczeń redakcyjnych, bowiem żona kategorycznie oświadczyła, iż nie będzie się czołgać po podłodze, aby zbierać zalegające ją ścinki papieru, darte w szale tworzenia arkusze i kalki, powycinane z rysunków strzępki, ani też zamiatać kurzu i błota nanoszonego przez moich subwykonawców: braci Andrzeja i Tomasza Babińskich, Andrzeja Przedlackiego, Mieczysława Maruszczaka, a także liczne grono konsultantów. Do tego dochodziło wysypywanie z popielniczek gór papierosowych niedopałków oraz mycie szklanek po kawie i – co tu skrywać – nieodzownych przy takiej robocie kieliszków.

Gazeta z góry zyskała sobie poparcie sił dla jej bytu i regularnego ukazywania się najistotniejszych, to znaczy Towarzyszy drukarzy. W 1970 roku – pierwszym w edycji tej niewątpliwej dziennikarsko-drukarskiej efemerydy – trawienia klisz podjęli się Witold Godlewski i Jerzy Poczkaj, składania „bardzo szybkiego" – Marian Olender, łamania – Jan Gieża, a konsultacji naukowej, czyli czynienia wszystkiego, co można, aby iść na rękę redaktorowi „GF" i zapewnić regularne, codzienne ukazywanie się gazetki – kierownik Biura Zamówień Zygmunt Łabędzki oraz sam naczelny dyrektor Opolskich Zakładów Graficznych Leopold Świderski.

Ten cały wymieniony wyżej kolektyw zadecydował, iż gazeta robiona będzie w biegu, to znaczy: z bieżącym zbieraniem, pisaniem i redagowaniem tekstów, przygotowywaniem w tym samym czasie klisz rysunków i licznych przerywniczków, bieżącym składaniem materiałów na linotypie, łamaniem kolumn pomiędzy godziną 18:00 a 2:00 w nocy dnia następnego, drukiem zaraz po „Trybunie Opolskiej"

kończącym się najdalej około 5:00 nad ranem, tak aby zdołać dostarczyć ją skoro świt kolporterom i sprzedawać numer idącym już do pracy mieszkańcom, a niedługo potem w amfiteatrze na próbach wykonawcom i dziennikarzom. Ze względów oszczędnościowych postanowiliśmy drukować „GF" na papierze afiszowym (o różnych kolorach), co jednak eliminowało możliwość wykorzystywania fotografii oraz zmuszało do zastępowania jej rysunkami. Jeśli chcieliśmy publikować portrety naszych festiwalowych ulubieńców (czytaj – ulubienic), to musieliśmy przetwarzać zdjęcia na „kreskę". Celował w tym Andrzej Babiński, który publikował u nas, jak to dumnie nazywał, „w reliefie" – nawet ciągnącą się przez wszystkie kolumny panoramę Opola.

Kto wykonał w inauguracyjnym numerze karykatury Wielkiej Festiwalowej „TRÓJKI" (miało być „trójki", ale korektor przespał i tak już pozostało przez wszystkie kolejne wydania „GF"): Włodzimierza Sokorskiego – przewodniczącego komitetu ds. Radia i Telewizji, Jana Radomańskiego – przewodniczącego Prezydium MRN, i Karola Musioła – przewodniczącego Zarządu TPO – niestety już dziś nie pamiętam. Nie były najlepsze, ale za to w gazetce IX KFPP o wiele bardziej udatnie aktualną „festiwalową trójkę" przedstawił dzisiejszy prezes Zarządu TPO – Zdzisław Jaeschke. „Trójka" zmieniła się o tyle, że władze miasta reprezentował Franciszek Florkiewicz. I tak – jak wzywała „GF" – przesuwając kolejno palcem w prawo, mieliśmy wśród przedstawicieli odpowiadającymi za organizację i przebieg tej festiwalowej edycji: ponownie Włodzimierza Sokorskiego, nowicjusza – przewodniczącego Prezydium MRN Franciszka Florkiewicza i ponownie Karola Musioła.

Co ciekawego ukazało się w „GF" w roku VIII Festiwalu? A więc w numerze pierwszym krótkie wspomnienie Karola Musioła z I KFPP, pod tytułem *Ach, co to był za festiwal!*, z którego pragnę przypomnieć kilka fragmentów:

Opole było moją „miłością z wyboru". Spodobało mi się to miasto od pierwszego wejrzenia, a już skoro Obywatele tego miasta wybrali mnie na Przewodniczącego Prezydium MRN, to już robiłem wszystko, aby nie zawieść ich zaufania. Zresztą taki już jestem, że jak już kogoś polubię, tobym mu potem oddał nawet swoje serce. A Opole, o co nawet żona jest trochę zazdrosna, pokochałem z całego serca!

Zawsze chciałem, aby to było duże i piękne miasto. Jeździłem więc po kraju, czasami i za granicę, podglądałem i jak tylko coś mi się spodobało, zaraz starałem się to wprowadzić w Opolu […]. *Tak też umyśliłem sobie z tym amfiteatrem na Ostrówku* […]. *Florek Jesionowski przygotował w czynie społecznym projekt i dokumentację, a Obywatele dali bezpłatną pracę. Kiedy amfiteatr był już prawie gotowy, zjawiło się dwóch redaktorów Programu III Polskiego Radia – jeden z czarną brodą, Mateusz Święcicki, i drugi już siwiejący mimo swojego młodego wieku, Jerzy Grygolunas. Chcieli robić w Opolu krajowy festiwal polskiej piosenki i tak mnie skołowali, że dałem się do tego wciągnąć, i tak to już do mnie przyszło. Ale nie żałuję tego, bo tak jak w Opolu, tak później się zakochałem w Festiwalu.*

Ach, co to był za Festiwal! – ten pierwszy KFPP […]. *Pamiętam noce, w których po jednej stronie kabla telefonicznego w Opolu wisiał godzinami Grygolunas, a po drugiej – w Warszawie Święcicki. Pierwszy jęczał błagalnie: „Mateusz, błagam cię, Mateusz, daj spokój! Mateusz, nie rób tego! Zaklinam cię, nie czyń tego!" Co mówił Święcicki, nigdy się nie dowiedziałem, jakie miał szalone pomysły, nikomu już później nie powiedział, a może po prostu część z nich po cichutku upchnął w programie? To już zresztą historia, ale faktem jest, że z całego tego bałaganu, z szarpaniny o zakwaterowania dla gości i wykonawców, z awantur z Jurkiem Bałłabanem i Staszkiem Racławickim – pełniącymi wówczas odpowiedzialne funkcje organizatorskie, narodził się przy wydatnej pomocy Edwar-*

da Fiszera (również wypróbowanego Przyjaciela Opola) kształt artystyczny i organizacyjny pierwszego Festiwalu. […]

Goście rozjechali się z wrażeniem, że był to niewątpliwy sukces artystyczny I KFPP, który utoruje drogę jego następnym i późniejszym edycjom. My w Opolu przez dłuższy czas nie mogliśmy się pozbierać po nieuniknionych potknięciach organizacyjnych, ale zamykając akta I KFPP, myśleliśmy już o następnym. I tak to już nam weszło w krew. […]

Następne dwa numery (podobnie zresztą jak i pierwszy) przynosiły rozszerzone zapowiedzi poszczególnych koncertów oraz krótkie z nich relacje, sprawozdania z konferencji prasowych i różnych festiwalowych „jubli", wiadomość, iż Jerzemu Połomskiemu, który jadąc na Festiwal, uległ wypadkowi samochodowemu w Lipiczych koło Radomska, choć ma pękniętą kość czaszki, nie zagraża niebezpieczeństwo, że Urszula Sipińska została „festiwalową dziewczyną w obiektywie roku". […]

ROK X FESTIWALU

Mamy już dziesiąty Festiwal i nareszcie jakiś solidny jubileusz! Na taką okazję kolejna edycja „GF" nie mogła się obyć bez równie jubileuszowego wywiadu z Karolem Musiołem:

Czym byłby Festiwal bez Opola? Czym byłoby Opole bez Festiwalu? Czy opolanie mają przyjaciół, a jeśli tak lub nie, to dlaczego? – te i podobne pytania nurtowały nas już od dawna, a być może niepokoją one również naszych Czytelników. My jesteśmy jednak w o tyle dobrej sytuacji, że wiedzieliśmy, kogo poprosić o odpowiedź na nie – oczywiście Prezesa.

„GF": Pytania, które zdradziliśmy na wstępie, dręczą nas już długo, ale dotąd nie było sposobności…

Prezes: Jak to? Cały czas jestem na miejscu.

„GF" (sumitując się): Oczywiście, i to na właściwym miejscu, nie było jednak jubileuszu, a bez tego jakoś głupio zadawać takie pytania…

Prezes (nieco udobruchany): A niech tam! Przy jubileuszu i mnie jakoś raźniej odpowiadać.

„GF" (odzyskując rezon): Właśnie! TPO, jak twierdzą historycy, jest rówieśnikiem Festiwalu. Czy zorganizowanie jednego i drugiego łączy jakiś *związek przyczynowy?*

Prezes: Łączy. Ktoś musiał przytulić polską piosenkę, a Towarzystwo uczyniło to nie dlatego, że musiało, ale – chciało to zrobić. Niech jednak nikt nie myśli, że na współorganizowaniu festiwali kończy się nasza działalność, bo…

„GF": Jesteśmy jak najdalej od takiej myśli. Czym byłby Festiwal bez TPO i odwrotnie?

Prezes: Możliwe, że istniałby Festiwal bez TPO i TPO – bez Festiwalu, ale pewne jest, że żadne nie byłoby wówczas tym, czym jest obecnie.

„GF": To dobrze czy źle?

Prezes: Dobrze. Wydaje mi się, że to bardzo udane małżeństwo.

„GF": Tak, dziesięć lat próby mówi samo za siebie. Czy Opole ma wielu przyjaciół poza rogatkami miasta?

Prezes: Bardzo wielu, zwłaszcza gdy zbliża się czerwiec, przekonujemy się, jak bardzo jesteśmy lubiani, kochani i w ogóle… Żarty żartami, ale naprawdę stwierdzamy, że zyskaliśmy zastępy prawdziwych przyjaciół w całym kraju.

„GF": Jednym słowem: Opole da się lubić?

Prezes: Tak przynajmniej twierdzą nasi goście. Mamy zaś nadzieję, że nie mówią tego z czystej kurtuazji.

„GF": Czy spośród tylu piosenek wyśpiewanych w amfiteatrze w ciągu tych lat któraś z nich zapadła Panu Prezesowi szczególnie w serce?

Prezes: Bardzo wiele takich, jak choćby: „Te opolskie dziołchy, wielkie paradnice…" – nie tylko melodyjna, ale i prawdziwa.

„GF": Jak zapatruje się Pan Prezes na przyszłość opolskich festiwali?

Prezes: Dopóki Opole – Opolem, Towarzystwo – Towarzystwem…

„GF": Rozumiemy. Jest to pogląd bardzo optymistyczny, a my optymizm cenimy, bo wiemy, ile on nieraz kosztuje… Jeśli się miewało tyle kłopotów, większych i mniejszych trosk organizacyjnych, a w końcu wszystkie się je udało przezwyciężyć – trudno nie być optymistą.

Prezes: Staramy się zawsze o to, by nasze, organizatorów, kłopoty tylko nas absorbowały, a sukcesy – cieszyły wszystkich.

„GF": I cieszą. Wystarczy rozejrzeć się po amfiteatrze podczas koncertów. Zresztą – ten swoisty nastrój festiwalowy, nigdzie indziej nie spotykany, jest, jak się zdaje, efektem wielu czynników?

Prezes (tajemniczo): Podobno mury naszego miasta wydzielają specjalny fluid zabawotwórczy, którego nasilenie osiąga szczyt, „gdy słońce Zwrotnik Raka zagrzewa"…

„GF": „… a słowik więcej nie śpiewa". Tak więc teraz rozumiemy, dlaczego Festiwal jest zawsze organizowany w porze staropolskiej Sobótki, o której tak pięknie pisał Kochanowski. Co chciałby Pan Prezes przekazać naszym gościom?
[…]

Gazetę X KFPP redagowaliśmy w nieco powiększonym składzie. Doszlusowała bowiem Alina Budzińska – na występach gościnnych – i jako szalejący reporter – Marian Szczurek. Dział korekty – jak pisało w tzw. stopce – prowadziła Elżbieta Bałłaban (córka red. nacz. lat 22, stanu wolnego). Zmieniła się także ekipa drukarzy. W tejże samej stopce czytamy: *Skład linotypowy zapewniają: Ryszard Tomas i Alojzy Fronia. Doskonałe łamanie: Jan Gieża i Zbigniew Popielarczyk, obsługę maszyny wklęsłodrukowej Herbert Brzezina i Stefania Woszek. Za chemigrafię chwalcie Waldemara Kowalskiego i Józef*a *Poczkaja* […]. Konsultanci jak przy pierwszej i drugiej edycji.

„GF" przynosiła wiele jubileuszowych wywiadów, jak z Bogusławem Klimczukiem, Stefanem Rachoniem, Wojciechem Kokocińskim, red. Zbigniewem Chojnackim i innymi. W sprawozdaniu z pierwszego koncertu pisaliśmy:

A więc stało się! Jubileuszowy (tak, tak…) sygnał B. Klimczuka po raz dziesiąty zabrzmiał w amfiteatrze. Ojciec miasta ze zrozumiałym wzruszeniem otwierał imprezę, która znowu na dni kilka zogniskuje na sobie uwagę Polski i Polaków. W trzeszczącej (od pękających szwów) niecce amfiteatralnej powiało wielką atmosferą. Początek jej dały „Czerwone Gitary" piosenką „Droga, którą idę", w czym można doszukiwać się swego rodzaju symboliki, tym bardziej, że następnie W. Kocoń zaserwował nam „wyznania najcichsze" oraz „u nas nad Odrą i Nysą" i „najpiękniejszy kraj".

Opolska estrada pełna jest ogromnych gwiazd, zaprojektowanych przez opolskiego plastyka Jerzego Beskiego, ale nic nie ujmując dekoracji, przyznać musimy, że na ich tle nie gorszym blaskiem jaśnieć poczynają prawdziwe gwiazdy piosenkarskie […]. Nie mamy tym razem żadnych sensacyjnych wiadomości co do strojów (piosenkarek zwłaszcza). Wprawiło nas to w niejaką zadumę i pomyśleliśmy sobie: albośmy już tacy zblazowani, że nic w tym względzie zadziwić nas nie zdoła, albo doprawdy, krawcom inwencji już nie starcza […]

ROK XII FESTIWALU

Ostatni rok „GF". W 1974 roku podjęta została próba reaktywowania „Gazety Festiwalowej". Stało się to za przyczyną dziennikarzy upominających się o festiwalowy serwis informacji oraz różnych „dyrdymałków", z których można było czerpać pełną garścią. Była to już jednak gazeta bardziej usztywniona, wprawdzie wzbogacona fotografiami i z kolejnymi aż siedmiu numerami, wydanymi w okresie od kwietnia do końca czerwca, oraz bardziej obszerna (8 stron formatu A3 każda), ale już pozbawiona dawnej pogody. Pojawiały się w niej wprawdzie jeszcze jakieś przebłyski „dawnego temperamentu", jak OGŁOSZENIA DROBNE, KOLUMNA POD WEZWANIEM SILNEJ GRUPY, HOROSKOP FESTIWALOWY czy FESTIWALOWA KRZYŻÓWKA-GIGANT, ale to już nie było to.

Radykalnej zmianie uległ skład Kolegium „GF", co nie oznacza, że ich winą był inny kształt gazety. Wręcz przeciwnie – obok stałego redaktora naczelnego – Aleksandra Czyżniewska, Krzysztof Dzięciołowski, Stanisław Puzyna, Stanisław Racławicki, Marian Szczurek, a z doskoku Tadeusz Horoszkiewicz oraz publikujący się tylko raz Robert Czarnecki – robili i zrobili wszystko, aby zadowolić wymagania wydawcy i innych festiwalowych sponsorów, a przede wszystkim dziennikarzy akredytowanych przy tym Festiwalu oraz jego pozostałych uczestników, przede wszystkich Wykonawców. Jednym z jaśniejszych punktów gazety były karykatury rysowane przez Zdzisława Jaschkego oraz konferencja prasowa, w toku której za namową członków Gangu Prasowego przygotowali w celu wybory Miss Obiektywu 1974 – sztabskapitan Ryszard Okoński (CAF – Opole) i bombardier Andrzej Babiński (luzak przy „GF").

I jeszcze kilka słów o wspomnianej już konferencji prasowej. Wyboru nowej królowej Festiwalu dokonano w obecności tłumu fotoreporterów przybyłych manifestacyjnie do sali recepcyjnej Klubu Związków Twórczych. Obecne były: Urszula Sipińska, Halina Kunicka i Maryla Rodowicz – byłe miss opolskich festiwali. Po przemówieniach p. Maryla uwieńczyła zgodnie z orzeczeniem jury dziennikarskiego koroną głowę p. Danuty Rinn. Korona – jak pisaliśmy: *wykonana została w punkcie usługowym krawiecko-kowalskim prowadzonym przez mistrza Tomasza Babińskiego. Onże także „wyrobił" wspaniałe, splecione ze srebrną (aczkolwiek zawierające w swym wnętrzu zwykłą kuchenkę rozbijaczkę) berło*.

Po toastach „kondukt koronacyjny" wyszedł na Rynek, gdzie na estradzie rozpoczęło się ogólne szaleństwo. Miss-ki wzajemnie się koronowały, fotopstrykacze pstrykali, „Silna Grupa" walczyła o bezpieczeństwo Miss Obiektywu '74. A potem Jacek Nieżychowski nosił Ją na rękach, orkiestra grała, herold – Krzysztof Dzięciołowski informował zebrane tłumy, co dzieje się na estradzie, szef „GF" obdarował Danutę Rinn półmiskiem gorących kotletów. Ona dzieliła się nimi z Sipińską, Kunicką i Rodowicz, potem wszyscy tańczyli w kółeczku, a kiedy uroczystość została wreszcie rozwiązana i „kondukt koronacyjny" wyruszył w powrotną drogę do Klubu, zebrani na Rynku mieszkańcy uformowali grzecznie przejście dla „królowej", jej „goryli" i reszty świty. Niektórzy panowie klękali, by całować ręce Najjaśniejszej Festiwalowej Pani, a panie kłaniały się, stosując popularyzowany od kilku lat przez „GF" – dyg starofrancuski. Szła Miss Obiektywu 74 w tym ludzkim tunelu, uśmiechała się i rozdawała kotlety, które gromadnie konsumowano.

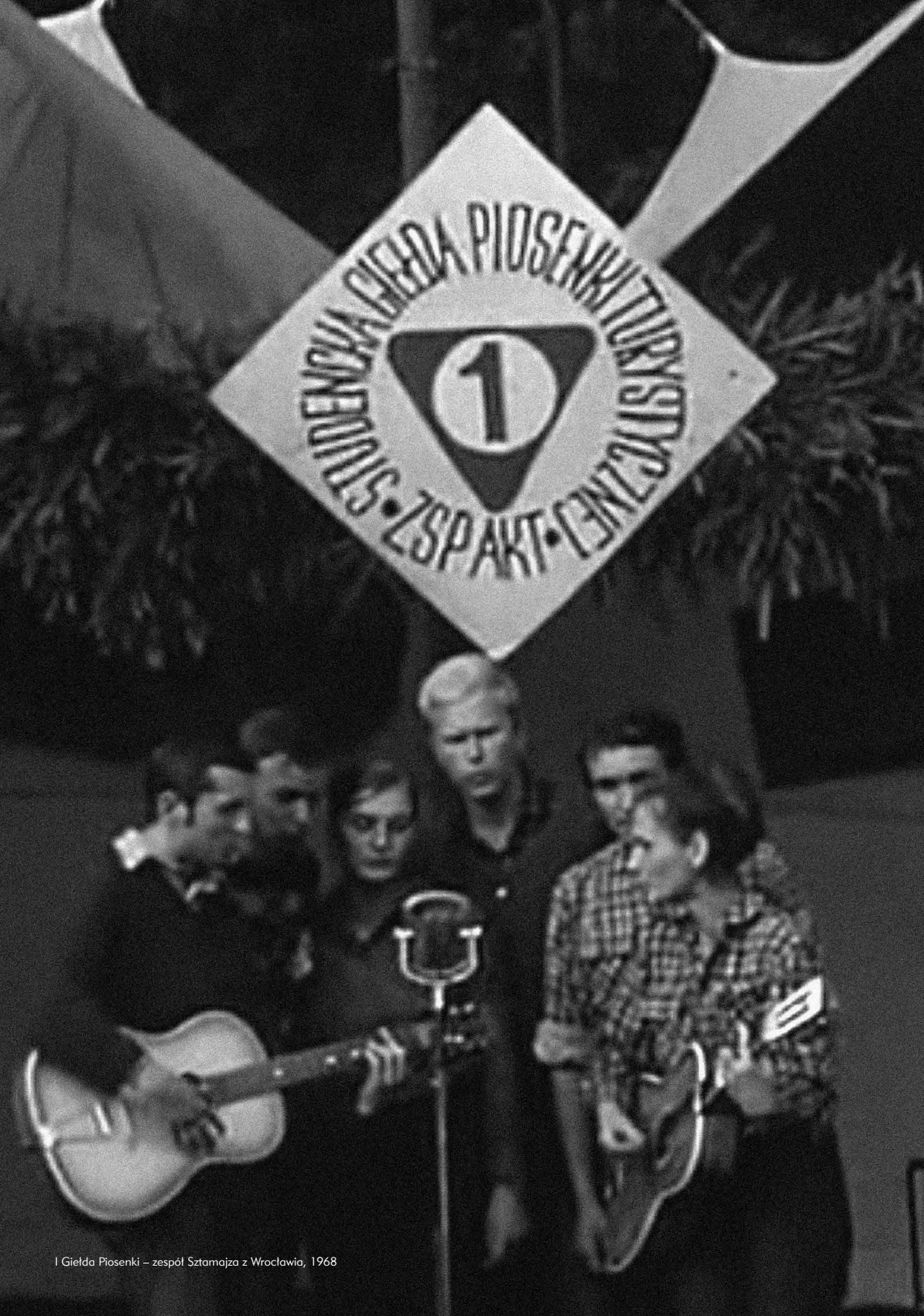
Fajni jesteście chłopcy – powiedziała do nas „dziewczyna roku". *Może teraz dzięki wam nastąpią dla mnie nareszcie tłuste lata…* Dla pani Danuty – po odśpiewaniu piosenki *Gdzie ci mężczyźni* – rzeczywiście nastąpiły lepsze lata, czego nie można powiedzieć ani o Festiwalowym Gangu Prasowym, ani o „Gazecie Festiwalowej".

Dla „Gazety Festiwalowej" […] nadeszły lata chude. Próbowałem ją wprawdzie reanimować dzięki życzliwości „Papy Musioła" w okolicznościowych wydawnictwach festiwalowych („Program KFPP"), ale to już nie było to. Festiwalowy Gang Prasowy zszedł na psy, postarzał się i wreszcie się rozpadł. Każdy poszedł w inną stronę, ale zostały nam piękne wspomnienia, gdy w Opolu działo się coś nie tylko na festiwalowej estradzie, lecz także poza ogrodzeniem amfiteatru. Pozostała pogodna zaduma nad latami, w których byliśmy – jak to się powiada – piękni i młodzi, gdy za nieprzespane noce dziennikarze, wykonawcy, jurorzy, a także opolanie płacili nam uśmiechem. I to była zapłata, którą sobie najwyżej ceniłem.

A „Gazeta Festiwalowa" i mój udział w jej redagowaniu? No cóż, to także jakiś tam epizod w życiu Opola – mojego miasta!

Jerzy Bałłaban
[skróty dokonane przez Redakcję]
fot. Ryszard Łabus

Jerzy Bałłaban urodził się 6 września 1928 roku w Drohobyczu. Do Opola wraz z rodziną przybył w 1947 roku. Tu poszedł do szkoły, a potem został dziennikarzem. Pracował w „Trybunie Opolskiej" i Radiu Opole. Już w 1961 roku zaczął przygotowywać pierwsze materiały z Opola dla TVP Katowice. Filmował starą amerykańską kamerą, materiały sam zawoził do Katowic i tam je montował. Od 1971 roku wspólnie z między innymi Tadeuszem Horoszkiewiczem tworzył Redakcję Opolskich Programów Telewizyjnych, wówczas będącą częścią TVP Katowice. Pracował także przy pierwszych opolskich festiwalach, o których barwnie pisał i opowiadał. Zmarł 30 czerwca 1994 roku.



I Giełda Piosenki – zespół Sztamajza z Wrocławia, 1968

Beata Jelonek

GIEŁDA W SZKLARSKIEJ PORĘBIE



Chodzi o to, żeby razem śpiewać,
żeby być ze sobą przy tym śpiewaniu,
że to śpiewanie jest funkcją
wspólnego bytowania.
Wojciech Bellon

Podróżnik przemierzający samochodem krętą drogę z Jeleniej Góry do Szklarskiej Poręby jedzie malowniczą dolinką rzeki Kamiennej, mając ją za towarzyszkę podróży. Zanim przekroczy granicę miasta – mija zakole rzeki, w które wciśnięty jest niewielki kawałek łąki. Baczne oko zauważy malutką bacówkę na górce i dziwną płaską konstrukcję, która, jak stary stół, ustawiona jest na skraju łąki. Ktoś postronny minie ten widok obojętnie. Ktoś, kto kiedykolwiek był na Giełdzie Piosenki – wypatruje tego miejsca od kilku przynajmniej zakrętów drogi. Łąka w zakolu rzeki, przez większość czasu opuszczona, na przełomie lipca i sierpnia każdego roku zmienia się w najpiękniejsze miejsce spotkań. Tu właśnie odbywa się Ogólnopolska Turystyczna Giełda Piosenki Studenckiej. Drewniany stary stół na skraju łąki to giełdowa scena, na którą raz w roku skierowane są oczy setek widzów najstarszego turystycznego festiwalu piosenki studenckiej.

Giełda Piosenki – hasło, które wielu pokoleniom studentów, twórców i wykonawców kojarzy się z początkami turystycznej piosenki studenckiej i ze Szklarską Porębą. Dzieło z niemal pięćdziesięcioletnią historią, które w momencie powstawania nie było planowane na przetrwanie więcej niż jednego pokolenia studentów. Powstało z potrzeby wspólnego śpiewania, zabawy, dzielenia się beztrosko spędzanym czasem. Zjawisko wspólnego bytowania miało być nazwane dopiero za kilka lat przez Wojciecha Bellona.

W latach 60. ubiegłego wieku pojęcie „rajd" oznaczało spotkanie wielu tysięcy studentów-turystów, którzy przemierzali góry zorganizowani w kilkudziesięcioosobowe trasy. Turystów wiozły na rajdy specjalnie wynajęte pociągi rajdowe, w których najważniejszym biletem na przejazd była piosenka, oczywiście rajdowa. Zapytałam jednego z organizatorów pierwszej Giełdy Piosenki w Szklarskiej Porębie, co było przyczyną, powodem, dla którego powstał w Szklarskiej Porębie ten pierwszy w Polsce konkurs piosenki odbywający się w warunkach plenerowych. Pierwsza odpowiedź, pierwsze skojarzenie dotyczyło właśnie rajdu.

W tamtych czasach, nazwijmy je przedgiełdowymi, środowiska akademickie były bardzo aktywne w każdej dziedzinie kultury i rekreacji, a turystyka była szczególnie atrakcyjną

formą spędzania wolnego czasu. Jak kraj długi odbywały się rajdy studenckie, a udział w niektórych z nich był marzeniem wielu studentów. Do takich prestiżowych rajdów należały rajdy małopolskie, rajd beskidzki środowiska warszawskiego i rajd primaaprilisowy studentów Wrocławia.

W śpiewaniu rajdowym istotne było, która z grup okaże się tą najaktywniejszą i również najgłośniejszą. Po dwóch dniach cała trasa znała swój repertuar w stopniu pozwalającym na tę rywalizację. Piosenek znało się tyle, ile znali ich liderzy grupy rajdowej, a po zakończonej imprezie piosenki krążyły między ręcznie przepisywanymi śpiewnikami.

Po jednym z rajdów beskidzkich pewnej grupie wrocławskich studentów zaświtała myśl: może należałoby zorganizować spotkanie śpiewających grup rajdowych głównie po to, żeby nauczyć się piosenek wzajemnie, powymieniać się nimi, pośpiewać wspólnie przy jednym ognisku. Nazwanie tego rodzaju imprezy giełdą było nieco przewrotne. Słowo było bardzo kapitalistyczne, co w tamtych czasach dodawało mu uroku, a jednocześnie dobrze oddawało sens i cel takiego spotkania.

Studenci szybko przechodzili od słów do czynów. Okres wakacji był dla tego typu imprezy najlepszy. Potrzebne było miejsce, w którym ta wymiana mogłaby następować. Szczęśliwie się złożyło, że nieco wcześniej w Sudetach powstała cała sieć studenckich baz namiotowych zarządzanych przez Almatur. Jednym z takich miejsc była baza namiotowa Pod Ponurą Małpą w Szklarskiej Porębie. Studenci z AKT zwrócili się z prośbą do Almaturu o udostępnienie bazy na Giełdę Piosenki. Pomysł spotkał się z aprobatą, był tylko jeden warunek: musi to impreza ogólnopolska. Studenci działali bardzo skutecznie. Za pomocą telefaksów poinformowane zostały wszystkie środowiska akademickie w 17 województwach. Zaproszenie wrocławskiego środowiska studenckiego zostało przyjęte i tak oto 22 lipca 1968 roku rozpoczęła się Ogólnopolska Studencka Giełda Piosenki Turystycznej.

Pierwsza Giełda zgromadziła 20 wykonawców konkursowych. Najliczniej reprezentowany był Wrocław. Na Giełdzie pojawili się między innymi: Sztamajzy, Kapelusznicy, zespół Kiego Grzyba, Drewniaki, Chłopcy z Beskidów.

Pomysł wakacyjnego spotkania z piosenką przyjął się z dużym powodzeniem, od tej pory Baza Pod Ponurą Małpą miała się stać miejscem cyklicznych spotkań, a Giełda wpisała się na stałe do kalendarza imprez wrocławskiego Almaturu.

Grand Prix II Giełdy zdobył Andrzej Mróz z Krakowa. Edycja ta przyniosła pierwsze piosenki, które śpiewane są do dziś: *Zgubione marzenia* Elżbiety Żołnierz i Wojciecha Jarocińskiego czy *Od Turbacza wieje wiatr* Andrzeja Mroza.

Od samego początku na festiwalu nagradzane były nie tylko dobre wykonania i interpretacje, ale przede wszystkim piosenki i ich autorzy. Ta forma konkursu przetrwała do dzisiejszych czasów i bardzo wyraźnie definiuje istotę i wagę konkursu dla młodych artystów. Kolejne edycje imprezy osadzały ją coraz bardziej w świadomości braci studenckiej i związały z malowniczą bazą namiotową nad rzeką Kamienną. Festiwal zaczynał obrastać w tradycje i obyczaje. Na II Giełdzie po raz pierwszy odbyły się Mistrzostwa Świata w Spływie Materacami Dmuchanym Rzeką Kamienną. Wśród mistrzów świata w kolejnych latach znaleźli się między innymi Wojtek Jarociński i Wojtek Bellon.

Na tej samej Giełdzie wyłoniony został w konkursie jej hymn – *Wiatr w dolinie Kamieńczyka*, stworzony przez Włodzimierza Kuszpita i Krzysztofa Szczuckiego (zespół Kiego Grzyba, później Brylantowe Spinki).



XL Giełda Piosenki – zespół Sztamajza (2007)

Wiatr w dolinie Kamieńczyka

Wiatr w dolinie Kamieńczyka
Gnie wysokie drzewa,
A wieczorem przy ognisku
Brać studencka śpiewa.
Turystyczne pieśni płyną
Gór sławiące wdzięki
W Bazie Pod Ponurą Małpą,
Na giełdzie piosenki.
Tradycyjnie w środku lata
Między namiotami
Pieśń studencka się przeplata
Z leśnymi dźwiękami.
Turystyczne pieśni płyną…
„Góralu, czy ci nie żal"
Niechaj nam przeminie,
Niech nowymi piosenkami
Giełda zawsze słynie.
Turystyczne pieśni płyną
Gór sławiące wdzięki,
Znów za rok się zobaczymy
Na Giełdzie Piosenki.

Giełda Piosenki stawała się z roku na rok imprezą wyczekiwaną, wręcz obowiązkową dla śpiewających studentów i coraz większej publiczności, która właśnie tu mogła uczyć się nowych piosenek. Popularne było nagrywanie koncertów na magnetofony szpulowe – ten obrazek jest bardzo charakterystyczny dla festiwali w latach 70. Nagrania były głównym źródłem piosenek, które później trafiały do śpiewników.

Po kilku latach udanego istnienia Giełda stała się inspiracją dla środowiska gdańskiego, które zaczęło w 1971 roku organizować wędrowny Ogólnopolski Turystyczny Przegląd Piosenki Studenckiej „Bazuna", a od 1974 roku studenci łódzcy organizują „Yapę" – Ogólnopolski Studencki Przegląd Piosenki Turystycznej odbywający się w warunkach miejskich.

Od początku lat 70. w nurcie piosenki turystycznej, dotychczas prostej, często marszowej, nierzadko siermiężnej, zaczęła się poja-



XLIX Giełda Piosenki – hymn na rozpoczęcie Giełdy – z gitarą Krzysztof Szczucki, autor hymnu (2015)

wiać i wyodrębniać grupa twórców piosenek lepiej zaaranżowanych muzycznie, opartych na dobrych tekstach. Zwiastunem tego rodzaju twórczości byli: Efemerydy, Brylantowe Spinki, Wacław Masłyk, Jan Błyszczak „Mufka" czy Czesław Wilczyński. Na kolejnych edycjach festiwalu następował prawdziwy renesans twórczości studenckiej. Pojawiły się: Wolna Grupa Bukowina z poezją Wojtka Bellona, AST WAT (późniejsza Nasza Basia Kochana) z tekstami Jacka Cygana i muzyką Jurka Filara. Jurorów zachwyciło rodzeństwo Sobolewskich (późniejszy Mikroklimat) czy Kwartet im. Kasi Kiestrzyń z aranżacjami Wacława Juszczyszyna. W 1976 roku zaśpiewana została *Sielanka o domu* Wolnej Grupy Bukowina. Piosenka turystyczna wkraczała w nową erę.

Na Giełdzie wystąpiła większość artystów nurtu piosenki studenckiej, turystycznej czy poetyckiej. Wielu z nich do dziś w rozmowach i wywiadach podkreśla, że właśnie Baza Pod Ponurą Małpą jest dla nich początkiem przygody z piosenką. Giełda Piosenki przez kolejne lata świetnie realizowała funkcję wymiany utworów. Sprawdzała się też wyśmienicie w roli miejsca dla Bellonowskiego *wspólnego bytowania*. W ten sposób i w takiej atmosferze rodziły się kolejne piosenki, ich aranżacje, artyści występowali w różnych, mieszających się wzajemnie składach, co służyło inspiracji i radości wspólnego tworzenia.

Galeria giełdowych wykonawców jest ogromna. Tu w konkursie wzięli udział wiele lat temu: Marek Majewski, Piotr Bakal, Andrzej Wierzbicki, grupa Browar Żywiec, zespół Seta, Jerzy Paweł Duda, Sklep z Ptasimi Piórami. Na giełdowej scenie występowli: Jacek Kleyff, Elżbieta Adamiak, Andrzej Poniedzielski, zespoły Wały Jagiellońskie i Stare Dobre Małżeństwo. Na Giełdzie śpiewała Anna Treter, śpiewali Zbigniew Zamachowski, Jan Kaczmarek i Kabaret „Elita", Maciej Zembaty, a z młodszego pokolenia Tomasz Opoka, Joanna Kondrat, Małżeństwo z Rozsądku i wielu innych wykonawców.

Nie sposób wymienić tu wszystkich artystów, którzy pojawiali się w Bazie Pod Ponurą Małpą. Bogatym źródłem wiedzy na ten temat jest

publikacja zawierająca wszystkie werdykty giełdowe, jaka ukazała się w „Roczniku Jeleniogórskim", a także informacje zawarte na różnych stronach internetowych, w wywiadach z artystami, we wspomnieniach giełdowiczów i w materiałach filmowych. Zapewne w związku ze zbliżającym się jubileuszem Giełdy Piosenki archiwa i pamiątki zostaną dogłębnie przeanalizowane, zebrane i spisane. Obecnie trwają prace nad wydobywaniem ich z szuflad, ze strychów i starych albumów ze zdjęciami.

W przyszłym roku odbędzie się 50. edycja Giełdy Piosenki. Trwa ona nieprzerwanie od 1968 roku i na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że jest jedyną spośród tego rodzaju imprez, która odbyła się również w stanie wojennym. Odbyła się tak, jak wszystkie dotychczasowe Giełdy, z udziałem dyżurnego cenzora, z konkursem i nocnymi kabaretonami, aktualnymi w treści i odważnymi w formie. Na dyżurnych cenzorów studencka ekipa giełdowa miała swoje wypróbowane sposoby, dzięki którym żaden z nich nie miał nazajutrz pewności, co działo się poprzedniego dnia na scenie. Ostatni cenzor uczestniczył w festiwalu służbowo w 1989 roku.

Życie w Bazie Pod Ponurą Małpą toczące się na przełomie lipca i sierpnia bogate było w różne wydarzenia towarzyszące głównym koncertom. Oprócz występów konkursowych i kabaretonów w miarę upływu lat pojawiły się nocne koncerty gwiazd. Poza bazą, na terenie miasta, odbywały się prezentacje zespołów giełdowych w miejskiej muszli koncertowej i w amfiteatrze pod wyciągiem na Szrenicę. W kolejnych latach zaczęły Giełdzie przybywać imprezy towarzyszące. Obok słynnych Mistrzostw Świata w Spływie Materacami Dmuchanym Rzeką Kamienną organizowane były mecze sportowe organizatorzy kontra wykonawcy. Na XXV Giełdzie odbył się konkurs piosenki dla dzieci „Od przedszkola do Giełdola", który do dziś umożliwia maluchom postawienie pierwszych kroków na profesjonalnej scenie.

Od 2009 roku w czasie festiwalu ma miejsce wydarzenie będące humorystycznym nawiązaniem do wrocławskiego Gitarowego Rekordu Guinnessa – Bicie Gitarowego Rekordu Świata w Zespołowym Wykonaniu Piosenki Turystycznej Pod Gołym Niebem Jednocześnie. Artyści wspólnie z grającą na gitarach publicznością wykonują wspólnie popularną piosenkę turystyczną, a organizatorzy sporządzają protokół z próby pobicia rekordu. Zabawa dostarcza wiele radości i umożliwia wspólne z artystami wystąpienie na scenie.

Wyjątkowym wydarzeniem odbywającym się od kilku lat na giełdowej scenie jest konkurs „Nowe dzieła starych twórców", w którym stają w szranki uznani artyści. Żartobliwie zaproponowany pomysł miał na celu pobudzenie naszych gwiazd i zainspirowanie ich do tworzenia nowych piosenek. Okazało się, że forma konkursu spotkała się z dużym zainteresowaniem, a rywalizacja, nawet z przymrużeniem oka, dawała tak silną motywację do pisania nowych piosenek, że pomysł ten na stałe zagościł wśród imprez towarzyszących Giełdzie. Jurorami w konkursie są sami artyści biorący w nim udział, a zwycięzca otrzymuje statuetkę Złotej Rypki. W przyszłym roku odbędzie się już dziesiąta edycja, a wśród dotychczasowych laureatów znaleźli się między innymi: Wacław Juszczyszyn, Jerzy Filar, Piotr Bakal, zespół Mikroklimat, Sklep z Ptasimi Piórami, grupa Bez Idola, Ryszard Żarowski i Andrzej Mróz. Efektem kilku lat trwania konkursu jest ponad 80 nowych piosenek, a wiele z nich powstało specjalnie na tę okazję.

Tradycją stało się obchodzenie na Giełdzie Piosenki ważnych jubileuszy. Tu świętowała swoje 25., 35. i 40. urodziny Wolna Grupa Bukowina w towarzystwie przyjaciół – Elżbiety Adamiak, Naszej Basi Kochanej, Anny Treter czy Mikroklimatu.



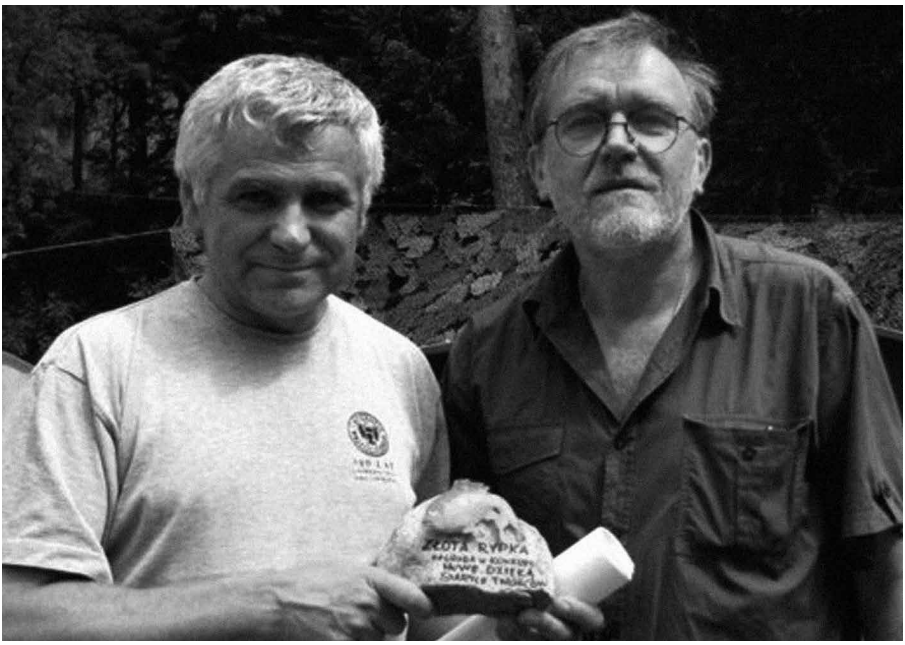
VIII Giełda Piosenki – Jerzy Filar i Wacław Juszczyszyn (1975)

Na Giełdzie odbyło się 50-lecie pracy twórczej Andrzeja Mroza, 40-lecie Piotra Bakala, Browaru Żywiec i grupy Seta. Na giełdowej scenie miał miejsce benefis Krzysztofa Szczuckiego z okazji 30-lecia powstania hymnu giełdowego. Koncert poprzedziła uroczysta ceremonia rozdania Łośkarów – statuetek do złudzenia przypominających hollywoodzkie Oscary.

Należy w tym miejscu wyjaśnić pochodzenie nazwy festiwalowej statuetki. Nawiązuje ona do postaci Szarego Łosia Giełdowego, którym staje się uczestnik Giełdy – wykonawca lub organizator – po czynnym udziale w pięciu kolejnych edycjach; otrzymuje wówczas stosowny znaczek. Szarym Łosiem Naczelnym jest Krzysztof Szczucki, który na scenie wraz z innymi Szarymi Łosiami rozpoczyna i kończy hymnem każdą Giełdę.

Do bardzo ciekawych i wzruszających zarazem wydarzeń zalicza się ubiegłoroczny koncert piosenek Czesława Wilczyńskiego, w którym najbardziej znane piosenki tego twórcy wykonali artyści najstarszego i młodego pokolenia we własnych interesujących aranżacjach. W finale koncertu pojawił się autor, który przybył na Giełdę po 30 latach nieobecności. Artyści świętujący na festiwalu swoje ważne wydarzenia zawsze spotykają się z serdecznymi reakcjami i dobrym przyjęciem przez liczną i nieprzypadkową publiczność. Na zawsze zapadają w pamięć obrazy, jak ten, gdy po wieloletniej nieobecności Elżbieta Adamiak zaśpiewała *Jesienną zadumę*, a prawie dwutysięczna publika podniosła się z karimat i krzesełek, by na stojąco wysłuchać piosenki, śpiewając refreny z artystką. Nocna sceneria koncertów potęguje wrażenia wspólnego przeżywania tak pięknych chwil.

Festiwal z prawie pięćdziesięcioletnią historią dopracował się wielu elementów na pozór typowych, lecz w realiach Giełdy nabierających



Wacław Juszczyszyn i Andrzej Mróz – autorzy zwycięskiej piosenki w pierwszym konkursie „Nowe dzieła starych twórców" (2008)

szczególnego znaczenia. Do takich oczywistych elementów należy nagłośnienie. Organizatorzy dla komfortu wykonawców i jakości koncertów starają się zapewnić jak najlepsze zaplecze techniczne. Zespół giełdowych akustyków staje przed zadaniami najtrudniejszymi. O ile wykonawcy konkursowi uczestniczą w rzetelnych próbach mikrofonowych, by w rywalizacji zaprezentować się jak najlepiej, o tyle koncerty nocne są na ogół nieprzewidywalne. Program występów, kolejność biorących w nich udział artystów i czasy trwania poszczególnych recitali są ustalone, jednak atmosfera koncertów, wzajemne relacje między artystami i niewątpliwie przyzwyczajenia z pierwszych Giełd są przyczyną niespodzianek, cudownych eksplozji emocji, zmian składów zespołów i wspólnego pojawiania się artystów w najmniej oczekiwanych momentach. Ekipy techniczne doskonale dają sobie radę, a widz jest przekonany, że uczestniczy w świetnie przygotowanym widowisku.

Ważną, wartą zauważenia kwestią jest scenografia pojawiająca się na każdej Giełdzie. Od wielu lat tradycyjnie jest ona odwzorowaniem niepowtarzalnego plakatu i wraz z pamiątkowymi gadżetami stanowi niezastąpioną i atrakcyjną całość.

Giełda Piosenki w Szklarskiej Porębie jest obecnie dużym festiwalem, w którym uczestniczy imponująca liczba artystów, a towarzyszy jej liczna i wyrafinowana publiczność. W ciągu czterech dni festiwalowych ostatniej Giełdy odbyło się 11 koncertów, które trwały łącznie ponad 50 godzin. W czasie festiwalu miało miejsce 25 występów konkursowych i ponad 40 recitali w ramach koncertów nocnych i imprez organizowanych w centrum miasta. Wykonawcy konkursowi uczestniczyli w warsztatach gitarowych i poetyckich.

Fenomenem Giełdy jest to, że wszyscy wykonawcy biorą w niej udział bez jakichkolwiek



XLIV Giełda Piosenki – jubileusz 40-lecia Wolnej Grupy Bukowina. Od lewej: Marek Zarankiewicz, Wojciech Maziakowski, Wojciech Jarociński, Wacław Juszczyszyn, Grażyna Kulawik, Grażyna Biderman, Zdzisław Skiba i Marek Niedźwiecki (2011)

gratyfikacji, a identyfikując się w pełni z imprezą, wiążąc swe początki artystyczne z tym miejscem, stają się jednocześnie współorganizatorami festiwalu. Kluczem do tego zjawiska jest słowo „tradycja". Organizatorzy przez lata dbają o to, żeby wydarzenie w swym kształcie nie odbiegło zbytnio od pierwotnego zamysłu. Organizatorzy Giełdy od samego jej początku wywodzą się z wrocławskiego środowiska studenckiego. Przez wiele pierwszych edycji należało do nich Zrzeszenie Studentów Polskich i jego jednostki: Agencja Kulturalna „Alma-Art" i Biuro Podróży i Turystyki „Almatur". Miasto Szklarska Poręba również przyłączyło się do organizacji imprezy. Na pierwszej Giełdzie odpowiednie komórki władz miasta przekazały studentom deski do budowy ławek i sceny. Przez wszystkie lata organizacją i przebiegiem festiwalu zajmowały się studenckie kluby turystyczne Wrocławia. Pierwsze edycje organizował Akademicki Klub Turystyczny, kolejne Koło Turystyczne Chemików Politechniki Wrocławskiej, Klub Turystyczny Politechniki Wrocławskiej, a od początku lat 90. Akademicki Klub Turystyczny im. dr. Mieczysława Orłowicza przy Akademii Rolniczej (obecnie Uniwersytecie Przyrodniczym) we Wrocławiu. Nad całością wydarzeń czuwa około dwudziestoosobowa Ekipa Giełdowa, która wywodzi się z wrocławskiego AKT.

Giełda Piosenki jest obecnie wydarzeniem wielopokoleniowym. Każdego lata można spotkać tu wszystkie roczniki studentów oraz byłych studentów, zarówno twórców, jak i widzów. Przyjeżdżają artyści i byli organizatorzy Giełd, pojawiają się często z dziećmi i wnukami. Na pierwszy rzut oka impreza wygląda na „starzejącą się". Jeśli jednak wziąć pod uwagę, że w konkursie głównym startuje 25–30 młodych solistów i zespołów, a wśród widowni i wykonawców koncertów nocnych są tacy, którzy pamiętają pierwszą edycję, nasuwa się ciekawe spostrzeżenie: na Giełdzie nie następuje wymiana pokoleń. Ten festiwal nieustannie się rozrasta, a miejsce dla siebie znajdują tu uczestnicy w każdym wieku.

Jako wielokrotna organizatorka Giełdy zastanawiałam się, a nawet niepokoiłam, czy nie staje się ona imprezą niespójną w kontekście wspólnego bytowania. Próby gromadzenia



Publiczność giełdowa na koncercie nocnym

wszystkich przy jednym ognisku skończyły się niepowodzeniem już w okolicach XXV Giełdy. Wydarzenie przybrało rozmiary imprezy masowej, utraciwszy ostatecznie swój kameralny klimat. Jednak dopiero niedawno uświadomiłam sobie, że najważniejszą rolą organizatorów, oprócz jak najlepszego przeprowadzenia festiwalu, jest stworzenie w Bazie Pod Ponurą Małpą przestrzeni, w której każda grupa giełdowiczów znajdzie swoje miejsce. Po zakończeniu koncertów w wielu zakątkach bazy do rana odbywają się spotkania w kameralnych towarzystwach. Jest też oczywiście wspólne duże ognisko, które płonie bez przerwy przez cały tydzień. Przy nim często widzi się uczestników z różnych środowisk i w różnym wieku wspólnie śpiewających te same piosenki. Jeśli wszyscy ci ludzie znajdują na bazie swoje miejsce obok siebie – cel Giełdy jest osiągnięty, a Bellonowska idea nie traci na aktualności.
Efekt zmagań młodych twórców i wykonawców – odczytanie werdyktu jury i koncert laureatów – jest finałowym wydarzeniem każdej Giełdy. To jedna z najistotniejszych części festiwalu piosenki studenckiej, wyraźnie ukazująca tendencje w piosence i poziom twórczości młodych artystów. Po hymnie kończącym edycję rozpoczyna się odliczanie do następnego spotkania za rok.

Po wielkim jubileuszu, a takim niewątpliwie będzie L Giełda Piosenki, pojawią się zapewne podsumowania, refleksje oraz zrodzą się pytania: jaka będzie w przyszłości Giełda i jak długo przetrwa? Po 49 odsłonach impreza ma się dobrze, jej poziom artystyczny jest wysoki, pojawiają się nowe pomysły, a publiczność aktywnie i licznie uczestniczy w wydarzeniu. Festiwal przetrwał dwie potężne powodzie, nie ugiął się pod ciężarem transformacji systemowej i ekonomicznej i istnieje nadal dzięki zapałowi wielu wspaniałych ludzi, którzy bezinteresownie pracowali dla Giełdy, dorzucając do barwnej historii kolejne obrazy i zdarzenia. Mam nadzieję, że nowe pokolenia giełdowiczów będą wypatrywały malowniczego zakątka nad rzeką Kamienną przez następne 50 lat, a w sierpniowe noce Baza Pod Ponurą Małpą będzie lśniła w światłach reflektorów, w błyskach ognisk i rozbrzmiewała najpiękniejszymi piosenkami.

[Fotografie pochodzą z archiwum Giełdy i ze zbiorów prywatnych.]





XLVII Giełda Piosenki. Sobota, godzina 6:00 rano. Ognisko, które płonie od początku Giełdy. Za chwilę zaczną przysiadać się do niego ci, którzy właśnie się obudzą. Przy ogniu najwytrwalsi, wśród nich między innymi Jerzy Filar, Wojciech Jarociński, Stanisław Wawrykiewicz (2014)

Mirosław Michalski & Włodzimierz Sakwiński & Marek Skowronek
[zespół organizacyjny Ogólnopolskiego Turystycznego Przeglądu Piosenki Studenckiej „Bazuna"]

BAZUNA
– WĘDROWNA TURYSTYCZNA SCENA PIOSENKI

To już wiosna, na rajd dziś wyruszamy,
Plecak od zimy spakowany
Słońce zieleni drogę, co przed nami,
Dywanem kwiatów, zapachami

Wiosna – Rajdowa Piosenka Roku 2012,
sł. i muz. Paweł Pastuszak, wyk. Grupa Muzycznego Wsparcia

Turystyce, wędrowaniu, pokonywaniu dłuższych i krótszych tras, od dawna towarzyszyła piosenka. Przepisywana ze śpiewnika do śpiewnika, niesiona i wykonywana przez kolejne wędrujące grupy, wraz z ich trasą zataczała coraz szersze kręgi.

Taki był rodowód turystycznego śpiewania przed półwieczem. Zorganizowane formy uprawiania turystyki narodziły się w latach 60. minionego wieku przede wszystkim w środowiskach studenckich, stąd turystyczne studenckie śpiewanie stało się masowym zjawiskiem. Udana próba opublikowania śpiewanego przez turystów-studentów repertuaru podjęta została w 1967 roku w środowisku Politechniki Gdańskiej. Zygfryd Kwiatkowski, zwany Sucharkiem, podjął się wyjątkowego zadania – zebrania królujących na ówczesnym turystycznym szlaku tekstów, piosenek różnego autoramentu – od kabaretowych po liryczne, niektóre o historycznym rodowodzie. Program piosenki rajdowej – tak scharakteryzować można *Śpiewnik Sucharka* – zebrane w książkę piosenki śpiewane na szlaku pod koniec lat 60. Śpiewnik ten dziś istnieje w niewielkiej liczbie egzemplarzy, osiągając status białego kruka – trudnego do zdobycia rarytasu.

Koniec lat 60. to czas, w którym piosenka śpiewana na szlaku uzyskała swą sceniczną formę. Od tej pory funkcjonuje termin „piosenka turystyczna" – przede wszystkim piosenka inspirowana wędrowaniem, sławiąca jego uroki, skupiona na pięknie ojczystej przyrody. Naturalna potrzeba opisywania wędrownych zachwytów i wrażeń w formie piosenki przyniosła pierwsze nazwiska twórców tego gatunku oraz nazwy formowanych zespołów. Andrzej Mróz i Kociołek, Anna Szaleńcowa i Sztamajzy, zespół Kiego Grzyba – oto historycznie pierwsi twórcy i wykonawcy piosenki turystycznej w Polsce. Sceniczna forma jej prezentacji narodziła się w roku 1967 w Poznaniu, rok później, staraniem środowiska wrocławskiego, w Szklarskiej Porębie zainaugurowana została odbywająca się do dziś Giełda Piosenki z wymienionymi wyżej laureatami. Turystyka studencka w tamtych latach przeżywała prawdziwy rozkwit – kilkutysięczne gwiaździste rajdy odbywały się na skalę ogólnopolską, szeroko niosąc piosenki – laureatki nowych imprez. Ten sposób spędzania czasu był wtedy w studenckim świecie modny, na fali – w dobrym tonie było iść na studencki rajd, śpiewać z grupą przy ognisku, grający gitarzysta stawał się w naturalny sposób osobą cenioną. Stąd

wynikało także dobrze pojęte współzawodnictwo środowisk, by wkład w ruch turystycznej piosenki inicjować w nowych studenckich skupiskach. Historia pokazała, że kolejnym pionierskim ośrodkiem na tym polu miało się stać studenckie Wybrzeże.

START

Inicjatywa utworzenia odrębnej, gdańskiej imprezy na polu piosenki turystycznej narodziła się w roku 1970. Propozycję tę podał Studencki Klub Turystyczny Politechniki Gdańskiej FIFY grupujący akademickich turystów, inicjatorem był jeden z pierwszych klubowych prezesów, Edmund Kadłubiski. Nazwa imprezy miała nieść ze sobą, w Polskę, specyfikę pomorskich, kaszubskich wędrówek, zarazem ich śpiewny, melodyjny wyraz – atrybuty te połączyła bazuna, ludowy kaszubski instrument – forma trombity, dawniej używana przez rybaków, obecnie spotykana w regionalnych zespołach.

Debiut Jesiennego Studenckiego Przeglądu Piosenki Turystycznej „Bazuna" (tak brzmiała pełna nazwa) miał miejsce w listopadzie 1971 roku w Klubie Studentów Wybrzeża „Żak" w jego dawnej lokalizacji – neorenesansowym pałacyku przy zbiegu al. Wały Jagiellońskie i ul. Hucisko. Wybrany został termin listopadowy – impreza miała kończyć turystyczny sezon, zbierać piosenki dominujące minionego lata na szlaku, stąd najważniejsza na Przeglądzie nagroda – Rajdowa Piosenka Roku.

Pierwsza, inauguracyjna edycja przeglądu Bazuna przerosła oczekiwania organizatorów skupionych wokół środowiska Politechniki Gdańskiej i klubu FIFY. Aby pomieścić na sali teatralnej klubu Żak widownię, ustawiono wokół jej ścian rusztowania, tworząc kilkupoziomowe audytorium. Scena, otoczona taką piętrową widownią, wydawała się przeniesionym do sali wielkim turystycznym ogniskiem, przy którym wykonawca intonował piosenki do wspólnego, chóralnego śpiewania. Bazuna w swym debiucie była imprezą organizowaną w pełni przez i dla śpiewających studenckich turystów. Sukces premierowej Bazuny powtórzyła druga jej odsłona, także zorganizowana w gdańskim Żaku. Przegląd, dla podkreślenia kaszubskiego rodowodu nazwy, otworzyła grupa Kaszubów z Zespołu Pieśni i Tańca „Bazuny" z Leźna (obecnie z Żukowa), wykonując na oryginalnych bazunach hejnał. Poza czterema gdańskimi edycjami na początku historii akcent ten powrócił w roku 1999 w Wejherowie oraz na 40-lecie imprezy, w roku 2012 w Przywidzu.

Powodzenie dwóch debiutanckich edycji Przeglądu sprawiło, że sala Żaka na organizację kolejnej imprezy okazała się niewystarczająca. Lokalizację na kolejne dwa lata zapewniło pobliskie Technikum Mechaniczno-Elektryczne w Gdańsku przy ul. Augustyńskiego. Trzecia Bazuna w 1973 roku zakończona została szczególnie uroczystym akcentem – koncertem galowym w Teatrze Wybrzeże, z osobną reżyserią i wystrojem sceny, prezentującym w szerokim pozaakademickim wymiarze zjawisko studenckiej piosenki turystycznej.

Gdańska inauguracja przeglądu Bazuna ukazała wielkie zapotrzebowanie na prezentowaną na scenie piosenkę rodem z turystycznego szlaku, nieobecną w oficjalnych mediach czy wydawnictwach płytowych, jednak powszechnie w akademickim środowisku znaną i śpiewaną. Gdańskie Bazuny z początku lat 70. wskazały wywodzących się ze świata turystycznego wiodących autorów, którzy pod wpływem odniesionych wrażeń i emocji zaczęli tworzyć sami. Obecny był Wojtek Bellon z podstawowym składem Wolnej Grupy Bukowiny, debiutującym w 1971 roku na Giełdzie w Szklarskiej Porębie. Laureatem pierwszej edycji był Wacław Masłyk, nutkę country w piosence turystycznej zaszczepił Czesław Wilczyński, wyszukane aranżacje w prostych formach piosenki zaprezentowały grupy:

Efemerydy, Kaszuby, PUW i BOOM. Debiut z warszawską grupą AST WAT odnotował Jerzy Filar, później lider grupy Nasza Basia Kochana. Trwającą kilka dekad przygodę z poezją Andrzeja Waligórskiego rozpoczął na Bazunie Olek Grotowski. Poetycko-turystyczną formę ukazali Barbara i Jan Sobolewscy oraz Anna i Zbigniew Szukalscy, poezję o historycznym wydźwięku, autorstwa Mirosława Hrynkiewicza, prezentował Stanisław Wawrykiewicz. Wreszcie śpiewający autorzy: Grzegorz Marchowski, Adam Drąg, Jan Błyszczak „Mufka", występujący z powodzeniem do dziś.

Gdańskie środowisko akademickie stworzyło na mapie kulturalnej kraju nową jakość, imprezę, która – nienagłaśniana w masowych środkach przekazu – grupowała co roku ponadtysięczną widownię. Bazuna swą inspirację zaczerpnęła z wcześniejszych podobnych imprez. Szeroki, ogólnopolski wydźwięk pierwszych przeglądów piosenki dawał nadzieję, że kolejne rozśpiewane turystyczne imprezy będą jedynie kwestią czasu. Tak było w rzeczywistości. Laureat Bazuny 1974 – Studencki Klub Turystyczny Politechniki Łódzkiej PŁazik, zainaugurował w tymże roku popularną do dziś YAPĘ. W dalszej kolejności powstały lubelskie Bakcynalia, zielonogórska Włóczęga, imprezy w aktywnym środowisku bydgosko-toruńskim. Tym samym szlak turystycznej piosenki poza swym plenerowym, wędrownym matecznikiem powiódł na scenę, pomiędzy mikrofony, by wzmocnionym głosem zyskać szeroki krajowy odbiór.

CZAS WYRUSZYĆ W DROGĘ

Odzew publiczności na początkowe edycje przeglądu Bazuna przerósł oczekiwania organizatorów. Dziś to paradoksalne – tak szeroki oddźwięk traktowano wtedy jako zjawisko negatywne, wśród tłumu na sali wyodrębniając jedynie część faktycznie zainteresowanych piosenką z części pozostałej – widowni masowego, popularnego koncertu.

Podjęte przez klub FIFY rozwiązanie było radykalne – kolejne przeglądy w niezmiennym listopadowym terminie stały się wędrowne w ścisłym znaczeniu, z koncertem każdego dnia w innym miejscu, tym samym trasę wykonywać mieli wspólnie organizatorzy, wykonawcy i publiczność. Taką formułę wielkiego turystycznego rajdu o trzech scenach zrealizowano w latach 1975 i 1976 na terenie Mierzei Wiślanej. Rok 1975, z finałem w nieistniejącej już hali Stoczni Gdańskiej, przyniósł innowację – świeżo wydrukowany podczas imprezy śpiewnik z nagrodzonymi werdyktem jury piosenkami; wcześniej drukowano przed imprezą zbiór wszystkich prezentowanych piosenek, laureatki – po jej zakończeniu. Realizowany podczas imprezy druk śpiewnika z piosenkami laureatkami stał się standardem na każdej kolejnej Bazunie.

Wędrowne bałtyckie Bazuny przyniosły kolejne piosenki, które do dziś stanowią żelazny turystyczny repertuar – ich autorami byli: Adam Drąg (dwie kolejne Rajdowe Piosenki Roku), Grzegorz Bukała, Adam Szarek. Grupa Toruń swym debiutem zaakcentowała stałą obecność środowiska bydgosko-toruńskiego na ogólnokrajowej panoramie piosenki.

Rok 1977 po raz pierwszy skierował przegląd Bazuna w historyczne otoczenie zamkowe. Zamek w Gniewie, obecnie prężny ośrodek kultury i tradycji rycerskich, w tamtym czasie był w stanie ruiny. Przygotowanie zaplecza logistycznego i technicznego stało się dziełem ekipy klubu FIFY, po raz pierwszy w terminie wiosennym – majowym. Nową formułę zaakceptowała ponadtysięczna widownia, stawiając się w komplecie na zamkowym dziedzińcu. Z sukcesem przeprowadzona została tak zwana zamkowa seria – Bazuna w kolejnych latach trafiła do Rzucewa, Malborka i Kwidzyna, za każdym razem ciesząc się dobrą frekwencją mimo kapryśnej, nieraz deszczowej pogody. W latach 1977–1980 nowe, przebojowe turystyczne piosenki wykonywały formacje zespo-

łowe: trójmiejski Babsztyl, gdańska grupa Sen z Ryszardem Maniasem (później regularnie występującym jako solista), kontynuująca swą działalność Grupa Toruń (trzy tytuły Rajdowej Piosenki Roku), krakowski Browar Żywiec, szczeciński Labolare oraz wrocławska SETA. W roku 1977 debiutował na Przeglądzie Rudi Schuberth, już wkrótce lider uznanych Wałów Jagiellońskich. Na Bazunie zaistniał wątek harcerski – środowisko gdańskie reprezentował Andrzej Starzec – później, jako założyciel Klubu Piosenki „Stajnia", wielokrotnie obecny na Przeglądzie; regularnie na imprezie obecne były kieleckie Grube Dudy.

Miejscem, które ugościło przegląd Bazuna w roku 1981, był nieistniejący już Teatr Letni w Sopocie. Stan wojenny w 1982 roku uniemożliwiał wiosenny termin imprezy, jej realizacja nastąpiła w październiku w Gołuniu na Kaszubach; ta sama scena gościła Przegląd w maju 1983 roku. W dekadzie lat 80. miała miejsce jeszcze jedna kaszubska edycja, we Wdzydzach w 1985 roku (koncert pamięci zmarłego klika dni wcześniej Wojtka Bellona, o rekordowej, pięciotysięcznej widowni), cykl zamkowy ujrzał kontynuację w Szymbarku koło Iławy w roku 1984 oraz w Człuchowie w latach 1986 i 1987. Rok 1988 klub FIFY poświęcił na działalność programową w dziedzinie turystyki, pozostawiając w kalendarzu Bazuny przerwę. Miejscem Przeglądu w maju 1989 roku była nieistniejąca już Hala Stoczni Gdańskiej. Dekada lat 80. ukazała kolejnych wykonawców i autorów: Mariusz Lubomski i Rafał Bryndal (kabaretowy skład I z Poznania i z Torunia), Paweł Orkisz, Małgorzata Gilewska (Lipińska) oraz Leonard Luther – każde z nich do śpiewnika turystycznego wniosło fragment swej twórczości. W roku 1985 laureatem Przeglądu stał się zespół Stare Dobre Małżeństwo rozpoczynający swą przygodę z poetycką piosenką. W 1981 roku na scenie pojawiła się, z przyjaciółmi, trójka braci Stefańskich: Zbigniew, Janek i Jacek; po tragicznej śmierci Jacka, od roku 1984, grupa Bez Jacka obecna jest na imprezie niemal co roku. W 1986 roku w Człuchowie debiutował zespół EKT-Gdynia, wielokrotny uczestnik naszej imprezy, rok później w tym samym miejscu piotrkowska Grzmiąca Półlitrówa z Pawłem Małolepszym. Koniec lat 80. przyniósł debiut trójmiejskich grup Timur i jego Drużyna oraz Słodki Całus od Buby, także częstych gości w późniejszych latach.

Przeglądy w latach 70. i 80. w wystarczający sposób wspierały instytucje związane ze środowiskiem akademickim. Rok 1990 był pierwszym, w którym wkład w imprezę wniosły firmy i instytucje „zewnętrzne", przenosząc Bazunę w realia gospodarki rynkowej. Urocze miejsce odnalezione w 1990 roku – wejherowska Harcerska Baza Obozowa „Cedron" – stało się do 2008 roku areną Przeglądu pięciokrotnie.

Wędrowny charakter imprezy został przez kolejne dekady zachowany, tym samym miała ona możliwość odwiedzać ze swym muzycznym programem ciekawe, wyjątkowe miejsca. Trzykrotnie, w latach 2004, 2009 i 2010, Bazuna gościła w Lubaniu – ośrodku Akademii Przygoda, w niemal westernowej scenerii, w sąsiedztwie stajni z końmi. Nocleg wykonawców przewidziany był w wielkiej hali, w specjalnie zaadaptowanych beczkach po winie, na siennikach. Jedna z edycji trójmiejskich miała miejsce na sopockiej plaży, ze sceną usytuowaną na pomoście, czyli faktycznie na wodzie; publicznością, zwłaszcza dzienną porą, była przy pięknej słonecznej pogodzie grupa plażowiczów. Zrządzeniem losu w tym miejscu zaprezentował się sławiący górskie krajobrazy Browar Żywiec, po raz ostatni z Jerzym Reiserem. W latach 2001–2002 Przegląd powrócił na zamek gniewski, tym razem na plac turniejowy; trzydziesta, jubileuszowa edycja w 2002 roku zgromadziła na samym sobotnim maratonie trzytysięczną widownię. Lata 2006–2007 przeniosły imprezę w ogrody elbląskiego Muzeum Archeologicznego, fakt ten odnotowało czujne i jak zwykle dowcip-

ne jury, w miejsce werdyktu tworząc protokół z posiedzenia Rady Kustoszów. Nie pierwsza to celna jurorska reakcja na zmieniające się realia, także w szerszej skali – w latach wykrywania krajowych afer gospodarczych jury przeniosło werdykt do sali sądowej, w 2016 roku komunikat jurorski zawierał akcenty sportowej rywalizacji Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej. Aktualne realia oddawali w wystroju, nawet drobnych gadżetach imprezy, organizatorzy – przykładowo w 1983 roku, w stanie wojennym, dobie powszechnej reglamentacji, karnet wstępu na imprezę miał postać wszechobecnej reglamentacyjnej kartki.

Termin przeglądu Bazuna, majowy, został utrzymany do 2000 roku – kilkakrotnie witająca uczestników zimnowiosenna aura, relacje o palcach przymarzających do strun zrobiły swoje: z rokiem 2001 tradycyjnym terminem Przeglądu stał się przełom czerwca i lipca – od tej pory Bazuna turystyczny wakacyjny sezon otwierała. W 2003 roku drugim organizatorem Przeglądu, obok klubu FIFY, stało się Pomorskie Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne „Bazuna".

Wyróżniającymi się od lat 90. laureatami byli śpiewający autorzy: Maciej Służała, Szymon Zychowicz, Marek Gordziej, Piotr Dembski, Andrzej Marczyński i Agnieszka Kostencka, Marcin Skrzypczak, Anna Kossakowska, Anna Ciaszkiewicz i Mateusz Rulski-Bożek; solowo oraz z zespołami występujący: Bartek Dzikowski, Łukasz Majewski, Joanna Kondrat, Łukasz Nowak i Katarzyna Abramczyk. Do tekstów współczesnej poezji komponowali: Kasia Haczewska, Daniel Gałązka oraz Rafał Nosal występujący z zespołem Bohema. Balladę w bogatej, wielogłosowej aranżacji prezentowały grupy Dnieje i Incognito, wątek awangardowy wprowadził zespół Nic Wielkiego, poetycką turystyczną balladę prezentowały grupy Past i Saskia. Na naszej scenie etapy swej ewolucji przechodziła uznana dziś kołobrzeska Cisza Jak Ta, z balladą o bluesowym zabarwieniu przyjechała Joanna Pilarska. Nurt folkowy reprezentowali: Ula Kapała, śląski Gaid, warszawska Stara Lipa, krakowski Yes-Kiez-Sirumem oraz Caraboo z Brwinowa.

Zaznaczyć należy aktywne na polu piosenki środowiska. Region Bydgoszcz–Toruń, jak przed laty, utrzymywał wysoką formę, od poetycko-turystycznego Wszystkiego Najlepszego, Sąsiadów Gustawa w kierunku country po wielogłosowe, misternie zaaranżowane Oczy Mam Niebieskie. Niezmiennie wysoki poziom prezentowały zespoły z Łodzi i okolic – od zespołowo zaaranżowanej ballady (Przyjaciele Maksyma, Ostatnie Kuszenie Małgorzaty, Pod Dudą, Dlaczego Nie, Żeby Nie Piekło) po formę mocniejszą, rockową (Zakaz Wyprzedzania).

Przedstawiony na przestrzeni lat wybór jest jedynie częściowy, nie zawiera wszystkich nazwisk i nazw, które powinny się w tym miejscu znaleźć, pozostałych wykonawców serdecznie za ten fakt przepraszamy, zainteresowanych czytelników odsyłając do pełnych werdyktów. Miłym akcentem licznych edycji naszej imprezy były i są jubileusze. Poza rocznicami Przeglądu częste były w jego ramach urodziny wykonawców, niekiedy kilka takich uroczystości uświetniało pojedynczą edycję. Rekord, z czterema jubileuszowymi akcentami, pobity został w 2016 roku w Sulęczynie. W roku 2000 w Gdyni swoją 25. rocznicę uczestnictwa w imprezie odnotował wielokrotny uczestnik, przyjaciel imprezy, wykonawca i juror Mirosław „Michu" Michalski. Na jego zaproszenie odpowiedział Rudi Schuberth, przypominając, ze skromnym akompaniamentem, piosenki wykonywane jeszcze w roku 1977; drugim gościem był lider popularnego Mr. Zoob Andrzej Donarski, ze słynnym *Kawałkiem podłogi* – obu wysłuchała trzytysięczna widownia. Po latach na tamtą Bazunę wrócili: Piotr Bakal, Barbara Sobolewska z grupą Mikroklimat oraz Marek Majewski, reaktywowane zostały zespoły jubilata Hawar i Prima Vista. „Michu" został kierownikiem jubileuszu 30-lecia impre-

zy, także na gniewskim placu turniejowym, zapraszając uznane postaci świata muzycznego na Bazunie występujące po raz pierwszy (Czerwony Tulipan, Jacek Kleyff, ukraiński Czeremosz, Andrzej Garczarek, Lidia Jazgar i Galicja), po wielu latach na imprezie gościli Wolna Grupa Bukowina i Stare Dobre Małżeństwo. W ramach 30. Bazuny na gniewskim zamku odbyła się jubileuszowa wystawa plastyczna prac uznanych wykonawców z kręgu piosenki studenckiej.

Elbląska, 35. edycja Bazuny akcentu rocznicowego nie zawierała. Obchody przeniesione zostały na jesień na Dziedziniec Północny Politechniki Gdańskiej – w ramach obchodów 50-lecia Parlamentu Studentów odbył się maraton „Bazuna na Bis" – przegląd pokoleń piosenki turystycznej.

Skupienie jubileuszowych działań nastąpiło w latach 2012 i 2014 w Przywidzu. Edycje te, wraz z tą z roku 2013 zorganizowaną w tym samym miejscu (hala w ośrodku „Zielona Brama"), utworzyły tak zwany tryptyk przywidzki. Dwa jubileusze, w kolejności: 40-lecia Bazuny i 50-lecia klubu FIFY, zostały zrealizowane z dużym rozmachem, przekraczającym coroczne edycje, pod egidą Stowarzyszenia Absolwentów Politechniki Gdańskiej i pod kierownictwem Ryszarda Markowskiego, reprezentującego także instytucję wierną Bazunie od jej początków – SSP Techno-Service. W 2012 roku na scenę, wraz ze wspomnieniowym wydawnictwem, powróciła grupa BOOM, po raz pierwszy na imprezie gościli lubelscy Wątli Kołodzieje, w części galowej wystąpili Elżbieta Adamiak z zespołem oraz Wolna Grupa Bukowina. Rok 2014 przywitał Przegląd piosenkami pierwszych laureatów – Wacława Masłyka i Adama Cichockiego, po raz pierwszy wystąpił zespół U Studni złożony z byłych muzyków Starego Dobrego Małżeństwa. Ponadgodzinny blok dawnych rajdowych piosenek wykonały reaktywowane Kaszuby pod wodzą Ryszarda Kusojcia. Jubileuszowe koncerty lat 2012 i 2014 zgromadziły tysięczną widownię, utrwalone zostały w wersjach audio i wideo, by na lata dać świadectwo zjawisku studenckiej piosenki turystycznej po czterech dekadach jej istnienia.

W roku 2002 zorganizowany został plebiscyt na Rajdową Piosenkę 30-lecia przeglądu Bazuna, podczas którego głosami publiczności nagrodzona została piosenka *Majster Bieda* Wolnej Grupy Bukowina, bezpośrednio wykonana na scenie. Głosowanie powtórzone zostało w 2012 roku, z identycznym rezultatem, tym samym tytułem i równie owacyjnie przyjętym wykonaniem. Drugie miejsce zdobyła, zostając Małą Rajdową Piosenką 40-lecia, pierwsza historycznie laureatka – *Lato z ptakami odchodzi* – ta w niemal oryginalnym wykonaniu (Adam i Małgorzata Cichoccy, Wacław Masłyk) zabrzmiała ze sceny w 2014 roku.

Przegląd Bazuna swój studencki, wesoły, pełen dowcipu charakter zachował do dziś w dużej mierze dzięki konferansjerom. Niektórzy z nich ze swych zapowiedzi tworzyli wielki kabaret, skupiając uwagę widowni na równi z wykonawcami, stąd utarta nazwa nocnych koncertów – kabaretony. Tak wysoki pułap już na początku ustawiła dwójka – Stanisław Sierko i Mieczysław Welke, pamiętani przez bywalców Przeglądu do dziś; pierwszy z nich Bazunę odwiedza także obecnie. Osobami o szczególnych zdolnościach na polu artystycznych zapowiedzi byli: Krzysztof „Lumbago" Górski, Ryszard Manias, Mariusz „Rosół" Ziółkowski i Piotr „Słoń II" Trzeciak. Wątek prawdziwie kabaretowy istniał na Bazunie także – w początkowych latach trójmiejski Kabaret Jelita i Brylantowe Spinki z Krzysztofem Szczuckim, w późniejszych latach, gościnnie, Damian Rogala i Grzegorz Halama Oklasky.

NIE TYLKO TURYSTYCZNA BALLADA

Turystyczny szlak, akompaniament gitary i chóralnych głosów w naturalny sposób na-

dają śpiewnemu repertuarowi jednolitości, bez względu na gatunek – kabaretowy czy poetycki, lądowy czy morski, dowcipny czy natchniony. Jak różnice i podobieństwa piosenek przekładają się na zaopatrzoną w mikrofony i wzmacniacze scenę?

Pionierskie edycje Bazuny, także innych podobnych imprez w Polsce, miały jeden cel: nagłośnić na scenie śpiewającą osobę, by melodia i słowa lepiej docierały do wspólnie śpiewającej widowni. Stąd scena jak wielkie ognisko, impreza jak wielki rajd. Warto zaznaczyć, że jeszcze dziś, w drugiej dekadzie XXI wieku, odbywają się autonomiczne imprezy, z promocją i plakatami, z założenia będące wspólnym śpiewającym kręgiem bez jakiegokolwiek nagłośnienia, realizujące nakreśloną dawno, lecz wiecznie żywą ideę.

Wszystkie organizowane na scenie przeglądy piosenki z biegiem lat rozbudowały swą sceniczną formę, umożliwiając młodym wykonawcom rozwój w kierunku muzycznym innym niż samo wspólne śpiewanie z widownią. Nieraz występy zyskiwały wysoki artystyczny poziom, stając się zjawiskami pamiętanymi przez uczestników po latach. Podajmy parę przykładów. Już w gdańskich latach debiutu Bazuny misterne wokalne aranżacje ukazały BOOM czy PUW, kierunek ten kontynuowała Nasza Basia Kochana, w kolejnych dekadach zespoły Bez Idola, Trzy Dni Tyłem i A Ja Nie Wiem. Pierwsze szlify w kierunku sceny country poprzez piosenkę turystyczną zdobywał Babsztyl, na naszej scenie kabaretowe środki wyrazu doskonalił Rudi Schuberth. Zmasowaną dynamiczną ścianą dźwięku z wirtuozowskimi solówkami (flet – Stefan Błaszczyński, skrzypce – Wojciech Czemplik) zawładnął widownią szymbarskiego zamku zespół Passs z Pawłem Orkiszem, piosenka *Pociąg* o gigantycznej choreografii na całą widownię była bisowana siedmiokrotnie. Swymi kompozycjami do słów Edwarda Stachury, przede wszystkim interpretacją wokalną, zachwycił widownię nad wdzydzkim jeziorem Krzysztof Myszkowski.

W 1982 roku instrumentalnymi ludowymi tematami porwała publiczność do tańca grupa Leśne Ludki – zaczątek przyszłego Kwartetu Jorgi. W roku 1993 samodzielnie z gitarą urzekła widownię Magdalena Wójcik, obecnie znana z zespołu Goya. Dwa lata później w zespole poezji śpiewanej Incognito obecna była Natalia Grosiak, dziś awangardowa postać tworząca w grupie Mikromusic. Awangardowy kierunek już w występach solowych w latach 2000–2001 prezentował Piotr Rogucki, dziś lider zespołu rockowego Coma, po latach wracający do stylu swego akustycznego debiutu. Przykłady takie można mnożyć, dostarcza ich każda dekada naszej imprezy. Trójka wykonawców – Zuzanna Moczek, Monika Kowalczyk i zespół Oreada i Paduchy – w połowie drugiej dekady naszego wieku zdominowała przeglądy piosenki w całym kraju, także konkurs Bazuna 2016. Przyszłość pokaże, czy dołączą oni do wyżej wymienionych laureatów z naszej historii.

Istnieją zatem dwa kierunki, dwa cele: jeden to wspólne śpiewanie dające imprezie wszechobecny luz, atmosferę pikniku, a drugi – dążenie do artystycznego przekazu, sukcesu konkursowego, tworzące pewne twórcze napięcie. Przegląd Bazuna w swej dawnej i aktualnej postacią mieści się gdzieś pomiędzy tymi biegunami, nie dając się ściśle zdefiniować.

Zadajemy sobie pytanie, czym dla prezentujących się na naszych scenach była kiedyś i czym jest teraz piosenka. Odpowiedź prosta: przede wszystkim młodzieńczą przygodą, chęcią ukazania innym, co nam w duszy gra, wyłącznie jako radość wspólnego śpiewania, spędzenia mile czasu. Niektórym, z nazwiska wymienionym, przygoda ta stała się tak droga, że zapragnęli poświęcić jej swe twórcze siły, czas i energię, nieraz wiążąc z nią swe zawodowe życie. Osoby te stały się ambasadorami naszej i innych imprez, tutaj dojrzewając do swej

ukształtowanej już artystycznej drogi. Jedno jest ważne – prezentacja na naszej scenie, pomimo nieraz bogatej aranżacji, nie może gubić podstawowego celu, motywacji dla tak licznej widowni – wspólnego rozśpiewania. Tym jest hasło „turystyczny" wciąż obecne w nazwie Bazuny – piosenka wykonywana na naszej scenie musi dalej iść z nami w świat, być możliwa do zaśpiewania, przeniesienia w daleki szlak i ogniskowy, melodyjny krąg.

Wielość stylów, muzycznych formuł o wspólnym mianowniku piosenki stara się odzwierciedlić coroczny werdykt jurorski. Już pierwsze Bazuny w swych ocenach wprowadziły duże zróżnicowanie, nagradzając piosenki morskie, folklorystyczne, żeglarskie, kabaretowe, w stylu country itp. Ewolucja imprezy przyniosła tak zwaną złotą dwudziestkę równorzędnych piosenek – laureatek (termin pojemny, w zależności od poziomu konkursu liczba sięgała od kilkunastu do prawie trzydziestu) z Rajdową Piosenką Roku na czele. Warsztat muzyczny odzwierciedlała nagroda dla najlepszego wykonawcy, od roku 1985 nagradzana jest najlepsza w danym roku interpretacja. Nagroda Specjalna im. Jacka i Janka Stefańskich promuje artystyczne osobowości, zaś Nagroda Specjalna im. Józka Kanieckiego, związanego przez lata z imprezą skrzypka, od przeszło dekady każdego roku promuje muzyczną indywidualność. Wreszcie głos ludu – Nagroda Publiczności, od jurorów niezależna, dobrze ukazuje panujące na widowni nastroje.

PIOSENKA PRZEZ OKRĄGŁY ROK

Przegląd Bazuna od swego początku był corocznym forum piosenki turystycznej w wydaniu studenckim, piosenki przeznaczonej do śpiewania w grupach, podczas wyjazdów. Organizatorzy od wczesnych lat imprezy dążyli do animacji piosenki na scenie także poza samym Przeglądem, w różnych miejscach – ku lepszej jej promocji. Pierwszym przykładem była „Teatralna gala Bazuny 1973", dwa lata później, po zakończeniu wędrownej Bazuny, na Auli Wydziału Elektroniki Politechniki Gdańskiej odbyło się „Spotkanie z piosenką studencką", wśród gości: Elżbieta Adamiak, Nasza Basia Kochana, Kwartet im. Kasi Kiestrzyń z Wacławem Juszczyszynem, zespół Viva Aqua.

Koniec lat 80. przyniósł jesienną gdańską inicjatywę – to „Powtórka z Bazuny", przenosząca do akademickiego Gdańska plenerową, rozśpiewaną scenę. Hasło to wracało w klubach Kwadratowa i Żak w latach 90., od roku 2009 w klubie Kwadratowa pod nazwą „Jesień z Bazuną" – do dziś. Rok 1991 ukazał cykliczną imprezę „Piosenka Miesiąca" o formule otwartej sceny, z osobnym konkursem i miniwerdyktem, możliwą kwalifikacją na konkurs Przeglądu. „Piosenka Miesiąca", z przerwami, odwiedziła do roku 2005 kilka miejsc na terenie całego Trójmiasta, tworząc odrębną historię.

Lata 90. przyniosły rozkwit koncertowych działań promocyjnych turystycznej piosenki studenckiej pod egidą przeglądu Bazuna z udziałem laureatów, zarówno najmłodszych, jak i artystycznie czynnych wykonawców sprzed lat. Tradycją stały się występy w ramach gdańskiego Jarmarku św. Dominika (kilkakrotnie odbył się konkurs na Turystyczny Przebój Jarmarku), gdyńskich Dni Morza, Jarmarku Wejherowskiego, Muzycznego Lata na sopockim molo. Działalność prowadzona była także poza Wybrzeżem – cykle koncertowe w toruńskim Domu Muz, bydgoskim WOK, w Inowrocławiu i Ciechanowie, dwukrotna wizytówka Bazuny w ramach krakowskiej Chrypy, wydarzenia jednorazowe – w Gliwicach, Chorzowie i prestiżowy koncert w krakowskiej Rotundzie. Wspaniałą artystyczną wakacyjną przygodą była realizowana w latach 1995–2000 impreza pod naszą egidą w Kazimierzu Dolnym. Krąg organizacyjny przeglądu Bazuna realizuje obecnie dwie co-

roczne imprezy: jesienny Poznański Przegląd Piosenki Pozytywnej oraz styczniową lubelską Strojne w Biel – Zima z Bazuną.

Całoroczna działalność koncertowa zespołu przeglądu Bazuna z powodzeniem trwa. W 2010 roku zainaugurowano dwa projekty: wakacyjne, sierpniowe Wdzydzkie Dni z Bazuną oraz Zawód: Poeta Piosenki – kameralne gdyńskie spotkania w Caffe Anioł.

Z początkiem roku 2015 pod patronatem Rektora Politechniki Gdańskiej oraz Komendanta Chorągwi Gdańskiej ZHP zainicjowany został cykl „Śpiewajmy Razem", łączący twórczość dwóch środowisk, harcerskiego i studenckiego, ze wskazaniem na ich wspólnotę. Koncerty odbywają się w miastach powiatowych regionu pomorskiego, kulminacją będzie koncert pod tą samą nazwą w ramach 45. Bazuny w 2017 roku w Przywidzu.

BAZUNA W ŚPIEWNIKU ZAPISANA, NA PŁYCIE NAGRANA

Organizatorzy Przeglądu już w pierwszych latach pragnęli dostarczyć swej publiczności obszerny śpiewnik – antologię propagującą piosenkę w szerszym, ponadczasowym wymiarze. Staraniem kolegium redakcyjnego pod kierownictwem Mariusza Wojtunika w 1972 roku, podczas drugiej Bazuny, ukazał się *Bazuna. Studencki zbiór piosenek turystycznych* w formie książki, na swych 555 stronach zawierający 600 piosenek. Było to wydawnictwo dla turystów szczególnie wartościowe ze względu na akordy gitarowe, ułatwiające śpiewanie na turystycznych szlakach. Grupę edytorów, poza redaktorem naczelnym, tworzyli: Edmund Kadłubiski, Elżbieta Pardela-Okła, Lech Konopnicki, Ryszard Markowski, Janusz Kowalski oraz Kazimierz Kunowski. Wydanie drugie śpiewnika *Bazuna* zostało wzbogacone o nowe piosenki, w związku z czym zaplanowano rozbicie go na dwa tomy. Wskutek trwających lata, niezależnych od inicjatorów trudności edycja wznowionego tomu pierwszego nastąpiła w 1977 roku, tomu drugiego dopiero w 1989 roku. Zaplanowane były także tomy kolejne, z zapisem nutowym pierwszych dwóch części, lecz do dnia dzisiejszego perspektywy realizacji tych planów nie są znane.

Kolejny książkowy śpiewnik – antologia, z charakterystyczną białą okładką, powstał przy okazji 30. Bazuny w 2002 roku z premierą w Gniewie. Zbiór ponad 300 piosenek wybranych z werdyktów zrealizowanych wcześniej Przeglądów zredagował wraz z zespołem Mirosław „Michu" Michalski, reżyser tamtego jubileuszu. Gniewska rocznica przyniosła inną premierę – wydaną przez łódzki Dalmafon płytę *Perełki Bazuny*, zawierającą reprezentatywny wybór nagrań z minionych lat imprezy. Był to zarazem pierwszy fonogram w całości poświęcony naszemu Przeglądowi.

Kulminacja działań wydawniczych Przeglądu nastąpiła w latach 2012 i 2014 – przywidzkich edycji jubileuszowych 40-lecia Bazuny i 50-lecia klubu FIFY. Rezultatem są stanowiące komplet dwa śpiewniki – książki oraz seria fono- i wideogramów: wybór 107 piosenek zebranych z obu imprez, w formie płyt CD lub zawartych na płycie plików mp3, także pełne rejestracje obu edycji – wydania kolekcjonerskie. Wspomniane wydawnictwa, wraz z płytą *Perełki Bazuny*, dostępne są także w chwili obecnej. Kolejne działanie redakcyjne – reedycja legendarnego *Śpiewnika Sucharka* – planowane jest na jubileuszowy rok 2017. Wspomniany już Mirosław „Michu" Michalski jest redaktorem uzupełnianego na bieżąco cyklu płyt z Bazuną w tle, wydawcą jest sopocki Soliton.

TURYSTYCZNA PIEŚŃ NIEUSTANNIE MŁODA

Pomimo minionych już czterdziestu lat, zapisanej obszernej historii, wzięty do ręki rajdowy śpiewnik sprzed lat oraz dziś już dostępne archiwalne nagranie sprawiają, jakbyśmy

na studencki rajd mieli wyjść za chwilę sami, rozglądając się za plecakiem i gitarą, lub wybrać się na trzydniowy maraton piosenki, by z premedytacją prześpiewać bite dwie noce, powtarzając magiczną formułę „odeśpi się".

Skąd ta atrakcyjność piosenki o turystycznym rodowodzie, skąd wrażenie, że jest ona wiecznie młoda, odmładzając, jak na życzenie, wszystkich śpiewających – czy to na festiwalach, czy na rajdowych szlakach?

Odpowiedź prosta – ten gatunek się nie starzeje. Uroki przyrody, piękno krajobrazu mijanego podczas wędrówki są wspólne nam i uczestnikom rajdów pół wieku temu – wszyscy szukaliśmy i szukamy najpiękniejszych słów, by wyrazić obecny wtedy stan ducha. Taki twórczy stan chcemy dla siebie zachować przez okrągły rok – stąd wspólnie śpiewaną piosenkę przenieśliśmy na scenę, stąd Giełda, Bazuna, Yapa i inne przeglądy oraz niezliczone jednorazowe spotkania z piosenką w kameralnym gronie.

Motywem początkowym naszego krótkiego szkicu jest Rajdowa Piosenka Roku 2012, przykład współcześnie tworzonej piosenki o ściśle turystycznym kształcie. Niech zachętą do uczestnictwa w śpiewanych spotkaniach, czy z plecakiem na szlaku, czy obok sceny, będzie pierwsza w historii Rajdowa Piosenka Roku, obecna do dziś w licznych śpiewnikach, niesiona niezliczonym chórem. Jesteśmy przekonani, że po upłynięciu kolejnych dekad piosenki te będą tak samo żywe i atrakcyjne jak dla nas w chwili obecnej.

Idę w górach cieszyć się życiem
Oddać dłoniom halnego włosy
W szelest liści wsłuchać się pragnę
W odlatujących ptaków głosy…

[*Lato z ptakami odchodzi* – Rajdowa Piosenka Roku 1971, Mała Rajdowa Piosenka 40-lecia; sł. Jacek Rutkowski, muz. Adam Cichocki, wyk. Ryszard Krasowski, grupa Efemerydy]

Jarosław Drozd

FESTIWAL DANIELKA:
WSPOMNIENIE I CZAS TERAŹNIEJSZY



Połowa lat 80. XX wieku, środowisko studenckie gliwickiej Politechniki Śląskiej. W Polsce sytuacja ekonomiczna nie najlepsza, ustrój chyli się ku upadkowi. Nie ma perspektyw na rynku pracy. Studenci się nigdzie nie śpieszą, niektórzy na jednym roku spędzają kilka lat. Za to kultura studencka kwitnie. Miałem szczęście być wtedy studentem Wydziału Chemicznego Politechniki. Pamiętam hucznie obchodzone coroczne święto wydziału – Chemikalia. Pamiętam piosenkę-hymn Wydziału Chemicznego (śpiewaną gdzieniegdzie do dzisiaj) z refrenem: *Bo dzisiaj Chemia tryska humorem, pomysłów worek znów rozpruł się*. Piosenka ta zaczynała się od słów *Choć nam grozi krach totalny, sposób może to banalny, na złość wszystkim zabawimy się*. Piosenkę tę śpiewało się bardzo często, praktycznie na każdej imprezie w akademiku Wydziału Chemicznego – „Karolince". Nie do końca wtedy było dla mnie jasne, o co chodzi z tym „krachem totalnym". Kryzys ekonomiczny był nieustający i trudno to było tak nazywać. Dzisiaj to tak rozumiem: krachem była codzienna praca i życie w ówczesnej Polsce – perspektywa, którą niektórzy starali się oddalić, która jednak nieubłaganie się zbliżała.

Na Wydziale Chemicznym Politechniki działała grupa związana ze Studenckim Schroniskiem Turystycznym „Chałupa Chemików" położonym w Ujsołach w pięknej Dolinie Danielki. Schronisko było zarządzane przez należący do ZSP Almatur. Studenci sami dbali o Chałupę, jeździli na weekendy i w czasie wakacji, przyjmowali turystów, robili niezbędne naprawy i remonty, organizowali letnią bazę, obozy. W Chałupie zakochałem się od pierwszego wejrzenia i wraz z kilkoma przyjaciółmi z tego samego roku udało się nam „wkręcić" do grupy, która opiekowała się schroniskiem. Jej większa część zamieszkiwała na co dzień wspomniany Dom Studencki „Karolinka" w miasteczku akademickim w Gliwicach. Opodal, przy akademiku „Ziemowit", działał wtedy Klub Studentów Politechniki Śląskiej ZSP „Program", który organizował koncerty i inne wydarzenia. Pamiętam koncerty Starego Dobrego Małżeństwa, Zespołu Reprezentacyjnego i wiele innych. Często tam bywaliśmy, niejednokrotnie spotykaliśmy się przy okazji organizacji różnych imprez i z czasem zaprzyjaźniliśmy się ze studentami związanymi z Programem.

Jest koniec roku 1985. Podczas jednej z imprez, w której uczestniczą „obsługanci" z Chałupy Chemików i ekipa Programu, powstaje pomysł, aby razem zorganizować festiwal. Niektórzy twierdzą, że impreza była suto zakra-

piana, ale są to informacje niepotwierdzone. Głównym autorem pomysłu był podobno Roman Kopiec, a przyklasnęli mu między innymi Zbigniew Balcerzak „Brząszcz", kierownik Chałupy Chemików, i Fryderyk Karzełek „Fred", szef Programu. Impreza w założeniu miała wypełnić lukę po wydarzeniu odbywającym się do 1984 roku w podobnej chatce studenckiej „Rogacz" koło Bielska-Białej, organizowanym przez Śląską Radę Okręgową ZSP. Ogólnopolski Przegląd Piosenki Turystycznej na „Rogaczu" zniknął z kalendarza imprez z powodu trudności natury organizacyjno-kadrowej, a ludzi tęskniących za klimatem piosenki beskidzkich szlaków turystycznych miała przyciągnąć Danielka – tak właśnie miał się nazywać nowy przegląd. Pełna nazwa została ustalona jako Turystyczny Przegląd Piosenki Studenckiej „Danielka", chyba trochę wzorem Giełdy w Szklarskiej Porębie. Pamiętam, że jednym z powodów była chęć pozostawienia otwartej formuły muzycznej. A dlaczego Danielka? Przyczyn było kilka, głównie geograficznych: Chałupa jest położona w Dolinie Danielki, przy potoku Danielka, na terenie przysiółka o nazwie Danielka, należącego do gminy Ujsoły. Danielka była wtedy synonimem Chałupy Chemików – mówiło się „jadę do Danielki", „spotkamy się w Danielce" itd. Nazwa ta narzucała się sama.

Stroną artystyczną przedsięwzięcia zajął się KS „Program" – organizował wykonawców, nagłośnienie. Chałupa oferowała i przygotowywała teren – scenę, widownię, noclegi. Działacze z obu środowisk starali się o dofinansowanie, a pieniądze dawała Politechnika i związany z nią Związek Studentów Polskich. Organizacje powiązane z ZSP, jak Almatur czy Alma-Service, widniały zresztą na materiałach promocyjnych jako współorganizatorzy. Nie było większych problemów ze zdobyciem pieniędzy, jeśli cel był klarownie związany z kulturą studencką – na to po prostu pieniądze były, trzeba je było jedynie rozsądnie wydać.

Pierwszy Turystyczny Przegląd Piosenki Studenckiej „Danielka" odbył się w dniach 20–22 czerwca 1986 roku. I tak się zaczęło…

Scenę budowało się wtedy corocznie na chałupianym boisku ze wszystkiego, co akurat było pod ręką albo można było łatwo zorganizować – z palet, desek, drewnianych żerdzi, kawałków sklejki, płacht folii i brezentu, sznurka. Widownia była zbijana z żerdek na grapie – kawałku stoku przylegającego do boiska, dało się w ten sposób uzyskać swego rodzaju naturalny amfiteatr. Po imprezie scena i widownia były rozbierane, a elementy trzymało się do przyszłego roku lub spalało w ognisku.

Na deskach Danielki w latach 1986–1991 występowali tacy wykonawcy jak: Stare Dobre Małżeństwo, Słodki Całus od Buby, Nijak, Bez Jacka, EKT Gdynia, Olek Grotowski z Małgosią Zwierzchowską, Adam Drąg i wielu innych. Niektórzy z nich debiutowali wówczas na scenie, inni mieli już ugruntowaną pozycję. Zawsze odbywał się konkurs. Publiczności z roku na rok przybywało, a pod koniec tego okresu Danielka była imprezą znaną w środowisku i cieszącą się estymą. Dla organizatorów był to z jednej strony ogrom włożonej pracy, ale z drugiej – okazja do spotkania się w gronie „swoich" i wspólnego spędzenia fajnego czasu w fajnym miejscu. Dla wykonawców – bardziej to drugie, oprócz oczywiście chęci zademonstrowania swojej twórczości w szerokim gronie. Dla publiczności, której większą część stanowiła wtedy brać studencka, zwłaszcza taka, która chodziła po górach – zdecydowanie to drugie. Świetna zabawa gwarantowana – spotkania w fajnym gronie, wspólne śpiewanie przy scenie lub przy ognisku, często do rana. Ja wtedy się czułem po trochu po wszystkich tych trzech stronach: jako „chałupnik" pomagałem przy organizacji, jako wykonawca występowałem w konkursach piosenki w różnych konfiguracjach, z chęcią siadałem też na widowni. Pamiętam, że nieodłączną cechą imprezy był padający deszcz – koniec czerwca

nie był najszczęśliwszym terminem pod tym względem.

Rok 1992 to rok przemian ustrojowych i własnościowych. Almatur pozbywa się nierentownych chatek studenckich, które przechodzą w ręce prywatne. Chałupa Chemików zostaje własnością założonego na tę okazję Stowarzyszenia „Chałupa Chemików". Jej członkowie to głównie byli studenci Politechniki Śląskiej, ale nie tylko. Łączy ich przywiązanie do Chałupy i determinacja, aby nadal opiekować się tym miejscem. Duża część ludzi, którzy zajmowali się dotąd festiwalem, przestaje działać społecznie na rzecz działalności zawodowej, większość zakłada rodziny. Nikt wtedy nie myśli o organizowaniu następnej edycji Festiwalu „Danielka".

Mijają lata. Do Chałupy Chemików wciąż jeździ „stara gwardia", przewijają się także różni inni ludzie. Niektórzy zaglądają tutaj tylko raz czy dwa, czasem zostają na dłużej, jeszcze inni – już zawsze będą tu wracać. Wielu jeżdżących do Chałupy w czasach studenckich wraca po latach i niejako na nowo „zaraża się" tym miejscem. W Chałupie z reguły panuje świetna atmosfera, prawie zawsze można tu usłyszeć dźwięk gitar i śpiewy. Często spotyka się przyjaciół i znajomych, czasem takich, których nie widziało się przez wiele lat. Nie jest tajemnicą, że w Chałupie miało swój początek wiele związków i w ten sposób miejsce to przyczyniło się do pewnego wzrostu demograficznego.

W 2008 roku powstaje grupa muzyczna Było Nas Trzech złożona ze starszych bywalców Chałupy, która organizuje w schronisku małe muzyczne wydarzenia, nierzadko także minikoncerty z nagłośnieniem. Przyjeżdżają, grają i śpiewają także ludzie młodzi. Przed jednym z koncertów przy tylnej ścianie budynku gospodarczego, dokładnie tam, gdzie w dawnych latach mieściły się toalety, powstaje prowizoryczna scena złożona z kilku odpadowych kantówek i desek pozostałych po remontach w Chałupie.

Nadchodzi rok 2013. W powietrzu od wielu miesięcy dojrzewa pomysł, aby zrobić „coś" więcej i wreszcie nadchodzi ta chwila. Zwołujemy grupkę zapaleńców z Chałupy, w pierwszym spotkaniu uczestniczą: Marek Kastelik, Rafał Sołtysik, Jurek Chlebicki oraz piszący te słowa, dołącza też Tomek Olesiński ze Stowarzyszenia Pro-Kulturamedia. Później regularnie odbywają się spotkania organizacyjne nowej imprezy muzycznej. Tak – mimo że narzuca się kontynuacja legendarnej Danielki – powstaje zupełnie nowy festiwal. Panują inne realia. Jest przecież kapitalizm, wolny rynek i… no właśnie – po pierwszych pełnych pomysłów spotkaniach przychodzi chwila zwątpienia. Skąd wziąć pieniądze? Wszystko przecież kosztuje, trzeba chociażby zwrócić koszty podróży zaproszonym artystom, trzeba ich nakarmić, wynająć nagłośnienie, kupić materiały na budowę sceny. Na szczęście chwila zwątpienia szybko mija. Konstatujemy, że fajną imprezę można zrobić, bazując na tym, co już jest, ewentualnie z zaangażowaniem niewielkich prywatnych środków. Wykonawców można próbować ściągnąć na zasadzie dobrowolności – kto chce, to przyjedzie. Na pewno będzie Było Nas Trzech. Nagłośnienia użyczy Jurek, który jako hobbysta jest w posiadaniu niewielkiego sprzętu, na niewielką imprezę się nadającego. Scenę z tyłu budynku gospodarczego można podreperować, prowizorycznie zadaszyć. Z pewnością przyjedzie trochę „swoich" i będzie fajnie. Do pomocy zgłasza się grupa młodych ludzi, nierzadko dzieci starszych „chałupników". Grupa została ochrzczona jako ORMO: Ochotniczy Ruch Młodych Obsługantów. Wspiera nas Stowarzyszenie, w tym jego prezes Jan Kasprzyk. To był ten kluczowy moment, kiedy zapadła decyzja – „robimy to swoimi siłami, a jak się uda zdobyć jakieś pieniądze – tym lepiej". To była dobra decyzja i później zaprocentowała – z czasem znaleźli się sponsorzy, wielu znanych wykonawców zgodziło się przyjechać „po kosztach", czasem z chęci pogrania w nowym miejscu, czasem trochę z ciekawości. Zgłosiło się trochę wyko-

nawców konkursowych, większość po agitacji w czasie innych imprez. Reaktywacja festiwalu, czyli VII Turystyczny Przegląd Piosenki Studenckiej „Danielka", odbyła się w ostatni weekend sierpnia 2013 roku i była imprezą udaną. Zgromadziliśmy szacunkowo około 200 osób na widowni i kilkudziesięciu muzyków. Została utrzymana formuła z ubiegłego wieku: festiwal zaczął się koncertem wieczorno-nocnym w piątek 30 sierpnia. W sobotnie południe na chałupianym pochyłym boisku odbył się mecz piłki nożnej Wykonawcy kontra Organizatorzy (kiedyś mecze były rozgrywane na dole w Ujsołach). Wczesnym popołudniem odbył się koncert konkursowy, a przewodniczącym jury był Adam Drąg, tak samo jak na poprzedniej, starożytnej Danielce w roku 1991. W sobotę wieczorem zaczął się drugi koncert wieczorno-nocny, który zakończyła Grzmiąca Półlitrówa około 4:00 nad ranem. W niedzielne południe miało się odbyć rozdanie nagród i koncert laureatów. Ten punkt programu jednak trochę skomplikowała pogoda, bo w niedzielę od rana padał deszcz, ograniczyliśmy się więc do rozdania nagród wewnątrz Chałupy, w tak zwanym saloonie. Po południu trochę się wypogodziło i przy mocno już ograniczonej widowni odbył się koncert głównej gwiazdy VII Danielki – Piotra Bukartyka i Krzysztofa Kawałko. Śpiewogrania przy aktywnym uczestnictwie Piotra i Krzysztofa trwały w chałupianym saloonie praktycznie przez całą noc. Na Danielce 2013 wystąpili jeszcze między innymi: Małżeństwo z Rozsądku, Tomek Lewandowski (laureat Danielki 1991) z muzykami z Bohemy, Adam Drąg, Cisza Jak Ta, Zgórmysyny, Byle do Góry & Labolare, Dusza we Mgle, Caryna, Pieprzyk, Włodek Mazoń. W konkursie nagrodę dla najlepszego wykonawcy dostał Piotr Płaza, a za najlepszą piosenkę – Janusz Bujko, autor i wykonawca piosenki *Na równych kamieniach*.
Następne edycje, w latach 2014, 2015, 2016, to coroczny wyraźny wzrost skali przedsięwzięcia – coraz więcej uczestników, co rusz to nowe wyzwania organizacyjne. Chałupianym sumptem scena została nieco powiększona i zaopatrzona w prawdziwy dach kryty gontem. W 2014 roku uczciliśmy pamięć Jacka Zwoźniaka i Kuby Wencla, którzy zginęli w wypadku samochodowym, wracając właśnie z Danielki, 18 czerwca 1989 roku. W tym samym roku odbył się też I Danielkowy Zlot Gwiaździsty – kilkudniowe rajdy ze współudziałem muzyków występujących na festiwalu, z metą na Danielce. Jedną z tras szły dzieci, które pod okiem opiekunów, między innymi zespołu Pod Wiatr, napisały piosenki, które następnie zaśpiewały w trakcie Danielkowego Konkursu. Pierwowzorem i natchnieniem dla tego wydarzenia była trasa zespołu Byle do Góry, który w osobach Jurka Hołowni i jego syna Bartka w ciągu dwóch tygodni pokonał pieszo trasę z Bieszczad, meldując się na Danielce 2013. W konkursie w 2014 roku przyznano nagrodę Grand Prix, a jej laureatem został Kuba Blokesz. Nagroda dla najlepszego wykonawcy przypadła Marzenie Nowakowskiej, a główną nagrodę za piosenkę *Porzeczkowa* dostał ponownie Janusz Bujko. W roku 2015 Grand Prix przypadł zespołowi Bractwo Wiecznego Natchnienia, który dostał też nagrodę za najlepszą piosenkę – *Piosenka dla Hani*, natomiast najlepszym wykonawcą został Zbigniew Rolniczak. W roku 2016 laureatką Grand Prix została Zuzanna Moczek. Grand Prix dla Zuzanny nosiło nazwę „Kryształ Danielki" – był to pomysł fundatorów nagrody, przyjaciół Danielki, a organizatorzy zadeklarowali, że odtąd zawsze tak się będzie nazywać danielkowa nagroda główna. Nagroda za najlepszą piosenkę *Nic tu po mnie* powędrowała do Michała Pastuszaka wykonującego ją razem z grupą Poławiacze Pereł, a najlepszym wykonawcą został duet Izabela Szafrańska i Paweł Sokołowski.

Przez ostatnie trzy lata na festiwalu Danielka przewinęło się wiele gwiazd z nurtu piosenki turystycznej, poezji śpiewanej i nie tylko. Na deskach danielkowej sceny zobaczyliśmy i usłyszeliśmy między innymi: Wolną Grupę

Bukowina w osobach Wojciecha Jarocińskiego i Wacława Juszczyszyna, Bez Jacka, Sklep z Ptasimi Piórami, Leonarda Luthera (*nota bene* laureata Danielki z roku 1989), Antoniego Murackiego, Waldemara Chylińskiego w duecie z Adamem Drągiem, U Studni, Do Góry Dnem, Lubelską Federację Bardów, Elżbietę Adamiak, Pawła Orkisza, Roberta Kasprzyckiego, Krzysztofa Napiórkowskiego, Chwilę Nieuwagi, Czerwony Tulipan, Trzeci Oddech Kaczuchy, Banana Boat, Martynę Jakubowicz, Plateau, Disparates. W 2016 roku obrodziło nam w jubileusze: X Przegląd, 30 lat od pierwszej Danielki. Przy okazji – swoje 30-lecie obchodziły zespoły Słodki Całus Od Buby i EKT Gdynia. Na Danielce 2016 swoje 40-lecie świętowała także legendarna Seta, goszcząc w swoim bloku programowym Mikroklimat i Jerzego Filara.

Niektórzy się dziwią, skąd taki, a nie inny dobór artystów. Istotnie, niektórych wykonawców trudno zaliczyć do klasycznej piosenki turystycznej czy poezji śpiewanej, czasem bliżej im do bluesa, rocka czy jazzu. Wydawałoby się, że nie pasują oni do pozostałych. Ale taka jest specyfika programu Danielki: stawiamy na urozmaicenie, nie chcemy się zamykać na określone gatunki, a przy tym hołdujemy zasadzie: jak najmniej powtórzeń. Wiadomo, że wszystkim nie można dogodzić, ale z reguły zawsze ktoś znajdzie coś dla siebie. Nie unikamy szant czy kabaretu. Można tutaj wspomnieć, że w 1989 roku śpiewał na Danielce początkujący wtedy kabaret OT.TO, w 2016 roku z kolei gościliśmy młody (chociaż mający już na swoim koncie wiele sukcesów) kabaret Sekcja Muzyczna Kołłątajowskiej Kuźni Prawdziwych Mężczyzn.

Program na Danielce jest tak ułożony, aby ciągle się na terenie Chałupy coś działo. Stąd konkurs, który odbywa się wczesnym popołudniem, koncert laureatów w niedzielne południe, jest też mecz w środku dnia. W każdym momencie zamiast słuchać koncertu, można pośpiewać przy ognisku, w Rezerwacie Danieli (tak spontanicznie nazwano miejsce przy chałupianym mostku nad potokiem Danielka), można także usiąść przy stoisku gastronomicznym. Ostatnio wprowadziliśmy nawet „Strefę Dziecka", gdzie i maluchy znajdą coś dla siebie. Niewątpliwym atutem Danielki jest nasz teren i piękna okolica. Preferujemy takich uczestników, którzy spędzają u nas cały czas. Wiemy, że są i tacy, którzy przyjeżdżają na same koncerty wieczorne. Jest to ich wybór, radzimy jednak, żeby przyjechali kiedyś z namiotem i w ten sposób w pełni zaznali atmosfery i magii tego miejsca.

Gdzie jesteśmy dzisiaj, jeśli chodzi o Danielkę? Można powiedzieć, że mamy wszystko: mamy piękny teren Chałupy Chemików, mamy nasze niezrównane, zawsze chętne do pomocy ORMO, mamy około 60 członków Stowarzyszenia, którzy opiekują się Chałupą, a niektórzy z nich mniej lub bardziej angażują się w organizację festiwalu, mamy sponsorów (mimo że o finanse trzeba się starać nieustannie), no i mamy coraz większą wspaniałą Danielkową Publiczność. W tym roku ludzi, namiotów i samochodów było naprawdę bardzo dużo. Danielkowa społeczność pomaga nam także finansowo – w tym roku uruchomiliśmy publiczną zrzutkę na portalu dla fundacji i stowarzyszeń, która znacząco pomogła nam zbilansować imprezę. Po swojej stronie mamy też Urząd Gminy Ujsoły, który coraz bardziej włącza się w organizację imprezy. Nawet pogoda w tym wieku – w przeciwieństwie do lat 1986–1991 – jest dla nas jak dotychczas (odpukać) łaskawa. To wszystko sprawia, że optymistycznie patrzymy w przyszłość Danielki.

Zamiast podsumowania przytoczmy tutaj kilka zdań komentarza Adama Drąga wypowiedzianych po reaktywacji Danielki w 2013 roku: *Warto, warto, warto i jeszcze raz mówię: warto było zorganizować Danielkę po 22 latach. Chałupa Chemików ta sama, góry wokół te same, ludzie tacy sami – niezależnie od tego,*



Danielka 2016, Martyna Jakubowicz z zespołem, fot. Weronika Serafimowicz

czy są w moim wieku, czy mają mniej niż 22 lata. Muzyka na estradzie tak samo brzmi, muzyka w schronisku do rana tak samo kochana, organizatorzy perfekcyjni w uszanowaniu nas wszystkich obecnych na Danielce. Wpiszcie sobie do kalendarza Festiwal w Danielce – zrozumiecie, że w bardzo malowniczej grupie jesteśmy w miejscu, które wyzwala spokój i miłość do tego, co lubimy, i które pozwala także uporać się z obawami wszelakiej maści.

www.festiwal.danielka.com.pl

Alina Bosak

DZIESIĘĆ LAT RZESZÓW CARPATHIA FESTIVAL



WSTĘP

Co łączy zespół Pectus, Edi Ann z Varius Manx, Sarę Chmiel z zespołu Łzy i Michała Karpackiego z De Mono? Wszyscy wystąpili na scenie Międzynarodowego Festiwalu Piosenki „Rzeszów Carpathia Festival" i zdobyli na niej nagrody. Odbywające się już od 10 lat w stolicy Podkarpacia święto piosenki od początku dedykowane było młodym twórcom, muzykom i wykonawcom. Mogą wystąpić na nim jedynie artyści, którzy nie ukończyli 35 lat. Jest jedyną imprezą w Polsce, która na taką skalę promuje autorskie teksty i piosenki, zarówno artystów krajowych, jak i zagranicznych. Wielu z nich właśnie w Rzeszowie zostało zauważonych i nagrodzonych, co pomogło im rozwinąć skrzydła i odnieść sukces na muzycznej scenie. Wysoka nagroda pieniężna dla zdobywcy Grand Prix pozwala na nagranie pierwszej płyty i jej promocję. Nie bez znaczenia są też kontakty z ludźmi z branży muzycznej, jakie można tu nawiązać. To wszystko sprawiło, że Rzeszów Carpathia Festival z roku na rok cieszy się coraz większą popularnością. Aby na nim wystąpić, trzeba w eliminacjach pokonać kilkuset konkurentów z kilkudziesięciu krajów świata. Najwięcej zgłoszeń napływa z Polski, Słowacji, Ukrainy, Czech i innych krajów sąsiedzkich. Zawsze jednak pojawiają się także kandydaci ze Skandynawii, Europy Zachodniej i całkiem odległych miejsc, jak np. Chile czy Wietnam. Występy wszystkich są okazją do zapoznania się z muzyczną twórczością młodej fali, która nieodmiennie szuka własnych środków wyrazu, by oryginalnie opowiedzieć o swoich emocjach, problemach i postrzeganiu świata. Wykonawców ocenia jury złożone z uznanych w branży muzycznej autorytetów. Zasiadali w nim między innymi: Elżbieta Zapendowska, Natalia Kukulska, Dorota Szpetkowska, Marek Kościkiewicz, Zygmunt Kukla, prof. Jadwiga Gałęska-Tritt, a z Rzeszowa – Elżbieta Lewicka, Zygmunt Dynia, Roman Owsiak.

Festiwal to ważne wydarzenie dla miasta, które jest jego organizatorem, oraz niemała atrakcja dla przyjeżdżających tu turystów. Starówka i Rynek zamieniają się w rozśpiewaną przestrzeń już w momencie, kiedy zaczynają się próby do wieczornych koncertów. Występują nie tylko wokaliści i zespoły, którym udało się wygrać eliminacje i pokonać setki innych konkurentów. Zapraszane są również gwiazdy. Na Carpathii wystąpili między innymi: Maryla Rodowicz, Ryszard Rynkowski, Natalia Kukulska, Perfect, Andrzej Sikorowski, Patrycja Markowska, Pectus, Kombii, Bajm, Ewa Farna, Grzegorz Turnau, Zbigniew Wodecki,

Łzy, De Mono, Gordon Haskell, Małgorzata Ostrowska, Varius Manx. Co roku, specjalnie na festiwal, spektakl wokalno-taneczny przygotowuje Centrum Sztuki Wokalnej w Rzeszowie. To właśnie od tego ośrodka kształcącego muzyczne talenty zaczęła się historia festiwalu.

JAK TO SIĘ ZACZĘŁO

Centrum Sztuki Wokalnej przy Podkarpackim Związku Piłsudczyków założyła w 2000 roku Anna Czenczek – muzyk, wokalistka, laureatka wielu ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów wokalnych, nauczycielka emisji głosu i polska przedstawicielka Międzynarodowej Organizacji WAFA TV z siedzibą na Malcie, skupiającej producentów muzycznych, artystów i dyrektorów największych festiwali z całego świata. Ucząc w szkołach muzycznych i zasiadając w jury wielu muzycznych konkursów, doszła do wniosku, że ogromny potencjał utalentowanej młodzieży na Podkarpaciu warto jeszcze lepiej wykorzystać, rozwijając muzyczną bazę w Rzeszowie. Kiedy utworzyła Centrum Sztuki Wokalnej, chętni do szkolenia głosu zgłaszali się z najodleglejszych zakątków województwa podkarpackiego, a także spoza jego granic. Młodzież uczyła się emisji głosu, dykcji, interpretacji utworów, ruchu scenicznego, a także zasad ubioru i charakteryzacji. Wyjazdów na festiwale było coraz więcej. Anna Czenczek, towarzysząc swoim uczniom, przyglądała się organizacji tych imprez i nawiązywała kontakty z ludźmi z branży. W końcu jeden z nich zapytał: *Czy w Rzeszowie jest festiwal piosenki?*. *Nie ma, ale na pewno kiedyś go zrobię* – odpowiedziała wtedy. Na następnym festiwalu, we Wrocławiu, gdzie jej uczniowie zdobyli pięć najważniejszych nagród, ktoś skomentował, że poszło im dobrze, bo Podkarpacie to już prawie Ukraina i wokaliści mają w głosie naturalny, wschodni zaśpiew. Dziś wspomina, że pomyślała wtedy: „Ja wam pokażę", a na głos obiecała: *Następnym razem spotykamy się w Rzeszowie*. Zaraz po powrocie do domu zabrała się za opracowywanie regulaminu festiwalu piosenki, który miałby na stałe zagościć właśnie w stolicy Podkarpacia. Pomysł spodobał się prezydentowi Rzeszowa Tadeuszowi Ferencowi i organizacja imprezy ruszyła.

Anna Czenczek, pomysłodawczyni i dyrektor festiwalu, rozesłała zaproszenia do wszystkich instytucji kultury w Polsce, od Legnicy po Gdańsk. W efekcie już na pierwszą edycję zgłosiło się mnóstwo wokalistów. 1 maja 2005 roku Rzeszów Carpathia Festival został uroczyście otwarty.

PIERWSZY FESTIWAL

Wydarzenie nazwano I Ogólnopolskim Festiwalem Piosenki Polskiej. Trwał on od 1 do 3 maja. Był rok 2005 i cała Polska świętowała właśnie pierwszą rocznicę przystąpienia do Unii Europejskiej. Dlatego festiwalowi towarzyszyła druga impreza pod nazwą „Podkarpacie w UE". Organizatorem festiwalu zostali: Wydział Promocji, Kultury i Sportu Urzędu Miasta Rzeszowa, Centrum Sztuki Wokalnej oraz Podkarpacki Związek Piłsudczyków.

Do konkursu zgłosiło się 89 wykonawców z całej Polski. Komisja artystyczna, w której znaleźli się: Urszula Biskupska, Andrzej Paśkiewicz i Zygmunt Kukla – znany, pochodzący z Rzeszowa dyrygent, kompozytor oraz aranżer – jako przewodniczący, kilka miesięcy wcześniej wysłuchała nagrań i zakwalifikowała do występów w Rzeszowie 31 wykonawców (30 solistów i jeden duet) w wieku 15–25 lat. Startowali oni w trzech kategoriach: piosenka legionowa, piosenka popularna i piosenka autorska. Wówczas można było jeszcze zaśpiewać *cover* (w późniejszych latach już nie), ale pod warunkiem, że będzie to piosenka skomponowana do 1989 roku, z klasycznego nurtu polskiej muzyki rozrywkowej. Natomiast piosenka patriotyczna nawiązywała do rocznicy przystąpienia Polski do UE oraz do święta Konstytucji 3 Maja, w którego dniu wypadał

koncert laureatów. Dyrektor festiwalu od początku zależało, aby wokaliści nie śpiewali do płyty, ale z towarzyszeniem orkiestry. Dlatego podczas przesłuchań i koncertu galowego wszystkim wykonawcom akompaniował zespół muzyczny COMBO pod kierunkiem Jarosława Babuli. Występy odbywały się w Teatrze „Maska" oraz na scenie przy Ratuszu.

Komisji konkursowej przewodniczyła Agnieszka Fatyga, aktorka, piosenkarka, śpiewaczka i pianistka. Wraz z nią w jury zasiedli: Jerzy Dynia (TVP 3 Rzeszów), Elżbieta Lewicka (Radio Rzeszów), ks. dr Adam Podolski (Uniwersytet Rzeszowski), Dominika Celińska (Zespół Szkół Muzycznych nr 1 w Rzeszowie) i Paweł Romek (Katolickie Radio VIA). Oceniając wokalistów, brali pod uwagę dobór repertuaru, interpretację, dykcję oraz ogólny wyraz artystyczny. Wyróżniono 11 wykonawców (niektórzy otrzymali po dwie nagrody). Grand Prix i 1,5 tysiąca złotych nagrody za autorską piosenkę *Życia rejs* zdobył Bartosz Jaśkowski ze Złotoryi. Dwa lata później laureat rzeszowskiego festiwalu został zaangażowany do zespołu wokalnego Teatru Rozrywki w Chorzowie, nadal pisze i nagrywa piosenki.

Nagrody na pierwszą edycję festiwalu ufundowali: Prezydent Miasta Rzeszowa, Centrum Sztuki Wokalnej, Podkarpacki Związek Piłsudczyków, Katolickie Radio VIA, Telewizja Polska Oddział Rzeszów i Polskie Radio Rzeszów. Nagrodą Radia VIA było sześć godzin w studiu nagrań dla najlepszego wykonawcy z województwa podkarpackiego, co wpisywało się w filozofię festiwalu, który miał przecież ułatwiać muzyczny start młodym zespołom i wykonawcom. Ewelina Babiarz, zdobywczyni tej nagrody, wygrała później również telewizyjną *Szansę na sukces*, obecnie współpracuje z czołowymi muzykami polskiej sceny jazzowej oraz pop.

Wyróżnieni przez jury soliści wystąpili trzeciego dnia podczas koncertu laureatów. Zaproszono do niego dodatkowo siedmiu wykonawców, którzy wprawdzie nie zdobyli nagród, ale swoją prezentacją wzbudzili uznanie komisji konkursowej. Ukoronowaniem imprezy był recital Agnieszki Fatygi, czarującej publiczność songami Brechta, przebojami z musicali, ariami operowymi i ich pastiszami.

Już podczas tego pierwszego festiwalu w programie znalazł się spektakl wokalno-taneczny wykonany przez solistów i grupę artystyczną z Centrum Sztuki Wokalnej. Musical pt. *Źli ludzie*, którego twórcą jest Karol Napieralski z Poznania, przedstawiony został 2 maja w Teatrze „Maska" podczas koncertu *Gospodarze – Gościom*. Popisowe spektakle śpiewającej młodzieży z Podkarpacia stały się od tego momentu stałym punktem programu rzeszowskiej imprezy i doskonałą okazją do promowania podkarpackich talentów.

Pierwszy festiwal wszyscy uznali za udany i rozpoczęły się przygotowania do kolejnej edycji.

2006

To właśnie podczas drugiej edycji festiwalu zabłysła gwiazda zespołu Pectus. Impreza odbyła się 18–21 maja już pod nową i do dziś używaną nazwą – Międzynarodowy Festiwal Piosenki „Rzeszów Carpathia Festival". Organizatorzy – Urząd Miasta Rzeszowa i Centrum Sztuki Wokalnej przy Podkarpackim Związku Piłsudczyków – postanowili zwiększyć rozmach przedsięwzięcia, zapraszając do udziału wokalistów i zespoły także spoza Polski, między innymi z miast partnerskich Rzeszowa – Iwano-Frankowska (Ukraina), Koszyc (Słowacja), Nyiregyhazy (Węgry), ale nie tylko. Anna Czenczek, dyrektor festiwalu, zostawiała zaproszenia na Carpathię na wszystkich zagranicznych konkursach, na jakich występowali jej uczniowie. A że tych wyjazdów było mnóstwo, już w 2006 roku przyszło sporo zgłoszeń z całej Europy. Nagrań nadesłanych przez 80

młodych artystów najpierw wysłuchało dziewięcioosobowe jury kwalifikacyjne, którego przewodniczącym nadal był Zygmunt Kukla. Do występu na festiwalu zakwalifikowano 31 solistów, jeden duet i trzy zespoły muzyczne. Wszyscy w wieku 16–27 lat.

Uroczystemu otwarciu festiwalu, na które tym razem zaproszono do Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie, towarzyszył spektakl wokalno-taneczny pt. *Nie ma jak pompa* na podstawie piosenek Maryli Rodowicz, w wykonaniu solistów i grupy artystycznej z Centrum Sztuki Wokalnej, przygotowany przez Annę Czenczek i Edytę Leś-Bombę. Zaplanowana na cztery dni impreza miała bogaty program. 19 maja świętowano Dzień Kultury Państw Grupy Wyszehradzkiej i na Rynku występowali artyści ze Słowacji, Czech, Węgier i Polski. Tańce, muzyka i śpiew rozbrzmiewały aż do chwili, kiedy nocne niebo tuż przed północą rozświetliły sztuczne ognie. Konkursowe zmagania rozpoczęły się następnego dnia w Wojewódzkim Domu Kultury.

Podczas drugiej edycji można było wciąż jeszcze śpiewać piosenki coverowe. Jednak wielu wykonawców, którzy brali udział już w pierwszej edycji festiwalu, zaczęło pisać własne utwory. Wokalistom akompaniował zespół Drugie Combo Festiwalowe pod kierunkiem Piotra Walickiego. W jury tym razem zasiedli: Zygmunt Kukla jako przewodniczący, a wraz z nim Danuta Magoń-Opalińska (reprezentująca Urząd Marszałkowski Województwa Podkarpackiego), Lidia Krul (Narodowy Uniwersytet Przykarpacki w Iwano-Frankowsku), Jerzy Dynia (TVP 3 Rzeszów), Elżbieta Lewicka (Polskie Radio Rzeszów), Paweł Romek (Katolickie Radio VIA), Krzysztof Delikat („Gazeta Wyborcza"), Bożena Stasiowska-Chrobak (Instytutu Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego), Dominika Celińska (Zespół Szkół Muzycznych im. Karola Szymanowskiego w Rzeszowie). Ich decyzją Grand Prix zdobył reprezentujący Rzeszów Tomasz Szczepanik z zespołem Pectus za własną kompozycję pt. *Spacer*. Nagroda główna wynosiła 4 tysiące złotych. Pieniądze zdobyte na Carpathii zespół zainwestował potem w stronę internetową i małą płytę z pięcioma autorskimi utworami. Krążek w 3 tysiącach egzemplarzy posłużył Pectusowi do promocji. Trafił do menedżerów i wytwórni. W 2007 roku muzycy wystąpili w opolskich „Debiutach", a rok później z piosenką *To, co chciałbym ci dać* zdobyli Słowika Publiczności podczas 45. Sopot Festivalu. Do dziś Tomasz Szczepanik wspomina Rzeszów Carpathia Festival jako scenę, która dała Pectusowi energetycznego kopa, a ludzie z branży powiedzieli: *trzymamy kciuki, idźcie dalej*.

Koncert galowy drugiej edycji festiwalu zgromadził na rzeszowskich Bulwarach wielotysięczną publiczność. W jego programie znalazły się występy laureatów, spektakl *Tygrys Pietrek* Teatru „Maska", przedstawienie Studia Baletowego Laili Arifuliny i koncert Ryszarda Rynkowskiego.

Zaproszenie wykonawców z innych krajów, także z miast partnerskich Rzeszowa na Słowacji, Ukrainie i Węgrzech, miało duże znaczenie dla promocji miasta. Młodzi wokaliści wyjeżdżali pełni pozytywnych emocji i pochwał pod adresem Podkarpacia. Impreza nabierała coraz większego rozmachu i na prośbę dyrektor festiwalu rzeszowski Ratusz skierował do pomocy przy organizacji festiwalu Waldemara Wywrockiego.

2007

III Międzynarodowy Festiwal Piosenki „Rzeszów Carpathia Festival" był wyjątkowy – do festiwalu zgłosiło się około 200 młodych artystów, w których repertuarze znalazły się piosenki autorskie i utwory popularne w stylu pop. Artystycznej komisji kwalifikacyjnej szefowała gwiazda polskiej estrady – Zbigniew Wodecki. Do Rzeszowa zaproszono 53 wykonawców. Soliści, duety i zespoły muzycz-

ne reprezentowały dziewięć krajów: Polskę, Słowację, Węgry, Ukrainę, Litwę, Białoruś, Rumunię, Rosję i Wielką Brytanię. Solistom, którzy zostali zakwalifikowani do udziału w festiwalu, a nie posiadali własnego zespołu, akompaniowała orkiestra festiwalowa pod dyrekcją Zbigniewa Jakubka. Organizatorami festiwalu w 2007 roku były: Urząd Miasta Rzeszowa, Centrum Sztuki Wokalnej i Teatr „Maska", a partnerami – Podkarpacki Związek Piłsudczyków oraz Międzynarodowy Fundusz Wyszehradzki.

Impreza trwała sześć dni (od 15 do 20 maja), bowiem część konkursową poprzedziły warsztaty dla wszystkich uczestników festiwalu. Wokalne prowadziła dyrektor festiwalu Anna Czenczek wspólnie z prof. Jadwigą Tritt-Gałęską i Barbarą Tritt. Warsztaty instrumentalne odbywały się pod okiem Zygmunta Kukli oraz Zbigniewa Jakubka. Na ul. 3 Maja, przy I Liceum Ogólnokształcącym im. ks. Stanisława Konarskiego, stanęła scena dla artystów występujących z koncertami towarzyszącymi. Na koncercie inauguracyjnym w Teatrze „Maska" nie zabrakło prezydenta Rzeszowa Tadeusza Ferenca, który dokonał otwarcia festiwalu, a soliści i Grupa Artystyczna Centrum Sztuki Wokalnej przedstawili spektakl wokalno-taneczny pt. *Moda i Miłość* w reżyserii Anny Czenczek, przy akompaniamencie orkiestry festiwalowej. Wisienką na torcie był recital Natalii Kukulskiej. Znana piosenkarka została także przewodniczącą międzynarodowego jury festiwalowego, w którym zasiadła wraz z innymi osobistościami europejskiego życia muzycznego: Zbigniewem Wodeckim, prof. Jadwigą Gałęską-Tritt, Elżbietą Zapendowską, Zygmuntem Kuklą, Jerzym Dynią, Egonem Póką, Peterem Lipą, Attilą Weinbergerem. Zmagania konkursowe trwały całą sobotę 19 maja. Zwycięzcą trzeciej edycji rzeszowskiego festiwalu zostali Słowacy – Peter Cmorik z zespołem z Bratysławy. Nagrodą było 4,5 tysiąca złotych w gotówce oraz nagranie promocyjnej płyty (wartość – 20 tysięcy złotych). Wyróżniono również najciekawszą osobowość sceniczną i najlepszą kompozycję. W plebiscycie SMS-owym swojego faworyta wybrała także publiczność. Wszystkich nagród było ponad 20, a ich łączna wartość wyniosła 50 tysięcy złotych. Koncert laureatów w Teatrze „Maska" zatytułowano *Maj w radości i piosence*. Wieczorem publiczność przeniosła się natomiast na rzeszowskie Bulwary, by wysłuchać koncertu zespołu Pectus i Maryli Rodowicz. Występ gwiazdy zgromadził nad Wisłokiem 25 tysięcy osób.

Formuła festiwalowa została poszerzona o jeszcze dodatkowe działania wspierające promocję i rozwijanie utalentowanej muzycznie młodzieży. Podczas pobytu w Rzeszowie 26 wokalistów zakwalifikowało się do udziału w bezpłatnych warsztatach wokalnych „Carpathia Festival Vocal Workshop", by pod okiem fachowców razem pracować nad głosem i repertuarem. Od 21 do 26 stycznia 2008 roku poprowadzili je: Elżbieta Zapendowska, Anna Czenczek, Alicja Malinowska i Paweł Czachur. Efektem była płyta promująca kolejną edycję festiwalu. Znalazło się na niej 15 utworów, w tym piosenki autorskie, przeboje muzyki popularnej oraz hymn festiwalowy. Odbył się także specjalny koncert w studiu Radia Rzeszów. W wywiadzie udzielonym „Gazecie Codziennej Nowiny" podczas styczniowego pobytu w Rzeszowie Elżbieta Zapendowska następująco oceniła poziom uczestników: *Zdecydowanie zasługują na uwagę. Wyłapałam kilka perełek o niezwykłej wrażliwości i talencie. Ważne, że potrafią bawić się muzyką, a to spotyka się nieczęsto. Widać w nich spontaniczność twórczą i świeży zachwyt nad tym, co robią*.

2008

W 2008 roku jury kwalifikacyjne miało pełne ręce roboty. Do festiwalu zgłosiło się 350 uczestników! Elżbieta Zapendowska wspólnie z Zygmuntem Kuklą, Jerzym Dynią, Egonem Póką, Attilą Weinbergerem musieli zdecydo-

wać, kto wystąpi na scenie Carpathii. Tym razem do udziału w konkursie zaproszono wykonawców w wieku 16–35 lat. Wszyscy mieli przygotować po dwie piosenki, z których przynajmniej jedna musiała być autorska, i ten wymóg był festiwalową nowością. Wcześniej na scenie można było wystąpić z piosenką, która już była przebojem, od teraz należało się chwalić przede wszystkim własną twórczością. *Ludzie chcieli śpiewać swoje utwory, a w Polsce poza Opolem nie było festiwalu, który dawałby im taką możliwość. Rzeszowski festiwal to zmienił, bo pojawiła się jeszcze jedna scena, na której mogli się pokazać* – zauważa Anna Czenczek, dyrektor festiwalu. – *Dlatego od pierwszego festiwalu najważniejsza była piosenka autorska. Postawiłam na młode zespoły i wykonawców, którzy tworzą własną muzykę, mają już pewien dorobek, lecz brakuje im pieniędzy na promocję. Chciałam, by oceniało ich jury złożone z najlepszych w Polsce fachowców, a wysoka nagroda pieniężna miała zwycięzcy umożliwić chociażby nagranie płyty czy ruszenie w trasę koncertową*.

Przez kwalifikacyjne sito przeszło 35 solistów i 20 zespołów. Swoich przedstawicieli miało 11 krajów. Polskę najliczniej reprezentowali wykonawcy z Podkarpacia, zagranicę – z Grupy Wyszehradzkiej, Ukrainy, Białorusi, Litwy, Mołdawii, Bułgarii, Rumunii i Rosji. Wszyscy zjechali do Rzeszowa na sześć dni, impreza trwała od 20 do 26 maja i, tak jak rok wcześniej, połączona była z warsztatami wokalnymi, które prowadzili: prof. Jadwiga Gałęska-Tritt, Barbara Tritt, Anna Czenczek i Jozef Ivaška. W nazwie imprezy tym razem znalazł się główny sponsor. IV Międzynarodowy Festiwal Piosenki „PBS Bank Carpathia Festival" Rzeszów 2008 już tradycyjnie otworzył prezydent Rzeszowa, a inauguracji w Teatrze „Maska" towarzyszył koncert promujący płytę *PBS Bank Carpathia Festival Rzeszów 2008* nagraną w studiu Polskiego Radia Rzeszów w styczniu 2008 roku podczas warsztatów wokalnych „Carpathia Festival Vocal Workshop".

Przesłuchania konkursowe trwały cały piątek. Jednocześnie na scenie ustawionej na rzeszowskim Rynku trwały przedstawienia i koncerty – *show* taneczne z udziałem mistrzów świata i Europy, występy laureatów ogólnopolskich i międzynarodowych festiwali piosenki dziecięcej i młodzieżowej oraz popisy duetu cyrkowych klownów – Ruperta i Rico. Wieczorem zaś najsłynniejsze arie operowe i operetkowe w aranżacjach pop-music zaśpiewał rzeszowianom Jozef Ivaška ze Słowacji. Dopiero następnego dnia jury, w którym zasiedli: Attila Wainberger (przewodniczący), Elżbieta Zapendowska, prof. Jadwiga Gałęska-Tritt, Jan Poprawa oraz Majka Jeżowska, ogłosiło swój werdykt. Grand Prix zdobył Mateusz Krautwurst z zespołem The Positive z Przemkowa koło Zielonej Góry. Nagrodą było 5 tysięcy złotych, nagranie promocyjnej płyty w kwocie do 20 tysięcy złotych oraz zaproszenie do koncertu finałowego podczas kolejnej edycji festiwalu Carpathia w 2009 roku. Warto dodać, że Mateusz Krautwurst został później finalistą pierwszej edycji telewizyjnego programu *The Voice of Poland*, a w maju 2014 roku wydał album pt. *Gdzieś pomiędzy* z utworami, które są w większości jego dziełem. Podczas festiwalu w 2008 roku przyznano nagrody 19 wykonawcom. Wśród nich na I miejscu znalazł się tercet wokalny Mocha z Centrum Sztuki Wokalnej. Tworzyły go: Aleksandra Kołcz, Sara Chmiel i Sabina Nycek. Rok później dziewczyny wystąpiły na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, gdzie zdobyły I wyróżnienie w kategorii debiuty, a w 2011 roku Sara Chmiel została wokalistką zespołu Łzy, zastępując Annę Wyszkoni.

Czwarta edycja festiwalu była sukcesem nie tylko dla zdobywców nagród. Publiczność owacyjnie przyjęła spektakl wokalno-taneczny pt. *LO.BO.GA. Chłopaki* w wykonaniu solistów i Grupy Artystycznej Centrum Sztuki Wokalnej w Rzeszowie, z towarzyszeniem orkiestry festiwalowej pod dyrekcją Zbigniewa Jakubka. Widowisko w reżyserii Anny Czenczek,

z choreografią Edyty Leś-Bomby i aranżacjami instrumentalnymi Zbigniewa Jakubka oraz Piotra Walickiego oparte było na ludowych piosenkach. W bogatym programie PBS Bank Carpathia Festival nie zabrakło koncertów gwiazd – Majki Jeżowskiej, Janusza Radka i zespołu Perfect. Grzegorz Markowski i jego muzycy wystąpili na Rynku „symfonicznie", czyli z towarzyszeniem Orkiestry Filharmonii im. A. Malawskiego w Rzeszowie pod dyrekcją Wojciecha Zielińskiego. Publiczność dała się oczarować, podczas kultowych przebojów trzymała w uniesionych w górę dłoniach zimne ognie i światełka, współtworząc nastrój tego niezapomnianego wieczoru.

Wspominając tamten festiwal, nie można pominąć również międzynarodowego koncertu promującego kulturę muzyczną uczestników festiwalu pt. *Cztery kultury – tradycyjne pieśni ludowe w aranżacjach jazz, pop i rock*, w reżyserii Anny Czenczek i prof. Jadwigi Gałęskiej-Tritt, z udziałem uczestników festiwalu z krajów Grupy Wyszehradzkiej. Ten projekt miał swoją kontynuację w lutym 2009 roku, podczas bezpłatnych warsztatów wokalnych „PBS Bank Carpathia Festival Vocal Workshop", jakie zaoferowano uczestnikom wybranym podczas przesłuchań przez Elżbietę Zapendowską. Ich efektem była płyta nagrana z towarzyszeniem orkiestry festiwalowej pod dyrekcją Zbigniewa Jakubka, zrealizowana w studiu nagraniowym Polskiego Radia Rzeszów. Krążek pt. *Cztery kultury – tradycyjne pieśni ludowe grupy V-4 w aranżacjach jazz, pop i rock* w opracowaniu wokalnym Anny Czenczek został dołączony jako bezpłatny dodatek do „Gazety Wyborczej" 18 maja 2009 roku i promował kolejną, piątą już edycję Rzeszów Carpathia Festival.

2009

Podczas piątego, jubileuszowego Międzynarodowego Festiwalu Piosenki „Rzeszów Carpathia Festival" 2009 na estradzie wystąpiło blisko 1000 artystów: uczestników konkursu, wykonawców specjalnych koncertów oraz zaproszonych gwiazd. Impreza trwała od 20 do 24 maja i, jak zawsze, poprzedziły ją eliminacje. Każdy kandydat miał przygotować dwie piosenki – jedną autorską, dotąd niepublikowaną, oraz jedną w języku narodowym wykonawcy. Zgłoszenia przyjmowano do 31 stycznia. Jury kwalifikacyjne w składzie: Andrzej Sikorowski (przewodniczący), Dorota Szpetkowska, Zygmunt Kukla, Egon Póka, Peter Lipa, Attila Weinberger i Jerzy Dynia, przesłuchało 500 piosenek autorstwa 250 wokalistów i zespołów z 13 krajów. Ostatecznie na festiwal zakwalifikowało się 17 solistów, duet, tercet i 14 zespołów. Zgłosili się artyści nie tylko z Polski, ale także z: Czech, Słowacji, Węgier, Łotwy, Bułgarii, Ukrainy i Mołdawii. W Rzeszowie wystąpił także wokalista z Włoch, co pokazało, że Carpathia zyskała sławę również na południu Europy. Innowacją było też to, że przesłuchania uczestników konkursu odbywały się na scenie w Rynku, gdzie każdy mógł zobaczyć występ. Wcześniej wokaliści przesłuchiwani byli w Teatrze „Maska". Festiwal, któremu towarzyszyły obchody Dni Kultury Państw Grupy Wyszehradzkiej, po raz pierwszy transmitowała na żywo Telewizja Polska.

Wielka inauguracja odbyła się 20 maja w Teatrze „Maska". Goście zobaczyli spektakl muzyczno-taneczny *Let's Twist Again* w wykonaniu solistów i grupy artystycznej z Centrum Sztuki Wokalnej w Rzeszowie, w reżyserii Anny Czenczek, z towarzyszeniem orkiestry festiwalowej pod dyrekcją Zbigniewa Jakubka. Od czwartku cała impreza przeniosła się na scenę na Rynku, gdzie aż do niedzieli każdy mógł posłuchać występów uczestników konkursu oraz gwiazd: Patrycji Markowskiej, Andrzeja Sikorowskiego i Mai Sikorowskiej oraz zespołu Kombi. Na scenie wystąpili także laureaci poprzednich edycji Carpathii, co stało się już tradycją festiwalu. W 2009 roku zagrał zespół Pectus oraz Peter Cmorik z zespołem, z Bratysławy, który w 2007 roku zdobył Grand

Prix w Rzeszowie, a w 2008 roku wywalczył Złotego Słowika na Słowacji.

W 2009 roku przewodniczącą jury festiwalowego została Dorota Szpetkowska i funkcję tę pełniła przez kolejnych pięć lat. Obok niej w komisji zasiedli: Jerzy Dynia, Zygmunt Kukla, Peter Lipa oraz Egon Póka. Postanowili oni przyznać Grand Prix – statuetkę, 10 tysięcy złotych, wydanie promocyjnej płyty (w kwocie do 20 tysięcy złotych) i zaproszenie do koncertu w 2010 roku (w kwocie 10 tysięcy złotych) – Adamowi Ďuricy z zespołem, czyli reprezentantom Słowacji. Wszystkich wyróżnień i nagród było 15. Właśnie tego roku I miejsce zajęła Edi Ann z zespołem. Wokalistka z Łodzi została dodatkowo nagrodzona przez jury za najlepszą kompozycję. Jak udane są werdykty jury Carpathii, świadczy chociażby fakt, że kryjąca się pod pseudonimem Edi Ann Edyta Kuczyńska w 2013 roku ujęła swoim talentem także Roberta Jansona, lidera Varius Manx, i została nową wokalistką zespołu. Podczas piątej Carpathii zabłysła także gwiazda Rafała Kamińskiego z Jasła. Zdobył on nagrodę za najlepszą osobowość sceniczną, jednak prawdziwy sukces przyszło mu świętować w Rzeszowie dwa lata później… I tego roku swojego faworyta wybrała publiczność – został nim Tomasz Korpanty ze Świdnika. Wśród tych, którzy na wykonawców głosowali, rozlosowano nagrodę – samochód Škoda. Kapryśna pogoda nie zniechęciła festiwalowej publiczności. Świetnie bawili się zarówno widzowie, słuchacze, jak i uczestnicy festiwalu. Dzieci kusił *show* ze zwierzakami oraz wesołe miasteczko. Karuzele, tunel grozy, strzelnice itd. rozstawiono wokół Rynku. Zablokowanych zostało parę ulic, ale maluchy był zachwycone. Impreza przyciągnęła 100 tysięcy osób.

Jestem naprawdę dumna, że po raz kolejny udało nam się utrzymać bardzo wysoki poziom konkursu i miłą atmosferę – mówiła w wywiadzie dla portalu nowiny24.pl Anna Czenczek, dyrektor festiwalu, dodając: *VI Carpathia już za rok. Przygotowań i pomysłów jest dużo, więc już zaczęliśmy od organizacji profesjonalnego biura festiwalowego*.

2010

To był rok, kiedy serca rzeszowskiej publiczności podbił tercet 3nity Brothers stworzony przez francuskich braci trojaczków. Podczas trzydniowej, *nomen omen*, imprezy Francuzi walczyli o Grand Prix w gronie 15 zespołów muzycznych i 25 solistów i grup wokalnych z całej Europy i nie tylko. Wśród uczestników znalazła się także przedstawicielka Stanów Zjednoczonych oraz azjatyckiego Azerbejdżanu. Wszyscy oni, aby dostać zaproszenie do stolicy Podkarpacia i wystąpić w finale na scenie w Rynku, musieli pokonać 140 innych wykonawców z 22 krajów świata. Udało się to także reprezentantom z Podkarpacia, zespołom Jack Knife z Sanoka oraz Revolution i Amiti z Rzeszowa. W tym ostatnim liderem był Arkadiusz Kłusowski, wtedy uczeń technikum, a obecnie szybko wspinający się po szczeblach muzycznej kariery finalista programu *The Voice of Poland*.

VI Międzynarodowy Festiwal Piosenki „Rzeszów Carpathia Festival" 2010 rozpoczął się 21 maja, w piątek, dokładnie o godz. 13:00, kiedy to na peronie I Dworca Głównego PKP w Rzeszowie wszyscy finaliści festiwalu zostali oficjalnie powitani przez władze miasta i województwa, jurorów i przedstawicieli organizatorów imprezy, którymi tego roku były: Rada Miasta Rzeszowa, Fundusz Wyszehradzki, Centrum Sztuki Wokalnej i Teatr „Maska". Już na dworcu zabrzmiały pierwsze przeboje. Gościom zagrał bowiem zespół Michała Jurkiewicza Śrubki z przyjaciółmi, dając przedsmak wieczornego koncertu. To był jedyny raz, kiedy Grzegorz Turnau zasiadł do keyboardu przy torach w Rzeszowie, by zaśpiewać piosenkę. O 22:00 Śrubki zagrały już na dużej scenie, a oprócz Turnaua wystąpiły

z nimi takie gwiazdy jak: Dorota Miśkiewicz, Zbigniew Wodecki i Kuba Badach. Na koncercie nakręcono teledysk do piosenki *Kolejowy szlak*, który dziś można obejrzeć w Internecie.

Już w piątek rozpoczęły się przesłuchania konkursowe zespołów muzycznych oraz solistów i grup wokalnych z towarzyszeniem orkiestry festiwalowej pod dyrekcją Zbigniewa Jakubka. Ze względu na dużą liczbę uczestników każdy mógł wykonać tylko jedną piosenkę autorską. Prezentacje oceniało jury w składzie: Dorota Szpetkowska – przewodnicząca, Zygmunt Kukla, Jerzy Dynia, Michał Zabłocki, Peter Lipa (Słowacja), Egon Póka (Węgry) i Ruggero Robin (Włochy). Ich werdykt ogłoszony został już następnego dnia. Grand Prix i 45 tysięcy złotych zdobył wspomniany wyżej francuski tercet. Występ 3nity Brothers do dziś wspomina także Tadeusz Ferenc, prezydent Rzeszowa, który wraz z małżonką zwykł bywać co roku na finale Carpathii. Wracając jednak do zwycięzców – nagroda publiczności przypadła Michałowi Karpackiemu z zespołem (sponsorem nagrody dla laureata publiczności było PZU – sponsor główny Rzeszów Carpathia Festival 2010). Trudno się tej popularności dziwić – pochodzący z Łodzi Karpacki był już wtedy dobrze znany z ekranów telewizyjnych i trzeciej edycji programu *Idol*. Również w Rzeszowie zabłysnął talent Edyty Strzyckiej z Kielc. Na Carpathii jury przyznało jej drugie miejsce. Dwa lata później wokalistka dotarła do ćwierćfinału programu *The Voice of Poland* i tego samego roku Universal Music Poland wydało jej pierwszy album.

VI Rzeszów Carpathia Festival miał wyjątkowo bogaty program. Towarzyszyły mu liczne imprezy: ulicznymi spektaklami czarował rzeszowian Teatr „Kvelb" z Czech, odbywały się spotkania z piosenkarzami w Empiku, a wieczorem na scenie w Rynku koncertowały gwiazdy. W sobotę publiczność porwała Beata Kozidrak z zespołem Bajm, a w niedzielę – Ewa Farna.

Ten festiwal, jak i poprzednie, nie mógł się obejść bez występów rzeszowskiej młodzieży. Soliści i grupa artystyczna Centrum Sztuki Wokalnej w Rzeszowie pod okiem Anny Czenczek przygotowali spektakl wokalno-taneczny pt. *O miłości i nie tylko...* z towarzyszeniem orkiestry festiwalowej. Dodatkowo zaprezentował się kwartet wokalny CSW Mocchiatoo. Rzeszów Carpathia Festival 2010 relacjonowany i zarejestrowany został przez: Telewizję Satelitarną Polonia, TVP Rzeszów, TVP Info, Polską Telewizję Internetową TV NET oraz Polskie Radio Rzeszów.

2011

Festiwal Carpathia z roku na rok zyskiwał na znaczeniu. Jego poziom gwarantowały: ostra selekcja uczestników podczas eliminacji, atrakcyjne nagrody, które kusiły wykonawców, i… promocja imprezy przez dyrektor festiwalu, także poza granicami kraju. Anna Czenczek, będąc polskim przedstawicielem międzynarodowej organizacji WAFA TV, często jest zapraszana do jury konkursów piosenek na całym świecie i wszędzie wozi ze sobą w walizce regulamin rzeszowskiego festiwalu. Bywa, że interesujących artystów osobiście namawia do przyjazdu na Podkarpacie. Tak zaprosiła do zgłoszenia się na festiwal w 2010 roku francuski zespół 3nity Brothers. 2011 rok był rekordowy pod względem nadesłanych nagrań. Chęć udziału w rzeszowskiej imprezie wyraziło aż 400 wykonawców z 27 krajów. Jury kwalifikacyjne, biorąc pod uwagę oryginalność kompozycji oraz wartość tekstów piosenek, na przesłuchania finałowe zaprosiło 26 solistów i zespołów z takich krajów jak: Ukraina, Wielka Brytania, Norwegia, Słowacja, Mołdawia, Litwa, Izrael, Węgry, Rumunia, Czechy, Hiszpania, Stany Zjednoczone, Łotwa, Turcja, Malta i, oczywiście, Polska. Soliści zjechali do Rzeszowa już 30 czerwca – dzień przed oficjalnym otwarciem imprezy, aby mieć więcej czasu na próby z zespołem festiwalowym pod kierownictwem Andrzeja Paśkiewicza.

Otwarcie VII Międzynarodowego Festiwalu Piosenki „Rzeszów Carpathia Festival" 2011 odbyło się 1 lipca podczas wieczornego koncertu, na którym po raz pierwszy zabrzmiał hymn festiwalowy. Wykonała go młodzież z Centrum Sztuki Wokalnej, chwilę potem prezentując swój najnowszy spektakl wokalno-taneczny pt. *Najwięcej witaminy mają polskie dziewczyny…* w reżyserii Anny Czenczek. Na koniec zagrały Łzy ze swoją nową wokalistką Sarą Chmiel, która w 2008 roku zdobyła na Carpathii I miejsce. A już następnego dnia rozpoczęły się przesłuchania konkursowe. Jurorami byli: Dorota Szpetkowska (przewodnicząca), Zygmunt Kukla, Marek Kościkiewicz, Jerzy Dynia i Elijus Romanovas. Zdecydowali oni, że Grand Prix – statuetka i 45 tysięcy złotych – powędruje do pochodzącego z Jasła Ralpha Kamińskiego, który zabłysnął już na Carpathii w 2009 roku, zdobywając wówczas nagrodę za najlepszą osobowość sceniczną. *Ralph był bardzo dobrze przygotowany wokalnie, do tego potrafił zbudować głosem nastrój, przekazać emocje. To, co zaprezentował na scenie, było spójne i kompletne* – uzasadnił decyzję jury Marek Kościkiewicz, a niedługo potem zaprosił młodego artystę do współpracy.

Sukces odniosła także rzeszowianka Luiza Ganczarska, której przypadła nagroda publiczności za piosenkę Łza w poduszce. Trzy lata później utalentowana wokalistka zdobyła uznanie jurorów programu *Must Be The Music*.

Na VII Rzeszów Carpathia Festival nie zabrakło, oczywiście, koncertów gwiazd. Poza zespołem Łzy wystąpili: Marek Kościkiewicz, Robert Chojnacki, Dariusz Krupicz i Jacek Perkowski – współzałożyciele zespołu De Mono oraz współtwórcy jego największych przebojów. Zaśpiewał z nimi Michał Karpacki, który rok wcześniej zdobył w Rzeszowie nagrodę publiczności. Na scenie pojawili się także laureaci poprzedniego festiwalu – 3nity Brothers i Millenium Band. Z okazji tego międzynarodowego święta piosenki w Galerii Pod Arkadami na rzeszowskim Rynku otwarto wystawę fotografii pn. *Przekaz z ludzką twarzą*, przygotowaną przez Czeskie Centrum w Warszawie oraz Instytut Polski w Pradze.

Festiwal w 2011 roku mimo kiepskiej pogody przyciągnął wielotysięczną publiczność i zebrał pozytywne recenzje, ale, jak wspominają organizatorzy, nie obyło się bez przygód. W niedzielę 3 lipca przed samym koncertem laureatów, który miała relacjonować na żywo telewizja Polsat, z nieba lunęło deszczem. Pod naporem wody osunęła się plandeka i zalany został cały sprzęt nagłaśniający, łącznie ze stołem mikserskim. To był wysokiej klasy sprzęt, połączony z komputerem, na którym zapisano wszystkie parametry koncertowe dla poszczególnych wykonawców. Dzięki takim zapisom zespół wchodzący na scenę nie musi ustawiać odsłuchów, głośności mikrofonów itp. Utrata stołu mikserskiego oznaczała katastrofę. Została godzina do koncertu, a organizatorzy musieli albo znaleźć taki sam stół mikserski, albo suszyć ten zalany z nadzieją, że kiedy wyschnie – zadziała. Udało się pożyczyć suszarki od właścicielki jednego z rzeszowskich zakładów fryzjerskich, ale stół nie dawał się uruchomić. Wtedy okazało się, że identyczny ma Filharmonia Podkarpacka. Jej dyrektor Marta Wierzbieniec, która sama też jest odpowiedzialna za duży festiwal, w pięć sekund zrozumiała dramat organizatorów Carpathii. W ciągu pół godziny od rozmowy z nią stół z filharmonii był pod sceną w Rynku. Ostatecznie nie został wykorzystany, bo zalany sprzęt chwilę potem udało się uruchomić. I koncert finałowy zagrany został już bez żadnych zakłóceń – na szóstkę.

2012

VIII Międzynarodowy Festiwal Piosenki „Rzeszów Carpathia Festival" z pewnością należy do tych niezapomnianych. Chociażby za sprawą specjalnego gościa – Gordona Haskella. Angielski muzyk, kompozytor oraz wokalista,

członek legendarnej grupy King Crimson, tuż pod rzeszowskim Ratuszem zaśpiewał przebój *How Wonderful You Are*. Festiwal trwał trzy dni, od 6 do 8 lipca. Poprzedziły go oczywiście eliminacje. Komisja kwalifikacyjna spośród 200 zgłoszeń wyłoniła 29 wykonawców – 15 solistów i 14 zespołów. Oprócz polskich wykonawców festiwalowa publiczność miała okazję zobaczyć artystów z: Norwegii, Łotwy, Ukrainy, Macedonii, Słowacji, Czech, Włoch, Malty, Hiszpanii oraz Chile. Stolicę Podkarpacia reprezentowali Paulina Pieniążek i znany z programu *X-Factor* zespół Che Donne.

Festiwal otwarł spektakl wokalno-taneczny pt. *Kaziu, zakochaj się* z piosenkami Kabaretu Starszych Panów i przebojami światowych list przebojów w wykonaniu solistów i grupy artystycznej Centrum Sztuki Wokalnej w Rzeszowie, w reżyserii Anny Czenczek, z towarzyszeniem zespołu festiwalowego pod kierownictwem Andrzeja Paśkiewicza. Pierwszego dnia zaśpiewali również laureaci poprzedniej edycji – Ralph Kamiński i Luiza Ganczarska.

Konkursowe przesłuchania odbywały się w sobotę, a w niedzielę podczas wieczornego koncertu jury ogłosiło wyniki. Uczestników oceniali: Dorota Szpetkowska (przewodnicząca), Ewa Farna, Marek Kościkiewicz, Zygmunt Kukla i Jerzy Dynia. Po raz pierwszy w historii festiwalu wygrała kobieta. Grand Prix nastrojową piosenką *Stuck* własnego autorstwa zdobyła Anna Grzelak z Olsztyna, studentka wokalistyki jazzowej na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Nagrodą była statuetka i 45 tysięcy złotych. Ponadto I miejsce zdobył zespół Riffertone z Cieszyna, II – De Trebles z Dąbrowy Górniczej, a III – słowacki zespół The Paranoid. Nagroda publiczności przypadła Łukaszowi Mielko z Lublina.

W programie festiwalu znalazł się koncert laureatów z lat poprzednich, do którego aranżacje stworzył Zygmunt Kukla. *To fajny sposób, by przypomnieć dorobek festiwalu, a przy okazji usłyszeć dobrych wykonawców i fajne piosenki. Faktycznie, wracając do tych utworów i przygotowując aranżacje, przekonałem się po raz kolejny, że nasze werdykty były słuszne. Carpathię wygrywają naprawdę utalentowani ludzie* – powiedział muzyk w wywiadzie dla „Nowin". Do Rzeszowa przyjechała połowa jego orkiestry – sekcja rytmiczna. Na scenie wsparli ją muzycy z Filharmonii Podkarpackiej. Towarzyszyli także Ewie Farnej, dla której Zygmunt Kukla zaaranżował trzy piosenki na koniec recitalu. Z koncertem Ewy Farnej wiąże się jedna z festiwalowych przygód. W trakcie jej występu nastąpiła awaria prądu w tej części miasta, w której odbywał się Carpathia Festival. Akurat piosenkarka skończyła śpiewać trzeci utwór, kiedy całe nagłośnienie przestało działać, a na Rynku zapadła ciemność. Świeciły się tylko lampy awaryjne na scenie i okna jednego z hoteli, który miał swoje agregaty prądotwórcze. Zespół zszedł, a Ewa Farna została. Śpiewała *a cappella*, grała na perkusji, rozmawiała z publicznością. Trwało to kwadrans. Ludzie przed sceną myśleli, że wszystko jest zaaranżowane. Kiedy artystka już stwierdziła, że dłużej nie da rady, prąd „wrócił". Światło rozbłysło, a zespół powrócił na scenę. Atmosfera na widowni była tego wieczoru wspaniała. Tomkowi Szczepanikowi, który na rzeszowskim Rynku po raz pierwszy wystąpił z braćmi, publiczność zgotowała tak gorące przyjęcie, że zamiast jednej piosenki (jak w ramach koncertu laureatów poprzednich festiwali) zaśpiewał trzy. A następnego dnia śpiewał Gordon Haskell i przyszły go posłuchać tłumy.

2013

W tym roku do eliminacji zgłosiło się niemal 200 wykonawców z 25 krajów. Do Rzeszowa dotarło 23. Najliczniejsza była grupa wykonawców z Polski, ale przybyła też silna reprezentacja ze Słowacji i Ukrainy. Nie zabrakło artystów z: Węgier, Czech, Serbii, Bułgarii, Rosji i Włoch. Przyjechały zespoły i wokaliści. Ci drudzy zaśpiewali z towarzyszeniem zespołu

festiwalowego pod kierownictwem Andrzeja Paśkiewicza.

Festiwal trwał od piątku do soboty (7–8 czerwca), ale już od środy na scenie w Rynku odbywały się próby. Tym razem przygotowano także coś specjalnego dla młodszej widowni. W piątek, jeszcze przed wieczorną galą, odbył się koncert Carpathia Festival Dzieciom. Program pt. *Przedszkolaki miastu* zaprezentowało 30 przedszkoli, a widowisko zorganizowały rzeszowskie Przedszkola Publiczne nr 7, 38 i 40. Tego samego dnia rozpoczęły się konkursowe przesłuchania. W jury zasiedli wierni rzeszowskiemu festiwalowi już od paru lat fachowcy – Dorota Szpetkowska jako przewodnicząca, Zygmunt Kukla, Marek Kościkiewicz, Jerzy Dynia. Dołączyli do nich także Lech Nowicki (kierownik programowy TVP Polonia) i Tomasz Szczepanik z zespołu Pectus. Ich wspólną decyzją IX Międzynarodowy Festiwal Piosenki „Rzeszów Carpathia Festival" wygrał słowacki zespół Call Me Steve. Zdobywcy Grand Prix otrzymali statuetkę i 30 tysięcy złotych. Słowackie zespoły zaprezentowały tego roku wysoki poziom – II miejsce zdobyła grupa Good Fancy z Koszyc, a wyróżnienie energetyczny Martin Harich (Liptowski Mikułasz), którego wszyscy pewnie zapamiętają także dzięki czerwonym designerskim butom. Świetnie wypadli także przedstawiciele Podkarpacia. I miejsce i nagrodę za najlepszą kompozycję zdobył bowiem zespół Head over Heels z Jarosławia, a wyróżnienie przypadło grupie Eden Express z Przemyśla. Ta ostatnia na Carpathii wystąpiła po raz trzeci, a za chwilę miała zagrać w koncercie SuperDebiuty na festiwalu w Opolu.

Podczas festiwalu swoją premierę miał spektakl wokalno-taneczny pt. *Prawy do lewego* w wykonaniu solistów i grupy artystycznej Centrum Sztuki Wokalnej w Rzeszowie, z towarzyszeniem zespołu festiwalowego pod kierownictwem Andrzeja Paśkiewicza. Przedstawienie wyreżyserowała Anna Czenczek. Wokaliści CSW przygotowali utwory ludowe w aranżacjach jazzowych i popowych.

W wieczornych koncertach zaśpiewały takie gwiazdy jak Pectus (zaraz po koncercie w Rzeszowie zespół wystąpił na Top Trendy w Sopocie, a potem w SuperJedynkach w Opolu) i królowa polskiego rocka – Małgorzata Ostrowska. Wystąpiła także Anna Grzelak, zdobywczyni Grand Prix w 2012 roku.

Jednocześnie z Carpathią odbył się w Rzeszowie finał XIX Ogólnopolskiego Konkursu „Ośmiu Wspaniałych". Przybyło nań prawie 300 gości z 40 miast. Galę zorganizowano w Filharmonii Podkarpackiej, ale uczestnicy zostali zaproszeni także na festiwalowe koncerty.

Po raz kolejny imprezie towarzyszyła kwesta na rzecz Fundacji „Podkarpackie Hospicjum dla Dzieci" i po raz kolejny relację z festiwalu można było obejrzeć w ogólnopolskiej telewizji. Wyemitowała ją TVP Polonia.

2014

W tym momencie Międzynarodowemu Festiwalowi Piosenki „Rzeszów Carpathia Festival" stuknęło 10 lat. Na jubileuszu nie zabrakło ani pięknej pogody, ani olbrzymiego tortu. Ale zacznijmy od początku.

Do edycji zgłosiło się ponad 200 wykonawców z 25 krajów, między innymi z: Polski, Ukrainy, Litwy, Hiszpanii, Norwegii, Francji, Macedonii, Malty, Bułgarii, Węgier, Słowacji, Czech, Rosji i Wietnamu. W finale wystąpiło 13 uczestników – soliści, zespoły i grupa wokalna. Znalazły się wśród nich także przedstawicielki Podkarpacia – tercet Che Donne z Rzeszowa oraz Marlena Maciewicz z Przemyśla.

Impreza rozpoczęła się już w środę 4 czerwca występami rzeszowskich przedszkolaków. Carpathia Festival Dzieciom pomogły zor-

ganizować Przedszkola Publiczne nr 7 i 40 w Rzeszowie. Finaliści zjechali do Rzeszowa następnego dnia, a 6 czerwca zostali powitani na urodzinowym spotkaniu w Teatrze „Maska", na którym uraczono ich tortem i nastrojowym spektaklem pt. *Raduj się, Rzeszowie* w wykonaniu artystów ze Stowarzyszenia Sztuk Puk Sztuka z towarzyszeniem zespołu Rzeszów Klezmer Band. Wieczorem rozpoczęły się już konkursowe przesłuchania. Każdy wykonawca mógł zaprezentować tylko jedną, autorską piosenkę.

Grand Prix X Rzeszów Carpathia Festival i 30 tysięcy złotych zdobyła Safi Rakover z Francji, która zaśpiewała skomponowaną przez siebie piosenkę *Tant pis*. Safi ma polskie korzenie. Jej dziadkowie pochodzą spod Łodzi. Muzyczny talent odziedziczyła jednak po tacie – Senegalczyku, który także śpiewa i gra na perkusji. *Komponuję dopiero od roku. Piosenka, którą wygrałam festiwal, jest moją pierwszą. Wszystkich jest dziesięć. Dzięki nagrodzie będę mogła wydać własny album* – powiedziała rzeszowskim „Nowinom". Ponadto jury, w którym zasiedli: Dorota Szpetkowska (przewodnicząca), Marek Kościkiewicz, prof. Jadwiga Gałęska-Tritt, Zygmunt Kukla, Roman Owsiak i 3nity Brothers (z prawem do jednego głosu), I miejsce przyznało związanemu z Teatrem Muzycznym Roma w Warszawie Adamowi Krylikowi za *Piosenkę piekarz*a, a II B-Joeyowi ze Słowacji za *Not Afraid*. Trzecie zdobyła Szandra z Węgier za *Fly*. Zespół B-Joey otrzymał także nagrodę za najlepszą kompozycję. Utwór *Not Afraid* (*Nie lękajcie się*) napisał lider grupy Jozef Bubnar. Piosenka nawiązuje do słów św. Jana Pawła II, który dla jej autora jest autorytetem. Bubnar występował na Carpathii już wcześniej jako muzyk, grał z liderem zespołu Call Me Steve, który wygrał rzeszowski festiwal w 2013 roku.

Jako gwiazda na festiwalu wystąpił między innymi zespół 3nity Brothers z Francji – zwycięzcy festiwalu z 2010 roku. Wydali album, który światową premierę miał w kwietniu 2014 roku. Do dziś ciepło wspominają Rzeszów, a ich śladem idą kolejne zgłoszenia francuskich muzyków na polski festiwal. Nie była to jedyna niespodzianka przygotowana przez rzeszowskich twórców. Publiczność na Rynku w piątek rozkołysali soliści i grupa artystyczna Centrum Sztuki Wokalnej w Rzeszowie z towarzyszeniem zespołu festiwalowego pod kierownictwem muzycznym Andrzeja Paśkiewicza. Kolorowe i kwieciste spódniczki dziewcząt wirowały w wokalno-tanecznym spektaklu pt. *Siebie dam po ślubie* w reżyserii Anny Czenczek, którą zainspirowały ludowe i folkowe rytmy. Z kolei światowe przeboje przypomniał Zygmunt Kukla ze swoją orkiestrą. O koncert poproszono również laureata poprzedniej Carpathii – zespół Call Me Steve ze Słowacji. W sobotę na finałowym koncercie wystąpili natomiast Natalia Szroeder & Liber oraz Varius Manx. Ten ostatni z rzeszowskim akcentem – wokalistka grupy, Edi Ann, także jest laureatką festiwalu Carpathia.

Relacje z jubileuszowego festiwalu wyemitowały TVP Polonia oraz TVP Regionalna. A niedługo potem w Biurze Festiwalowym rozpoczęto planowanie kolejnego festiwalu.

2015

O nagrodę główną i 15 tysięcy złotych walczyło dziewięciu solistów i dziewięć zespołów między innymi z: Polski, Czech, Słowacji, Węgier, Włoch i Chorwacji. Łączna pula nagród wynosiła 35 tysięcy złotych. Tradycyjnie już festiwal zainaugurowały występy rzeszowskich przedszkolaków. Imprezę pt. *Przedszkolaki miastu* zorganizowały Przedszkola Publiczne nr 7 i 40 w Rzeszowie, a udział w niej wzięło 29 grup.

Przesłuchania konkursowe odbyły się 5 czerwca i wykonawców oceniało jury w składzie: Dorota Szpetkowska – przewodnicząca, Marek Kościkiewicz, Lech Nowicki, Roman Owsiak, Zbigniew Jakubek. Zakwalifikowani wokaliści

i zespoły nie zawiedli i pokazali wysoki poziom – nie zabrakło świetnych głosów, wspaniałych piosenek i niezwykłych osobowości. Solistom akompaniowała orkiestra festiwalowa pod kierownictwem Jarka Babuli. Grand Prix jedenastej edycji zdobył Kuba Prachowski z Przemyśla piosenką *A Map to the Stars*. I miejsce wyśpiewała Kasia Moś, a II miejsce *ex aequo* zdobyły zespoły ze Słowacji: King Shaolin i Papyllon. III miejsce zdobył rzeszowianin Jakub Jonkisz.

Publiczność festiwalowa mogła obejrzeć spektakl wokalno-taneczny pt. *Volare Cantare* w reżyserii Anny Czenczek, w wykonaniu zdolnej młodzieży z Centrum Sztuki Wokalnej w Rzeszowie. Po gorących rytmach *latino* nastąpiło uroczyste otwarcie festiwalu przez pomysłodawczynię i dyrektor festiwalu Annę Czenczek oraz Prezydenta Miasta Rzeszowa Tadeusza Ferenca.

Gwiazdą festiwalu była legenda polskiej sceny rockowej – rzeszowski zespół RSC, który zagrał na festiwalowej scenie swój pożegnalny koncert. Poza tym w trakcie wszystkich dni festiwalu wystąpiły takie gwiazdy jak: laureatka Grand Prix poprzedniej edycji Safi Rakover z Francji, duet Sabina & Kuba – finaliści programu TVN *Mam Talent* i Kasia Popowska – finalistka Rzeszów Carpathia Festival 2014, dla której udział w rzeszowskim festiwalu również był jednym z ważnych etapów na drodze do muzycznej kariery.

Relacje z najważniejszych wydarzeń festiwalowych zostały wyemitowane w Telewizji Polonia i w TVP Rzeszów.

2016

Dwunasta edycja festiwalu okazała się ogromnym sukcesem. Spośród 230 zgłoszeń do finału zakwalifikowało się 11 solistów i 9 zespołów z krajów takich jak: Polska, Słowacja, Ukraina, Litwa, Białoruś, Norwegia, Włochy, Czechy i Kanada. Soliści występowali z towarzyszeniem orkiestry festiwalowej pod kierownictwem Jarka Babuli. Publiczność jak co roku dopisała i przyszła tłumnie na rzeszowski Rynek. W pierwszym dniu festiwalu w ramach Carpathia Festival Dzieciom 36 grup artystycznych z rzeszowskich przedszkoli zaprezentowało się w programie pt. *Przedszkolaki miastu*.

Komisja konkursowa w składzie: Dorota Szpetkowska – przewodnicząca, Onutė Žukienė, Barbara Tritt, Roman Owsiak, Marek Kościkiewicz i Zbigniew Jakubek, po przesłuchaniu 20 wykonawców przyznała Grand Prix Annie Cyzon – Polce zamieszkującej na stałe w Kanadzie. I miejsce przyznano Mery Spolsky, II miejsce wyśpiewał Jan Vytásek z Czech, a III miejsce Neringa Šiaudikytė z Litwy.

Ponadto festiwal obfitował w wiele innych muzycznych wydarzeń. Anna Czenczek i jej podopieczni z Centrum Sztuki Wokalnej w Rzeszowie tradycyjnie przygotowali na otwarcie festiwalu spektakl wokalno-taneczny, tym razem z największymi dyskotekowymi hitami lat 70., 80. i 90., pt. *Dancing Queen*. Z okazji zbliżającego się Dnia Dziecka przygotowano również atrakcje dla najmłodszych. Autorski program pt. *Hity z satelity* zaprezentowała Dziecięca Grupa Artystyczna – laureaci ogólnopolskich i międzynarodowych festiwali i programów telewizyjnych. Wystąpiły także solistki z Centrum Sztuki Wokalnej: Ania Dąbrowska – laureatka pierwszego miejsca na Festiwalu Zaczarowanej Piosenki im. Marka Grechuty Fundacji „Mimo Wszystko" Anny Dymnej, która na krakowskim Rynku Głównym zaśpiewała z Grzegorzem Hyżym, oraz Alicja Rega – zwyciężczyni telewizyjnego *show* muzycznego TVN *Mali giganci*, w którym została nagrodzona za najlepszy głos I edycji programu. Natomiast dla starszej publiczności festiwalowej zagrał zespół Universe, który wystąpił z okazji 35-lecia swojej działalności artystycznej.

Telewizja Polska przygotowała relacje z dwunastej edycji Rzeszów Carpathia Festival, które zostaną wyemitowane w TVP Polonia i TVP3.

JUBILEUSZOWE REFLEKSJE

Organizatorom od początku zależało, aby festiwal promował Rzeszów, także jako miasto ludzi młodych. I o to dbają przez cały czas. Festiwalowe koncerty są emitowane w ogólnopolskiej telewizji (TVP Polonia i TVP Regionalna), zapewniając stolicy Podkarpacia sporą reklamę. Z kolei udział w Carpathii wykonawców z Ukrainy, Słowacji i Węgier sprawia, że impreza jest wspierana finansowo nie tylko przez miasto Rzeszów (chociaż to przede wszystkim ono bierze na siebie ciężar kosztów festiwalu), ale także przez Międzynarodowy Fundusz Wyszehradzki. Kraje tej grupy promują imprezę u siebie i bardzo wielu wykonawców stamtąd zgłasza się na rzeszowski festiwal. Przechodzą przez gęste sito selekcji. Spośród 200 zgłoszeń w 2014 roku na przesłuchania zaproszono tylko 15 wykonawców. Poziom imprezy jest bardzo wysoki. Ale to też sprawia, że laureaci Grand Prix rzeszowskiego festiwalu, podobnie jak zdobywcy innych nagród, odnoszą potem sukcesy. Dotyczy to nie tylko wykonawców polskich, lecz również zagranicznych. Peter Cmorik Band zdobył Złotego Słowika 2008 na Słowacji, a Marek Ztracený był objawieniem muzycznym roku na Czeskim Słowiku 2008. Nie każdy ze zwycięzców Carpathii zostaje gwiazdą pop w swoim kraju, ale wszyscy tworzą kolejne muzyczne projekty, dzieląc się z innymi swoją wyobraźnią i talentem.

*

LAUREACI MIĘDZYNARODOWEGO FESTIWALU PIOSENKI „RZESZÓW CARPATHIA FESTIVAL"

2005

Grand Prix – Bartosz Jaśkowski
1 miejsce – Ewelina Babiarz
II miejsce – Magdalena Arciszewska
II miejsce – Sebastian Plewiński
III miejsce – Joanna Buda
III miejsce – Paulina Ratajczyk
Wyróżnienie – Elwira Sibiga
Wyróżnienie – Artur Bradliński

Nagrody Podkarpackiego Związku Piłsudczyków, kategoria – pieśń legionowa:
I miejsce – Ewelina Babiarz
II miejsce – Natalia Skalska
III miejsce – Aleksandra Walków

Nagroda Katolickiego Radia VIA – Ewelina Babiarz
Nagroda Telewizji Polskiej oddział Rzeszów – Magdalena Arciszewska
Nagroda Polskiego Radia Rzeszów SA – Agnieszka Ciupek

2006

Grand Prix – Tomasza Szczepanik z zespołem Pectus
I miejsce – Natalia Skalska
II miejsce – Beata&Mateusz – Beata Guzikiewicz i Mateusz Krautwurst
III miejsce – Agnieszka Twardoch
III miejsce – Marina Milow (Izrael)
I wyróżnienie – Mariola Niziołek
II wyróżnienie – Kristian Bánhidi (Węgry)
III wyróżnienie – Marcin Kołodziej
Nagroda specjalna Podkarpackiego Związku Piłsudczyków – Irina Łonczina (Ukraina)
Nagroda Katolickiego Radia Via – Tomasz Szczepanik z zespołem Pectus
Nagroda Polskiego Radia Rzeszów – Irina Podolak (Ukraina)

2007

Grand Prix – Peter Cmorik (Słowacja)
W kategorii piosenka autorska:
I miejsce – Tom Korpanty z zespołem Made in Poland (Warszawa)
II miejsce – Jarosław Kubów Jarecki (Opole)
III miejsce – IoanaBoca z zespołem In Extensio (Rumunia)
W kategorii piosenka popularna:
I miejsce – Sabina Nycek (Rzeszów)
II miejsce – Monika Kręt (Zielona Góra)
III miejsce – Mariola Niziołek (Rzeszów)
Wyróżnienia:
Sabina Wójcik (Rzeszów)
Adam Rymarz (Katowice)
Aleksandra Kołcz z zespołem Ars Vivendi (Rzeszów)
ÉvaBéke (Węgry)
Lucia Fritzka z zespołem Smooth Company (Słowacja)
Karolina Sumowska z zespołem Licens (Kraków)
Natalia Skalska i Ewelina Babiarz (Warszawa)
Nagroda Dyrektora Festivalu:
Krisztián Bánhidi (Węgry)
Kislitsina Ljubow (Rosja)
Nagrody specjalne:
Nagroda za najlepszą kompozycję – Jarosław Kubów „Jarecki" (Opole)
Nagroda Gazety Wyborczej za najciekawszą osobowość sceniczną - Marina Milov (Rzeszów)
Nagroda Publiczności – Sabina Kurek z zespołem The Breathtakers (Rzeszów)
Nagroda PLL LOT dla najmłodszego uczestnika konkursu, który rokuje duże nadzieje estradowe – Małgorzata Nakonieczna (Kielce)
Nagroda TVP3 Rzeszów dla najlepszego zespołu z regionu – Mariola Niziołek i Monika Łojek (Rzeszów)
Nagroda Polskiego Radia Rzeszów – Aleksandra Kołcz z zespołem Ars Vivendi (Rzeszów)

2008

Grand Prix – Mateusz Krautwurst z zespołem The Positive (Przemków/Zielona Góra)
Nagroda Publiczności ufundowana przez Centrum Handlowe Nowy Świat w Rzeszowie – Robert Krawczyk z zespołem Kravt (Sosnowiec)
I miejsce
– Lucia Fritzka z zespołem Smooth Company (Słowacja)
– Mira Ztraceny, Slodičák Miroslav (Czechy)
– Sara Chmiel, Aleksandra Kołcz, Sabina Nycekv – Trio CSW (Rzeszów)
II miejsce – VenesaIlieva (Bułgaria)
III miejsce – Robert Krawczyk z zespołem Kravt (Sosnowiec)

III miejsce – Anna Tycha (Ukraina)
Wyróżnienie:
– Jarosław Kubów „Jarecki" z zespołem (Opole)
– Anna Siemieniuk (Lubin)
Nagroda Dyrektora Festiwalu:
– Iryna Szaban (Ukraina)
– Dagna Kondrataviciute (Litwa)
Nagroda za najlepszą kompozycję – Slodičák Miroslav pseudonim Mira Ztraceny (Czechy)
Nagroda dla najlepszego instrumentalisty – Łukasz Damrych
Nagroda za najciekawszą osobowość sceniczną, ufundowana przez Gazetę Wyborczą – SolomijaSmuk z zespołem Dzieci Słońca (Ukraina)
Nagroda Radia VIA – Magdalena Serafin (Rzeszów)
Nagroda Polskiego Radia Rzeszów – Gabriela Szuba, Karolina Toczek z zespołem Gakaromi (Brzozów)
Nagroda Telewizji Polskiej Oddział w Rzeszowie dla najlepszych wykonawców:
– Sara Chmiel, Aleksandra Kołcz, Sabina Nycek Trio CSW (Rzeszów)
– Katarzyna Kuraś (Rzeszów)

2009
Grand Prix – Adam Ďurica z zespołem Hlohovec (Słowacja)
I miejsce – Edi Ann z zespołem (Łódź)
II miejsce – Olga Boczar, Agnieszka Musiał z zespołem Mubo (Katowice)
III miejsce:
– Galina Konach (Ukraina)
– Marzena Dziurzyńska-Pitula z zespołem Kakadu (Kielce)
Nagroda Publiczności – Tomasz Korpanty (Świdnik)
Nagroda za najlepszą kompozycję – Edi Ann (Łódź)
Nagroda dla najlepszego instrumentalisty – Alexandra Iván (Węgry)
Nagroda za najlepszą osobowość sceniczną – Rafał Kamiński (Jasło)
Wyróżnienie przyznane przez wszystkich jurorów – Guerino Papa (Włochy)
Wyróżnienie przyznane przez Jerzego Dynię – Anna Tycha (Ukraina)
Wyróżnienie przyznane przez Zygmunta Kuklę – Tomasz Korpanty (Świdnik)
Wyróżnienie przyznane przez Egona Pokę – AustėjaJelinskaitė (Litwa)
Wyróżnienie przyznane przez Petera Lipę – Jarek Šimek (Czechy)
Wyróżnienie przyznane przez Dorotę Szpetkowską – Mateusz Buśko z zespołem Guardian Angel (Radymno)

2010
Grand Prix – 3nity Brothers (Francja)
Nagroda Publiczności – Michał Karpacki z zespołem (Polska – Łódź)
I miejsce – Olga Gorchinschi – Millenium Band (Mołdawia)
II miejsce – Edyta Strzycka z zespołem (Polska – Kielce)
III miejsce – Aleksander Szendria (Mołdawia)

Najlepsza kompozycja – piosenka pt. *Gwiezdny pył*, słowa – Edyta Strzycka, muzyka – Edyta Strzycka i Łukasz Stępniewicz
Nagroda dla najlepszego instrumentalisty – Duszan Bezucha, gitarzysta z zespołu Saszy Stefanowicza z zespołem (Serbia)
Nagroda za najlepszą osobowość sceniczną – Galina Konakh (Ukraina)
Wyróżnienia:
– Basia Janyga (Polska – Jaworzno)
– NurgaliTurlybirkov (Kazachstan)
– Anna Klimek (Polska – Konikowo)
– Guerino Papa (Włochy)
– Jan Vytasek (Czechy)

2011
Grand Prix – Ralph Kamiński (Polska, Gdańsk)
45 000 zł (15 000 zł – nagroda pieniężna za Grand Prix oraz 30 000 zł na nagranie promocyjnej płyty i występ w przyszłorocznej edycji festiwalu w charakterze laureata Grand Prix Rzeszów Carpathia Festival 2011 – w dniu 30 czerwca 2012 r.)
Nagroda Publiczności – Luiza Ganczarska (Polska, Rzeszów)
I miejsce – Ewa Szlachcic z zespołem Way No Way (Polska, Warszawa)
II miejsce
– Jakub Kubica, zespół Soundq (Polska, Kraków)
– Natalia Lubrano, zespół Nat Queen Cool (Polska, Wrocław)
III miejsce – Ewelina Saszenko (Litwa, Rudziszki) – C'est ma vie
Nagroda za osobowość sceniczną – Aiste Pilvelyte (Litwa)
Nagroda za najlepszą kompozycję – piosenka *Your Love*, Ewa Szlachcic z zespołem Way No Way (Polska, Warszawa)
Nagroda dla najlepszego instrumentalisty – Oleg Kyrychuk, saksofonista z zespołu Rezus Blues (Ukraina)
Wyróżnienie:
– Iurii Roketskyi, zespół Green Silence (Ukraina)
– Jan Bendig (Czechy)
– Jakub Prachowski z zespołem Eden Express (Polska, Przemyśl)
– Martin Johansson z zespołem Atone (Norwegia)
– Nicky Goldstein (Izrael)

2012
Grand Prix – Anna Grzelak (Olsztyn)
I miejsce – Riffertone (Cieszyn)
II miejsce – De Trebles (Dąbrowa Górnicza)
III miejsce – The Paranoid (Słowacja)
Nagroda za najlepszą kompozycję – *Paper Word*, tekst i muzyka: Marcin Łazarski z zespołu De Trebles (Dąbrowa Górnicza)
Nagroda za osobowość sceniczną – Kwartet Dolia (Ukraina)
Wyróżnienia:
– Kasia Lins – Katarzyna Zielińska (Swarzędz)
– Federico Martello (Włochy)
– JOÃO (Wrocław)
– Jakub Prachowski i Eden Express (Przemyśl)
– Vlatko Lazanoski (Macedonia)
– Marta Zalewska (Zalesie Górne)
Nagroda Publiczności – Łukasz Mielko (Lublin)

2013
Grand Prix – Call Me Steve (Słowacja)
I miejsce – Head over Heels (Jarosław)
II miejsce – Good Fancy (Słowacja)
III miejsce – Federica Marinari (Włochy)
Nagroda za najlepszą kompozycję – kompozycja pt. *Second Chance*, tekst: Alicja Puszka, muzyka: Hubert Pudło – z zespołu: HeadoverHeels (Jarosław)
Nagroda za największą indywidualność sceniczną – Federica Marinari
Wyróżnienia:
– Robert Narwojsz (Polska, Szczecin)
– Eden Express (Polska, Przemyśl)
– Martin Harich (Słowacja, LiptovskýMikuláš)

2014
Grand Prix – Safi Rakover (Francja)
I miejsce – Adam Krylik (Polska)
II miejsce – B–Joey (Słowacja)
III miejsce – Szandra (Węgry)
Nagroda za najlepszą kompozycję – kompozycja pt. *Not Afraid*, tekst i muzyka: Jozef Bubnar z zespołu B–Joey (Słowacja)
Wyróżnienia:
– Kasia Popowska (Polska)
– Artem Amaro (Rosja)
– Jenifer Szirota (Węgry)
– Nadia Hasiuk (Ukraina)

2015
Grand Prix – Jakub Prachowski (Polska)
I miejsce – Kasia Moś (Polska)
II miejsce – King Shaolin (Słowacja), Papyllon (Słowacja)
III miejsce – Jakub Jonkisz (Polska)
Najlepsza kompozycja – Dominik Stofko za kompozycję pt. *Friend*
Najlepszy instrumentalista – Michał Jakubczak (Polska) z zespołu Jakub Prachowski
Najciekawsza osobowość sceniczna – Jakub Prachowski (Polska)
Wyróżnienia:
– Sarsa (Polska)
– Trabanda (Polska)

– Jennifer Szirota&Remig (Węgry)
– Maria Evangelou (Anglia)

2016
Grand Prix – Anna Cyzon (Kanada)
I miejsce – Mery Spolsky (Polska)
II miejsce – Jan Vytasek (Czechy)
III miejsce – NeringaSiaudikyte (Litwa)
Najlepsza kompozycja – Mery Spolsky (Polska) za kompozycję pt. *Szach Mat*
Najlepszy instrumentalista – Olga Gornichar (Białoruś)
Najciekawsza osobowość sceniczna – Mery Spolsky (Polska)
Wyróżnienia:
– Martin Fitch (Polska)
– Aga Dyk (Polska)
– SofiyaSlyvka (Ukraina)
– IVO&SEBA (Polska)

POWIEDZIELI O RZESZÓW CARPATHIA FESTIVAL

Tadeusz Ferenc, prezydent Rzeszowa: Propozycja zorganizowanie w mieście festiwalu Carpathia bardzo mnie ucieszyła. Chcieliśmy wtedy wprowadzić coś nowego do kalendarza imprez kulturalnych w Rzeszowie. Poparłem pomysł Carpathii i tak to się zaczęło. Na nasz festiwal przyjeżdżają artyści z całej Polski i zagranicy. Koncerty przyciągają na Rynek publiczność. Jestem wdzięczny osobom, które przez cały rok pracują nad organizacja kolejnych festiwali.

Tomek Szczepanik, lider zespołu PECTUS:
I Rzeszów, i CarpathiaFestival zawsze pozostaną w moim sercu. 11 lat mieszkałem w Rzeszowie, tu studiowałem w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Moi bracia też tu zresztą się uczyli. Druga piosenka, jaką napisałem w życiu, w 2006 roku pozwoliła mi zdobyć Grad Prix na CarpathiiFestival. To było jak trampolina, ponieważ całą nagrodę, wtedy 4000 złotych, przeznaczyłem na stworzenie strony internetowej i nagranie płyty promocyjnej z 5 autorskimi utworami. Ta płyta pozwoliła nam w 2007 roku zgłosić do Koncertu Debiutów na festiwalu w Opolu.

O zespole
Pectus powstał wiosną 2005 w Rzeszowie. W 2006 roku zdobył Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Piosenki „CarpathiaFestival" Rzeszów 2006. W 2007 roku został finalistą 44. Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej „Debiuty" Opole i wydał mini-album z 5 autorskimi utworami. W sierpniu 2008 Pectus zdobywa Słowika Publiczności podczas Sopot Festival, gdzie wystąpił z piosenką „To, co chciałbym Ci dać", która stała się przebojem.

Dorota Szpetkowska, przewodnicząca jury: Bardzo lubię CarpathiaFestival i Rzeszów, który odkrywam jako miasto wyjątkowej urody. To bez wątpienia jedno z najpiękniejszych miast w Polsce. Organizatorzy wkładają w to przedsięwzięcie tyle serca i zapewniają tak komfortowe warunki, że powinni stanowić wzór dla wszystkich tego typu imprez w Polsce. Jednak, co najważniejsze, Carpathia to jeden z niewielu festiwali, na których młodzi artyści prezentują twórczość własną. Nie śpiewają „coverów" – co dziś powszechne niemal we wszystkich „talent show" - lecz piosenki stworzone przez siebie, albo specjalnie dla nich napisane. Warto więc do Rzeszowa przyjeżdżać i słuchać, co dziś młodym muzykom z różnych stron świata w duszy gra.

Dorota Szpetkowska – dziennikarka TVP, autorka wielu telewizyjnych audycji muzycznych. Była dyrektorem artystycznym Festiwalu Jedynki Sopot 2005 i producentem artystycznym Sopot 2006.

Zygmunt Kukla, juror: Pierwszy etap konkursu, kiedy przesłuchujemy płyty w samotności, jest dla mnie łatwy. Trudniej bywa potem, kiedy wykonawców słyszymy na scenie i wspólnie mamy podjąć decyzję, komu przyznać Grand Prix Rzeszów CarpathiaFestival. Nie każdy wypada na żywo równie dobrze jak na płycie, no i w jury bywają różne gusta.

Zygmunt Kukla – dyrygent, aranżer, kompozytor, dyrygent musicalu „Metro" Janusza Józefowicza (w latach 1991–1995), założyciel i dyrygent orkiestry (big-bandu) Kukla Band, z którą koncertuje m.in. na festiwalach w Opolu i Sopocie.

Ralph Kamiński
– Festiwal Carpathia bardzo mi się podoba, rozmach, z jakim jest organizowany, wielka scena. Nie ma przepisu na wygrana, ale ludziom, jadącym na taki konkurs, mogę doradzić, by nie usiłowali się na siłę podobać. Niech wasze utwory mówią o was samych, bo wtedy publiczność wam uwierzy. W jury Carpathii zasiadają osoby, które naprawdę znają się na muzyce. Im nie chodzi o przeboje, które mają łatwo wpaść w ucho i opierać się na powtarzanych słowach: I love you, I love you. Podchodząc do konkursu, nie trzeba myśleć o wygranej. To rzecz dodatkowa. Festiwal w Rzeszowie jest po prostu wspaniałą przygodą, okazją do poznania nowych ludzi, zdobywaniem doświadczenia. Tu nie ma co gwiazdorzyć. Trzeba skupić się na dobrym występie i cieszyć się możliwością podzielenia się swoimi emocjami z publicznością. Tego wam życzę.

RalphKaminski – polski wokalista i kompozytor. Urodził się i dorastał w Jaśle. W październiku 2014 rozpoczął nagrania swojego debiutanckiego albumu. Laureat Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Piosenki Carpathia 2011. Studiował na wydziale jazzu i muzyki estradowej Akademii Muzycznej w Gdańsku, był stypendystą na wydziale popu na Uniwersytecie CODARTS w Rotterdamie.

UCZESTNICY O FESTIWALU:

Simarija Galea z Malty (uczestniczka z 2012 r.): Jesteśmy tu po raz pierwszy i ogromie nam się to Rzeszów podoba. Jesteście podobni do Maltańczyków - serdeczni i znacie język angielski. Każdy przechodzień, którego zatrzymywaliśmy na chodniku, by o coś zapytać, starał się nam pomóc.

Peter Kolarčik z zespołu Sunlips ze Słowacji (uczestnik z 2012 r.): Podoba nam się profesjonalizm na festiwalu, to, jak organizatorzy dbają o artystów. Rzeszów to doskonałe miasto, no i piękne dziewczyny. Chcielibyśmy przyjechać tu za rok.

Rynek Robert Narwojsz ze Szczecina (uczestnik w 2013 r.): Rzeszów to fantastyczne miejsce. Zaskoczył mnie wysoki poziom zespołów i wokalistów walczących o nagrodę. Nie ma drugiej takiej imprezy, otwartej na różne rodzaje młodej muzyki, gdzie można usłyszeć nowe, ciekawe kompozycje.

B-Joey, czyli JozefBubnar ze Słowacji (uczestnik w 2014 r.): Z Polakami czuję się zaprzyjaźniony i występ na Rzeszów CarpathiaFestival jest dla mnie dużym przeżyciem. Na Słowacji brakuje takich koncertów, jak Carpathia. Szkoda.

GWIAZDY

2005 – Agnieszka Fatyga
2006 – Ryszard Rynkowski
2007 – Natalia Kukulska, Maryla Rodowicz
2008 – Josef Ivaska, Janusz Radek, Majka Jeżowska, Peter Cmorik, Perfect
2009 – Bracia, Ratatam, Patrycja Markowska, Marek Zatraceny, Kombi, Pectus,
2010 – Śrubki (Michał Jurkiewicz, Dorota Miśkiewicz, Grzegorz Turnau, Zbigniew Wodecki, Kuba Badach), Bajm, Ewa Farna
2011 – Łzy, Michał Karpacki & De Mono
2012 – Gordon Haskell, Ewa Farna
2013 – Pectus, Małgorzata Ostrowska
2014 – Varius Manx, Natalia Szroeder, Liber
2015 – RSC, Kasia Popowska
2016 – Universe

LAUREACI

2005 – Bartosz Jaśkowski
2006 – Tomasz Szczepanik z zespołem Pectus
2007 – Peter Cmorik
2008 – Mateusz Krautwurst z zespołem The Positive
2009 – Adam Ďurica Band
2010 – 3nity Brothers
2011 – Ralph Kamiński
2012 – Anna Grzelak
2013 – Call Me Steve
2014 – SafiRakover
2015 – Jakub Prachowski
2016 – Anna Cyzon

Barbara Kondrak

ZABAWNIE, MĄDRZE I PO POLSKU

KRÓTKA HISTORIA FESTIWALU POŁUDNICA



Piosenka jest najsilniejsza. To najczęściej wykorzystywany gatunek sztuki na globie ziemskim. Choćby dlatego powinien być poddawany nieustannej refleksji co do sposobu funkcjonowania, co do celu, jakiemu może służyć, oprócz oczywiście wyścielania życia dekoracyjnym atłasem. Tak się złożyło ostatnimi czasy, że w Polsce dominują (w sposób absolutny) niepolskie wzorce muzyczne. Przeżywamy erę anglosaskiej dominacji w mediach i umysłach twórców. Gdy idzie o piosenkę – właśnie tak jest. Przyczyny tego stanu rzeczy są historycznie słuszne jak powiew wolności od zachodu. Niemniej jednak rezultat nie jest do końca korzystny. Ta wszechpotężna dominacja Anglosasów nie jest korzystna. Ten stan rzeczy. Ot, choćby dlatego, że sprowadza polskich artystów do roli imitatorów na scenie świata. Polski artysta, polski twórca jest importerem na ogół i wspomaga atmosferę importu w ogóle. Przez to nikt na świecie o polskim artyście nie usłyszy. Po co komu imitacja. A przecież Polacy mają potężną broń na swój użytek. Mają i na ogół nie korzystają z niej. A skorzystał Fryderyk Chopin, skorzystał Stanisław Moniuszko, skorzystał Karol Szymanowski. Tą bronią jest „polszczyzna muzyczna". Tradycyjna polska muzyka. Zasób tańców i piosenek zarówno ludowych, jak i dwornych. Polska tradycja muzyczna może z powodzeniem pełnić w kraju funkcje estetyzowania życia i integrowania społeczeństwa, a także może wypromować swoją markę w świecie. Pozytywne tego przykłady mamy, ale skala działań jest zbyt mała w stosunku do potrzeb. Myślę o efektach festiwalu Nowa Tradycja, Mikołajki Folkowe i takich artystów jak Kapela ze Wsi Warszawa czy Kwadrofonik.

Zespoły śpiewacze nie przeniosą nam w przyszłość wzorców kultury narodowej – rzekł Andrzej Sośnierz, dyrektor Górnośląskiego Parku Etnograficznego w Chorzowie. *One są, działają, ale rezonans jest zbyt słaby. Trzeba coś zrobić, coś innego, coś bardziej współczesnego, a jednak osadzonego w tradycji i popularnego zarazem. Coś takiego jak robił Grześkowiak*. Było to po zakończeniu przeglądu twórczości Kazimierza Grześkowiaka, jaką dyrektor Sośnierz zorganizował u siebie w skansenie na scenie pod wiatą, naprzeciwko regionalnej karczmy. Był rok 2014. Przegląd ów obfitował w występy kabaretów ludowych, ale była tam też Lubelska Federacja Bardów, która współpracowała z Grześkowiakiem pod koniec jego życia i wydała jego ostatnie utwory na płycie nagranej w Trójce, podczas koncertu zorganizowanego przez Artura Andrusa, prywatnie wielkiego admiratora twórczości Grześkowiaka. Dyrektor skansenu poprosił Jana Kondraka

z LFB o rozwinięcie swojej tezy do koncepcji profesjonalnego festiwalu, który będzie z czasem przyciągał liczną widownię i stanie się atrakcyjny medialnie. Taka koncepcja powstała bardzo szybko, a Kondrak od dawna podzielał poglądy Andrzeja Sośnierza w tej materii.

Założenia Jana Kondraka były następujące:
– Promować piosenkę wywiedzioną z polskiej tradycji muzycznej.
– Promować piosenkę napisaną w sposób atrakcyjny literacko, najlepiej satyryczną.
– Osią główną uczynić powszechnie dostępne konkursy. Jeden na stworzenie nowego utworu, drugi na nową interpretację utworu z repertuaru Kazimierza Grześkowiaka (w tym Silnej Grupy pod Wezwaniem).
– Promować aktualność brzmienia piosenek reinterpretowanych (*cover*) i nowo powstałych.
– Konkursy ustanowić jako dwuetapowe. Przejście pierwszego etapu (o charakterze korespondencyjnym) miało gwarantować wypłatę skromnego honorarium. Etap drugi to występ na żywo podczas finału festiwalu i walka o wysokie nagrody pieniężne.

Zaczęło się od powołania rady artystycznej festiwalu. W skład pierwszej weszli między innymi: dziennikarka Teresa Drozda, historyk piosenki dr Krzysztof Gajda i dyrektor Biblioteki Polskiej Piosenki Waldemar Domański. W rezultacie narady postanowiono dać festiwalowi nazwę własną: „Południca" – Festiwal Polskiej Piosenki im. Kazimierza Grześkowiaka. Ustalono miejsce w kalendarzu i długość trwania. Wytypowano krąg artystów do zaproszenia w charakterze gwiazd. Ustalono zakres innych czynności tworzących atmosferę festiwalu, takich jak: wystawy, spotkania autorskie, projekcje filmowe. W efekcie rocznych przygotowań do następnej edycji, prowadzonych na co dzień przez panie z działu promocji Górnośląskiego Parku Etnograficznego pod okiem pani Wandy Rajman, otrzymaliśmy z końcem sierpnia (2015 roku) pełnowymiarowy festiwal z atrakcyjną obsadą. Na miejsce zdarzenia wybrano malowniczą łąkę na skraju skansenu. Postawiono profesjonalną scenę. Zadbano o wystrój bogaty w scenograficzne atrakcje. Zgromadzono pokaźną liczbę sojuszników medialnych i kilku sponsorów. Sprowadzono też liczne filmy z udziałem patrona imprezy. Te „szły" non stop w zabytkowym spichlerzu naprzeciwko sceny.

Zwycięzcą w konkursie na interpretację utworów Kazimierza Grześkowiaka został Paweł Zajdek. Artysta obdarzony charyzmą sceniczną, ze szczerze ochrypłym głosem i stosownym poczuciem humoru, zgrabnie akompaniujący sobie na skrzypcach. W kategorii twórców nowych piosenek zwyciężył zespół FM^2 (ef em kwadrat). Formacja zaimponowała motywiką góralską (w refrenach) wykonaną z pasją przez liczny band elektryczny, a jej „frontmenka" Emilia Rutkowska pokazała klasę wokalną i aktorską dobrze świadczącą o poziomie studiów aktorskich w Zagrzebiu, które ma za sobą.

Werdykt wydało jury pod przewodnictwem Katarzyny „Pumy" Piaseckiej, artystki związanej z Wydziałem Jazzu i Muzyki Rozrywkowej PWSM w Katowicach. A zasiadali w jury oprócz niej: dyrektor festiwalu Andrzej Sośnierz, dyrektor Biblioteki Polskiej Piosenki w Krakowie Waldemar Domański i dr Krzysztof Gajda z Uniwersytetu im A. Mickiewicza w Poznaniu. Dyrektorem artystycznym tego wydania był Jan Kondrak.

Całość „klimatycznie" i w swoim stylu poprowadził Krzysztof Daukszewicz. Były anegdoty wynikłe ze znajomości Daukszewicza i Grześkowiaka. Gośćmi specjalnymi imprezy byli Lubelska Federacja Bardów (jedyny w Polsce podmiot artystyczny grający pełne przedstawienie na bazie utworów K.G.) i wybitny polski bard Andrzej Garczarek, znany też z admiracji dla twórczości patrona festiwalu. W charakterze gwiazdy kończącej imprezę wystąpiła Tercja Pikardyjska – ceniony w Eu-

ropie i świecie męski sekstet wokalny z Ukrainy. Rzecz jasna wykonujący również niektóre utwory patrona.

Organizacja trzeciej edycji zaczęła się od zebrania rady artystycznej. Weszli w jej skład: Dyrektor GPE, poseł Andrzej Sośnierz, Katarzyna „Puma" Piasecka (z Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej PWSM w Katowicach), Aldona Snarska-Kurek (fraszkopisarka), Dariusz Ziółek (z Wydziału Jazzu i MR PWSM w Katowicach) i Jan Kondrak z Lubelskiej Federacji Bardów. Podsumowano poprzednią edycję. Podjęto wnioski wiążące dla bieżącej edycji. Podjęto próbę zreformowania regulaminu w kierunku uproszczenia. Postanowiono nadać większy rozgłos medialny sprawie. Wytypowano gości specjalnych festiwalu. Ustalono, że dyrektorem artystycznym zostanie Katarzyna Piasecka, a szefem rady programowej Jan Kondrak.

W następstwie ustaleń odbyła się w czerwcu (roku 2016) konferencja prasowa w Centrum Konferencyjnym PAP w Warszawie i druga w lipcu, w GPE w Chorzowie. Obie z udziałem kierownictwa Południcy. Zaprezentowano dotychczasowe osiągnięcia, założenia naboru, jingle autorstwa Katarzyny Piaseckiej, gwiazdy edycji 2016. Przewodniczący rady artystycznej umaił pierwsze spotkanie wykonaniem tytułowej *Południcy* Grześkowiaka.

Sam finał festiwalu odbył się w dniach 27–28 sierpnia. Na łące, jak poprzednio. Pomyślano o wygodzie widzów. Były ławki, leżaczki i kostki słomy do siedzenia. Była słoneczna pogoda. Wyszynk dyskretny a skuteczny. Był zwarty program, w tym dwa tradycyjne konkursy. W jury zasiedli w komplecie członkowie rady artystycznej. Konkurs na reinterpretację utworu z repertuaru Grześkowiaka (w tym SGpW) przyniósł zwycięstwo duetowi Izabela Szafrańska –Paweł Sokołowski. Za utwór *Ballada o cysorzu*. W aranżacji pojawił się akcent góralski. Szafrańska wystylizowała się na cysorzową. Duża sprawa muzyczna w ich wydaniu. Jest wielkość po prostu. Nagrodę drugą w tej kategorii przyznano Emilii Rutkowskiej. Prezentowała *Balladę o Józku*. Zastosowała mikroport i zagospodarowała po aktorsku całą scenę. Nienaganny śpiew i kreacja aktorska plus świetny akompaniament akordeonu to wielkie atuty tego występu. Trzecia nagroda przypadła zespołowi Póki Co, czyli jej wyróżniającemu się czynnikowi, którym jest osoba Elżbiety Rojek. Wdzięk, charyzma, *feeling*, ciekawa koncepcja postaci (dama z ukulele) – to (w połączeniu z utworem pt. *Anna*) cała przyjemność słuchania.

Świetny poziom konkursu na *cover* (Grześkowiakowy) przeniósł się na turniej autorów i kompozytorów piosenek współczesnych. W tym drugim konkursie najciekawszy okazał się utwór Andrzeja Garczarka pt. *Czereśniowy deszczyk*. Wywiedziony z kujawiaka motyw muzyczny oplótł tu fenomenalny tekst mówiący o przeczuciu zawieruchy wojennej pojawiającym się w głowie bohatera będącego w sielskiej krainie szczęśliwości. W puencie pieśni narrator siedzący na drzewie czereśniowym zapowiada: […] *w razie czego będę strzelał / spluwę mam na pestki*. Tyle samo dobrego co o Andrzeju Garczarku mówili jurorzy o występie grupy Nic Wielkiego. Autorska propozycja pt. *Zostaw raj*, utrzymana w manierze poleczki (z domieszką chasydyzmu muzycznego) emanuje zaczepnym intelektualnie, reinterpretowanym mitem raju i grzechu pierworodnego. Znakomite muzycznie i przekorne w stosunku do formacji kulturowej „Śródziemnomorza". Albowiem tylko to, co się zmienia i adaptuje na bieżąco, wiecznie może trwać – chciałoby się powiedzieć w komentarzu do tego występu. Trzecią nagrodę zdobyła Emilia Rutkowska. Piosenka pt. *Ruch*. Zaprezentowała w niej nasza laureatka satyrę na wieczne odchudzanie się, na hipokryzję cywilizacji *ubierającej się w fastfoodach*. Wszystko to w pełnym aktorskim galopie po scenie z mnóstwem kulturystycznych póz i z góralską muzyką u podstaw.

Regulamin nie pozwolił nagrodzić większej liczby osób. Tylko trzy nagrody w każdym z konkursów przewidział. Znakomitych osób i utworów było dużo. Szkoda panów komediopisarzy takich jak Juliusz Wątroba i Tomasz Sawicki. Szkoda myślących ironicznie i głęboko panów Łukasza Majewskiego i Grzegorza Grunwalda. Na szczęście ten festiwal jest taki, że cała finałowa dziesiątka dostaje honoraria za przejście pierwszego etapu. I oby, i oby tak dalej. Ten jeden koncert jest lepszy i mądrzejszy niż całe Opole festiwalowe – mówił ten i ów w odniesieniu do polskości jednego i drugiego zdarzenia. Pojawiły się w kuluarach sugestie artystów o bardziej integracyjny charakter festiwalu. To znaczy, żeby mogli tam być dłużej i w jednym miejscu. Gwiazdami byli – skutecznie – Kazik Staszewski z Kwartetem ProForma i zespół Raz Dwa Trzy. Wyżyny konferansjerskie osiągnął największy antenowy sojusznik Grześkowiaka – sam Artur Andrus. Było zabawnie i z sensem. Było wesoło i mądrze. Było z dobrą polszczyzną muzyczną i literacką. Cudownie. Tak, jak powinno. Niech będzie pochwalony ten festiwal i niech będzie.

Roman Romańczuk

SKĄD SIĘ BIORĄ DZIECI… ŚPIEWAJĄCE?



[…] *Takie programy to nie miejsca dla dzieci. Głupio robią rodzice, że je tam posyłają.* […] *Telewizja dla show chętnie przygarnie te dzieciaki i zbeszta na wizji…*[…] *Co one śpiewają!* […] *To jest show biznes i tak jak w każdym biznesie, tak i w tym nie bierze się jeńców. Jak się chce „grać z dużymi chłopcami", to trzeba zaakceptować ich zasady. A skoro rodzice nie mają litości dla własnych dzieci, to czemu oczekiwać tego po TV, która też jest elementem show biznesu?* Podobnych opinii na forach komentujących popularne telewizyjne *show* z dziećmi śpiewającymi jest dużo i jako praktykujący pedagog, uczący śpiewu od 25 lat, mógłbym się pod wieloma z nich podpisać…

Skąd biorą się uczestnicy tych programów? Czy kształcąc muzycznie dzieci, poprzez lekcje śpiewu, nauczyciele potrafią skutecznie odpierać presję niespełnionych ambicji ich rodziców? Gdzie i od kiedy dziecko może bezpiecznie i twórczo rozwijać swoje piosenkarskie hobby?

KRZYK, GAWORZENIE, MOWA, ŚPIEW…

To naturalny cykl rozwojowy aparatu oddechowego. Większość ludzi z tym ostatnim elementem radzi sobie średnio lub wcale, jednak jest ogromna przestrzeń innych możliwości rozwoju. Równolegle rozwija się przecież nasz intelekt, wrażliwość estetyczna, emocjonalność i stajemy się częścią różnych systemów wartości, na co nie zawsze możemy się świadomie zgadzać.

Wielu z nas po prostu lubi i chce śpiewać. Czasem jesteśmy w tym aspekcie artystycznych potrzeb skutecznie i mądrze socjalizowani, czasem nie. Do chwili, gdy ten proces jest tylko elementem rozwijającym naszą wrażliwość i estetykę, wszystko jest w porządku. Gdy na drodze młodych ludzi pojawiają się instruktorzy „prorocy" obiecujący, że „będziesz śpiewał już po pierwszej lekcji" i tym podobne „objawienia" – bywa o wiele gorzej.

Na potrzeby niniejszych rozważań nie będę się zajmował edukacją muzyczną związaną z tym, co oferują szkoły muzyczne, ukierunkowane na szeroko rozumianą muzykę poważną. I chociaż coraz większa liczba państwowych i prywatnych szkół muzycznych poszerza swoją ofertę także o jazz i muzykę rozrywkową, to jednak – najwyraźniej – nie wypełniają „społecznego zapotrzebowania" na… śpiewanie!

Obok państwowego szkolnictwa muzycznego w ostatnich 20 latach wyrósł potężny „prze-

mysł" pod hasłem „śpiewać każdy może", generujący setki mikro- i małych przedsiębiorstw gospodarczych związanych z nauką śpiewu oraz powstające już niemal w każdej gminie festiwale, konkursy, przeglądy piosenki.

Mimo podjęcia ambitnej próby nie podołałem wyzwaniu, by je policzyć. Jak sądzę, jest to liczba sporo przekraczająca 100, a brałem pod uwagę tylko te tak zwane amatorskie, podczas których stosuje się w ocenie wykonawców podział na kategorie wiekowe, od najmłodszych dzieci do około 19 lat, najczęściej do szesnastego roku życia.

FESTIWALE DZIECIĘCE?

Zaczęło się od Harcerskiego Festiwalu Kultury Młodzieży Szkolnej „Kielce", którego pierwsza edycja odbyła się w 1974 roku i który do dziś jest festiwalem ważnym, choć głównie dla ośrodków tanecznych i państwowych placówek oświatowych. Odbyły się już 43 edycje! Wkrótce powstał pomysł (w 1979 roku) festiwalu dla tańczących dzieci w Koninie. Od 1984 roku był to już także konkurs dla dzieci śpiewających. Międzynarodowy Festiwal Piosenki i Tańca w Koninie w tym roku odbył się po raz 35. i jest największą tego typu imprezą w Europie. Od tamtej pory powstało wiele inicjatyw mniejszych lub większych festiwali. Wiele z nich obecnie ma już porównywalny prestiż, wieloletnią tradycję i cieszą się stałą popularnością.

Z perspektywy osoby, która sama często ze swoimi podopiecznymi wyjeżdżała na tego typu konfrontacje artystyczne, pozwolę sobie wyróżnić:

– Konkurs Piosenki „Wygraj Sukces" w Tarnobrzegu – 21 edycji;
– „Muszelki Wigier" Międzynarodowy Festiwal Piosenki i Tańca w Suwałkach – 16 edycji;
– Międzynarodowy Festiwal Talentów „Majowa Nutka" w Częstochowie – 25 edycji;
– Festiwal „Nowa Piosenka w Starym Krakowie" – 28 edycji;
– Festiwal Młodych Piosenkarzy „Budzik" we Wrocławiu – 15 edycji;
– Integracyjny Festiwal Piosenki Dziecięcej „Intermuza" w Sosnowcu – 13 edycji;
– Festiwal Piosenki Młodej Europy „Solo – Tutti" w Bydgoszczy – 14 edycji;
– Festiwal Piosenki Dziecięcej i Młodzieżowej „Fuma" w Zielonej Górze – 8 edycji;
– Festiwal Piosenki Dziecięcej i Młodzieżowej „Ten Ton" w Warszawie – 10 edycji.

To subiektywny wybór. Nie uzurpuję sobie prawa do kategorycznej oceny, że wszystkie wymienione festiwale i konkursy są jedynymi wartymi polecenia. Łączy je jednak wiele cech, które są warte zauważenia. Wieloletnia obecność w świadomości zainteresowanych oraz w przestrzeni publicznej ten wybór obiektywnie usprawiedliwia.

Regulaminy większości z nich kładą nacisk na właściwy dla wieku wykonawców dobór repertuaru i choć często z trudem, to jednak trzymają się tego kryterium w ocenie wykonawców. Nie jest to łatwe, gdy zdolne wokalnie dzieci sięgają po piosenki wielkich głosów muzyki pop lub po teksty, których nie mają prawa ze względu na wiek rozumieć, a zatem i – co chcę subiektywnie podkreślić – śpiewać.

Festiwale te pełnią ważną rolę dydaktyczną. Będąc organizatorem jednego z takich konkursów, wielokrotnie musiałem odpierać zarzuty związane z „niesprawiedliwym" pominięciem oceny przez jury piosenek w rodzaju: *Wyszłam za mąż, zaraz wracam* z repertuaru Ewy Bem, *Dmuchawce, latawce, wiatr* z repertuaru Urszuli czy *Simply the Best* z repertuaru Tiny Turner, w wykonaniu 10–12-latek… A to i tak mniej drastyczne przykłady. Słyszałem *Power of Love* (Jennifer Rush), *Natural Woman* (Aretha Franklin) lub –wielokrotnie umęczone wykonawczo – *Halleluyah* (Leonard Cohen), także w wersji polskojęzycznej. Z nie-

miłosiernym upodobaniem podsuwane są też dzieciom takie piosenki polskie jak *Tańczące Eurydyki* (Anna German) czy *Jaskółka uwięziona* (Stan Borys), gdy akurat dziewczynka lub młodzieniec ma trochę głosu…

Na nic zda się tłumaczenie rodzicom, a często – o zgrozo! – „instruktorom", że to nieodpowiedni repertuar, skoro w kontrze słyszę, że w telewizji właśnie takie piosenki w wykonaniu dzieci przechodzą przez kwalifikacje do *Mam talent*, *X Factor* i tym podobnych programów.

WYCHOWANIE POPRZEZ REPERTUAR? TAK! SĄ NA TO DWA SPOSOBY

Pierwszy to wydawane przy każdej kolejnej edycji festiwalu zestawy nowych piosenek tworzonych przez zawodowych kompozytorów i autorów tekstów, których adresatem są dzieci i młodzież chcące w takim konkursie wystąpić. Dzieje się tak na festiwalach Wygraj Sukces, Fuma czy Solo – Tutti. Natomiast warszawski Ten Ton proponuje uczestnikom swojego konkursu starannie dobrane utwory polskich artystów w nowych (znakomitych!) aranżacjach i – co ważne – w tonacjach odpowiednich dla młodych adeptów piosenki.

Niewątpliwie jest to formuła także marketingowa i komercyjna. Jednak organizatorzy dostarczają repertuar najczęściej dobrej jakości, tak pod względem artystycznym, jak i technicznym. Aranżacje do piosenek są muzycznie na wysokim poziomie, a teksty odpowiednie dla młodych wykonawców.

Dobrym pomysłem jest też organizowanie konkursów na piosenkę dla dzieci. Podjął się tego MDFPiT w Koninie, dostrzegając potrzebę rozszerzania repertuaru dla młodych piosenkarzy. Dotychczasowe efekty tego projektu są skromne, jednak bardzo obiecujące. Założenia konkursu wymagają jeszcze dopracowania, by zachęcić większą liczbę autorów i kompozytorów.

Drugi sposób kształtujący przemyślany dobór repertuaru dla dzieci i młodzieży wynika wprost z zaostrzonych kryteriów regulaminowych. Polega on na tym, że wykonawcy nadsyłają zgłoszenia – nagrania swoich piosenek, a organizatorzy – „komisje kwalifikacyjne" – oceniają czy utwór, wykonanie i wiek wykonawcy są spójne. Tylko takie zgłoszenia otrzymują kwalifikację na przesłuchania konkursowe. Te kryteria obowiązują na festiwalach w Koninie, Kielcach, na Festiwalu „Budzik", na Majowej Nutce, Intermuzie czy Nowej Piosence w Starym Krakowie. Podobne zapisy regulaminowe powielane są przez organizatorów wielu innych konkursów piosenki, jednak niestety często są tylko pustymi akapitami, co wynika z mniejszej popularności tych imprez. Organizatorzy przyjmują wszystkich chętnych i .pojawiają się zaskakujące wykonania…

ZAPROSZENI GOŚCIE I JURORZY…

Organizatorzy wybranych festiwali dbają, by dzieci poczuły się ważne i wysłuchane przez pedagogów oraz artystów, do których – przynajmniej z dużym prawdopodobieństwem – można mieć zaufanie. Oczywiście rozpoznawalność i kompetencje zaproszonych jurorów są często, lecz nie wprost proporcjonalne do zgromadzonych środków finansowych. Najczęściej bez dotacji publicznych i sponsorów to się nie udaje. Tym festiwalom jednak tak.

Standardem staje się zaproszenie „gwiazdy" – artysty, który podczas koncertu laureatów występuje z krótszym lub dłuższym recitalem. Coraz częściej brak rozpoznawalnych gości sprawia, że konkurs traci na znaczeniu. Ich udział obliguje też pośrednio organizatorów do zapewnienia odpowiednich warunków technicznych.

PROFESJONALNA SCENA

W ostatnich latach to już niemal standard. Ale jeszcze do niedawna potrzeba zapewnienia

młodym wykonawcom dobrych warunków technicznych nie była oczywistością. Bywały postawy typu: „słabo śpiewają… to po co im dobry sprzęt". A właśnie dlatego, że dzieci – co oczywiste – nie mają umiejętności profesjonalnego wokalisty, pomóc im może wysokiej jakości sprzęt nagłośnieniowy i sprawny akustyk! Ten ostatni, ze względu na specyfikę występów – związaną często z brakiem prób, z koniecznością obsługi różnej jakości podkładów muzycznych, niewprawnym posługiwaniem się mikrofonem – staje się jedną z najważniejszych osób podczas konkursu.

Zwykle udział w każdym z wymienionych festiwali jest sam w sobie wydarzeniem znaczącym w życiu młodego „wokalisty", poprzedzonym długą pracą z instruktorem nad piosenką, przejściem wieloetapowych eliminacji. Powinien być zatem nagrodą „samą w sobie" poprzez umożliwienie w pełni komfortowego pod względem technicznym występu.

PEDAGOGIKA NAGRÓD

Gdy za „zgrabne zaśpiewanie" piosenki dziecko dostaje kopertę z banknotami, wypacza się wszystko, czego młody człowiek podczas obcowania z muzyką i słowem powinien doświadczać. Jestem zdecydowanie zwolennikiem i praktykiem postawy, by wszystkie środki zgromadzane na organizację imprezy – festiwalu, konkursu – przeznaczać na podniesienie jego jakości. Także w sferze logistycznej. Wolne środki lepiej wydać choćby na *catering* podczas często całodniowych przesłuchań konkursowych lub na zwrot kosztów podróży, noclegów. Oczywiście nagrody rzeczowe, dyplomy i pamiątkowe – najlepiej oryginalne trofea – są jak najbardziej właściwe. To odpowiedniki medali sportowych i trzeba je wręczać najlepszym. Dzieci, tak jak dorośli, chcą być oceniane i nagradzane.

Dobrze, gdy podczas werdyktu jury pojawia się uzasadnienie, w którym wyjaśnia się uczestnikom, dlaczego taki, a nie inny protokół jury powstał. Często organizatorzy aranżują spotkania z jurorami. Bywają… emocjonalne i zmuszają do sporego wysiłku intelektualnego członków oceniającego gremium, ale pełnią rolę potrzebnych warsztatów.

LICZBA KONKURSÓW, PRZEGLĄDÓW I FESTIWALI DEDYKOWANYCH DZIECIOM I MŁODZIEŻY, KTÓRE POWSTAŁY W OSTATNICH LATACH, JEST OGROMNA

Wiele instytucji, by zdobyć środki na ich zorganizowanie – najczęściej z programów Unii Europejskiej – decyduje się na tematyczność. Mamy więc festiwale piosenki ekologicznej, europejskiej, filmowej, musicalowej, kresowej, patriotycznej, religijnej oraz festiwale językowe. Czasem nawet „branżowe", co bywa absurdalne – na przykład Festiwal Piosenki Kolejowej (!), Festiwal Piosenki o Zdrowiu… Pod tym względem pomysłowość organizatorów zdaje się nieograniczona. Niestety realizacja tych imprez pozostawia często dużo do życzenia. Jest i tak, że „festiwal" odbywa się na parkiecie w sali gimnastycznej lub przy okazji festynu w plenerze. Na szczęście gdy tak się dzieje, podobne imprezy po jednej, dwóch edycjach przestają istnieć. Są też festiwale „z patronem", na przykład Festiwal Piosenek Majki Jeżowskiej „Rytm i Melodia" w Radomiu (11 edycji) czy Festiwal „Tęczowe Piosenki Jana Wojdaka" (17 edycji). Oba zresztą dobrze organizowane i popularne. Jest w czym wybierać!

A zatem… skąd się biorą śpiewające dzieci?

ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZA MARZENIA

To, że dzieci są wyjątkowo podatne na zmasowany, medialny atak popkultury, jest dla psychologów oczywistością. Zwykle pierwsze asymilowane przez dzieci wzorce piękna, szczęścia i akceptacji pochodzą wprost z ekranu telewizora lub internetowej przeglądarki we własnym telefonie. Wciąż chłopcy chcą najczę-

ściej zostać sławnymi piłkarzami, a dziewczęta aktorkami, tancerkami lub piosenkarkami. Zmiana na przestrzeni lat polega na tym, że w tych marzeniach chce uczestniczyć coraz większa liczba rodziców. Za ich czasów nie było przecież tylu szans, programów telewizyjnych, tabloidów i… You Tube'a. Pedagodzy i psychologowie wytoczyli już chyba wszystkie działa, by ten „szok medialny" wychłodzić. Niestety bez oczekiwanego skutku, skoro na castingach do telewizyjnych *show* wciąż pojawia się tak wiele „niespełnionych mam" z zagubionymi w tych realiach córkami… Tworzy się w dzieciach przeświadczenie, że sukces można osiągnąć łatwo i szybko. A jego beneficjentami chcą być w równym, a nawet większym stopniu rodzice.

ŚPIEWANIE MOŻE BYĆ PIĘKNĄ I MĄDRĄ PRZYGODĄ DZIECKA TYLKO W WARUNKACH NATURALNEJ SOCJALIZACJI ARTYSTYCZNEJ

Poprzez niezobowiązujące zajęcia pozaszkolne, wspólne śpiewanie i słuchanie muzyki w domu dokonamy często więcej niż przez przymuszanie na przykład do gry na instrumencie. Ale to brzmi za bardzo archaicznie. Nie jest *trendy*. W tym miejscu można docenić pomysł programu TVN *Aplauz, aplauz!*, w którym śpiewają duety złożone z dzieci i ich rodziców.

Gorzej, kiedy dziecko jest poddawane sterowaniu według zasad modnego obecnie coachingu. A byłem świadkiem sytuacji, gdy trenera personalnego zatrudniano dla dziesięciolatki! Podstawy tego działania z założenia są skierowane do dorosłych, którzy gdzieś pogubili swoje marzenia. Dzieci te marzenia dopiero tworzą i powinny je kształtować w atmosferze pozbawionej brutalności realnego show-businessu.

ALCHEMIA TELEWIZJI

Zapewne narażę się wielu osobom, ale dużo złego w wychowaniu artystycznym przez piosenkę dokonały nasze rodzime programy telewizyjne. Infantylizujące od wielu lat *Od przedszkola do Opola* (TVP) czy najnowsze *Przebojowe dzieci* (Polsat), *Mali giganci* (TVN). Nawet *Aplauz, aplauz!* (TVN), w którym nieco na siłę, ale jednak stara się przemycić odrobinę dydaktyki i nieco uważniej dobiera repertuar. Czytając regulamin castingu i warunków udziału w nowym programie TVP *Hit Hit Hurra!* też nie można spodziewać się niczego nowego (poza obecnością „żywej" orkiestry i brakiem eliminowania najsłabszych wykonawców po każdym odcinku), co usprawiedliwiałoby formułę takiego *show*.

Rodzice – opiekunowie prawni, którzy decydują się na udział dziecka w tego typu programach, otrzymują do podpisania umowę, w konsekwencji której niemal oddają swoje pociechy do „adopcji" autorom tych *show*. Wszystkie te „kontrakty" w zakresie przeniesienia praw na producenta programu bardzo niebezpiecznie balansują blisko granicy usprawiedliwiającej już podjęcie prawniczego sporu dotyczącego „dobra dziecka". Trudno mieć zaufanie, że wizerunek jego uczestnika będzie pokazany tylko w kontekście obiektywnie pozytywnym, a nie stresogennym lub nawet bolesnym. W dodatku „prawo użytkowania wizerunku" może być wykorzystywane nawet długo po zakończeniu emisji programu, i to na wszystkich znanych polach eksploatacji.

Co jednak ważniejsze… Gdy przedszkolaki lub dzieci wczesnoszkolne śpiewają piosenki Marka Grechuty, Lady Pank, Ryszarda Rynkowskiego, Ireny Santor, Maryli Rodowicz, Kayah, Brodki… to równie dobrze można im dać do wykonania tekst napisany w języku esperanto… Tyle samo ci mali piosenkarze z tego zrozumieją. Przeraża brak refleksji producentów tych programów nad emocjonalnością dzieci, gdy bezrozumnie wyśpiewują teksty pisane dla „kobiet po przejściach i mężczyzn z przeszłością". A to niestety dotychczas jest niemal regułą. W zetknięciu z „magią telewizji" pe-

dagogika ponosi najczęściej całkowitą klęskę. Dzieci, a szczególnie nastolatki, nie chcą śpiewać piosenek banalnych. Stanowi to prawdziwe wyzwanie dla dzisiejszych autorów i kompozytorów. Jednak nie powinien występować tak drażniący w tych programach dysonans pomiędzy wiekiem wykonawcy a treścią piosenki.

„LEKCJI ŚPIEWU UDZIELAM – NAJNOWSZE METODY!", CZYLI KOMU POWIERZYĆ NASZE DZIECKO

Ogłoszenie, jakich wiele… Ale skoro jest popyt, jest i podaż. Jednak trzeba uważać na „podróbki". Powstające wciąż w całym kraju „szkoły piosenki", sekcje wokalne w domach kultury, udzielający korepetycji byli aktorzy, śpiewacy oraz szlachetnie dorabiający sobie do czesnego studenci szkół muzycznych tworzą niekontrolowaną od strony pedagogicznej ofertę zajęć, w której z pewnością pogubi się każdy rodzic poszukujący dobrego nauczyciela śpiewu dla swojego dziecka. Na początku tej drogi nie sposób zdefiniować, który nauczyciel to ten „dobry". Zupełnie niezrozumiałe dla potencjalnego ucznia są oferowane metody nauczania. A jest ich coraz więcej.

Importowana – ze Stanów Zjednoczonych – metoda SLS (*Speech Level Singing*) oraz jej pochodne: IVA, MIX, NVP, to największy powód tego zamieszania. Niestety więcej w tym charakterystycznego dla importu z USA marketingu niż rzeczywistego nowatorstwa. SLS to w gruncie rzeczy przedsiębiorstwo rozdające dosyć swobodnie tzw. certyfikaty (*SLS Vocal Coach*).

Co gorsza, wiele osób przypisuje sobie samodzielnie takie uprawnienia. Prowadzący te zajęcia „trenerzy wokalni" rzadko mają przygotowanie pedagogiczne, a metody stosowane przez nich przypominają bardziej handlową franczyzę niż odpowiedzialne kształcenie artystycznych osobowości. Z każdą kolejną próbą analizy tej „dydaktyki" coraz bardziej dochodzę do przekonania, że jest to zwykła socjotechnika. W dodatku bardzo droga dla uczestników tych kursów. „Będziesz śpiewał cztery, a nawet pięć oktaw!", jak Michael Jackson… Czy to brzmi poważnie i bezpiecznie? Zwykle bardzo dobrzy wokaliści operują świadomie dwiema oktawami, a amator tylko trochę wykracza poza oktawę. To w zupełności wystarcza, by zaśpiewać większość znanych piosenek. Osiągnąć taką skalę (cztery oktawy!) to jedno, a korzystać z niej świadomie i estetycznie, to zupełnie inna sprawa. Na bazie kilku podstawowych ćwiczeń wokalnych tworzy się filozoficzną „nadbudowę" do wspólnotowego śpiewania. Tylko tyle i aż tyle. To też jest ważne i potrzebne, ale w całości jednak nazbyt „amerykańskie" jak na naszą słowiańską wrażliwość. Mamy ją o wiele większą! Po prostu inną…

Druga „importowana" metoda – tym razem z Danii (!) – to CVT (Kompletna Technika Wokalna). „Certyfikaty" rozdawane są nieco oszczędniej i przykłada się większą uwagę do indywidualnych predyspozycji ucznia i jego osobowości. Jest to jednak najmłodsza teoria nauczania śpiewu w tym zestawieniu i trudno ją na tym etapie ocenić. Marketingowe hasła, że „będziesz śpiewał niemal od razu" i w dodatku… „czterema trybami głosu" zachęcają raczej… do ostrożności.

Do wyboru wciąż pozostają techniki „tradycyjne" i sprawdzone, oparte na włoskim *bel canto*, śpiewie jazzowym i klasycznej nauce śpiewu. Są też nauczyciele uczący śpiewu „białego", bazującego na słowiańskiej tradycji ludowej, aż do skrajnych i bardzo kontrowersyjnych technik, jak np. *growl*, *scream*, *inhale* – charakterystycznych dla najcięższych gatunków muzyki rockowej. Te ostatnie wyłączmy jednak z rozważań…

Która z tych metod jest najlepsza? Żadna z nich – na poziomie szczegółowości i każda – na poziomie ogólności. W dodatku zupełnie

nie ma to znaczenia w procesie poszukiwania odpowiednich zajęć dla dziecka w wieku szkolnym, a nawet starszego nastolatka. Powyższe opisy mają służyć tylko do większej orientacji rodziców w wyborze oferty.

MENTORING, CZYLI RELACJA UCZEŃ–MISTRZ

Po 25 latach pracy z wokalistami w różnym wieku i obserwacji różnych metod zachęcam do poszukiwania „Mistrza". Nie techniki wokalne wymieniane na witrynach internetowych są ważne, ale zaufanie do nauczyciela śpiewu – mentora, jego kompetencje wynikające z doświadczenia, obejmujące zarówno te muzyczne, jak i pedagogiczno-psychologiczne.

Nawet obiektywnie dobry nauczyciel śpiewu, z wieloma sukcesami i „lajkami" na Facebooku, dla jednych może nim być, dla innych nie. Wysokie kompetencje w każdej z wymienionych dziedzin z jednej strony, a z drugiej strony predyspozycje ucznia, nie zafunkcjonują właściwie, gdy nie znajdą oni wspólnej artystycznej przestrzeni porozumienia. Musi zachodzić interakcja oparta na podobnej wrażliwości i wzajemnej sympatii. Tylko wtedy taka relacja przyniesie satysfakcję z zajęć i wymierne efekty. Dotyczy to w takim samym stopniu dorosłych, jak i małoletnich uczniów.

Nie negując nowych trendów kształcenia wokalnego, sugeruję tylko lekko zmrużyć oczy przed neonami wielkich fabryk piosenkarskich, z których rzadko wywodzą się interesujący artyści. Tam też zapewne można na niego trafić…

KIEDY DZIECKO MOŻE ZACZĄĆ NAUKĘ ŚPIEWU?

Moje doświadczenie wskazuje, że najwcześniej w wieku 8–9 lat, gdy potrafi już swobodnie i ze zrozumieniem czytać. Delikatnego wtedy jeszcze aparatu mowy nie wolno narażać na intensywne ćwiczenia emisyjne, ale można już ostrożnie zacząć wyrabiać nawyki do świadomego używania głosu, poprzez proste ćwiczenia intonacyjne, solmizacyjne i niezbyt długie, ale atrakcyjne rozśpiewania. Duże efekty osiągnąć można, odkrywając przed dzieckiem na przykład literacką stronę piosenki i łącząc to z ćwiczeniami artykulacyjnymi, zabawami dykcyjnymi i aktorskimi, oraz bardzo uważnie dobierając do pracy piosenki dostosowane do jego możliwości.

Jeszcze lepiej, gdy na zajęcia trafia dziecko już 10–13-letnie. I nigdy nie jest za późno! Piosenka to sztuka artystycznej samorealizacji. Im uczeń starszy, tym ciekawszy jest proces kształcenia wokalnego. Staje się drogą autentycznych poszukiwań własnego stylu, budowania osobowości scenicznej, choćby tylko dla własnej satysfakcji i samorealizacji.

Gdy nauczyciel zadba o odpowiedni dobór repertuaru, każda lekcja śpiewu staje się też lekcją historii piosenki, kultury słowa, a co za tym wprost idzie – szeroko rozumianej kultury osobistej. To powinna być ważna część każdego spotkania z uczniem. Pracując nad interpretacją piosenki, młody człowiek staje się z czasem twórcą poszukującym własnej formy wypowiedzi. I staje się – z każdą kolejną lekcją – świadomym artystą. Wtedy dopiero powinien pomyśleć – wraz ze swoim „mentorem" – o jednym z wyżej opisanych festiwali. Nie po to, by zdobyć nagrodę, ale by poczuć się na scenie kimś, kto jest w odpowiednim miejscu i czasie, by podarować publiczności coś bardzo osobistego – piosenkę.

Roman Romańczuk – pedagog (absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego), autor, kompozytor, wokalista. Od 25 lat prowadzący lekcje śpiewu w autorskiej szkole piosenki – Klub Piosenki DEBIUT we Wrocławiu. Dyrektor Artystyczny Ogólnopolskiego Festiwalu Młodych Piosenkarzy „Budzik".

Magdalena Turowska

DWADZIEŚCIA LAT WYDAWNICTWA „CYTRYNA"



Dziś nikogo już nie dziwi, że wykonawcy zakładają własne, niezależne wydawnictwa płytowe. W połowie lat 90. wydanie własnej płyty w Polsce nie było takie proste. „Cytryna" nie powstałaby, gdyby redaktor radiowej Trójki Janusz Deblessem nie poznał mnie z Tomkiem Kopciem – ówczesnym współwłaścicielem firmy fonograficznej Pomaton.

Byłam wtedy studentką wychowania muzycznego w Słupsku i laureatką kilku festiwali, w tym Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie. Z pomocą przyjaciół nagrałam śpiewane przez siebie wiersze w profesjonalnym studiu i marzyłam o wydaniu płyty. W podobnej sytuacji byli moi znajomi, często konkurenci w festiwalowych szrankach. Debiutowaliśmy dopiero na profesjonalnych scenach, a nasz repertuar najczęściej nie trafiał na najwyższe miejsca list przebojów. Społecznikostwo i umiejętności organizacyjne zdobyte w czasach harcerskich dały mi impuls, aby wziąć sprawy w swoje ręce. „Cytryna", która była moim szkolno-harcerskim przydomkiem, a potem pseudonimem artystycznym – w naturalny sposób stała się nazwą firmy.

Agencję Inicjatyw Artystycznych „Cytryna" założyłam w 1995 roku w Koszalinie. Agencja zajmowała się nie tylko działalnością wydawniczą, ale przede wszystkim promocją wykonawców z kręgu piosenki literackiej. W 2002 roku „Cytryna" przeniosła się do Warszawy i rozpoczęła działalność jako spółka cywilna, realizując projekty głównie związane z muzyką i multimediami. Od 2008 roku jej podstawową działalnością było wydawnictwo płytowe pod patronatem serwisu Krainy Łagodności.

Kraina Łagodności zasługuje na osobny artykuł w roczniku „Piosenka", dlatego skupię się dziś wyłącznie na „cytrynowym" wątku fonograficznym. Wydawnictwo „Cytryna" to już zamknięty etap mojego życia, dlatego warto go podsumować.

W ciągu dwudziestu lat ukazało się sześć płyt promocyjnych i trzydzieści płyt, które trafiły do sprzedaży. W grudniu 2015 roku dzięki współpracy ze stowarzyszeniem Grupa Rozwoju Artystycznego G.R.A. ukazała się ostatnia, jubileuszowa kompilacja promocyjna *Moja Kraina* Łagodności, która podsumowała działalność wydawniczą „Cytryny".

Przez te dwadzieścia lat współpracowałam z fantastycznymi ludźmi, współpracownikami i artystami. Dobra energia, zaangażowa-

nie i kreatywność – to najważniejsze aspekty „cytrynowej" działalności. Z komercyjnego punktu widzenia nie był to sukces, ale nie żałuję. Nadal często odbieram telefony od znajomych wykonawców, którzy zwracają się do mnie z prośbą o radę, jak wydać płytę. Zwykle w takich sytuacjach odpowiadam, że najlepiej założyć własne wydawnictwo :)
*

KATALOG WYDAWNICTWA CYTRYNA

Płyty promocyjne:
CYT MCD 001 Promo 1995 ŻÓŁTA CYTRYNA
CYT CD 002 Promo 1996 ZIELONA CYTRYNA
CYT MCD 003 Promo 2002 WASIK
CYT CD 004 Promo 2003 MANDARYNKA
CYT MCD 005 Promo 2004 ADAM STRUG
CYT MCD 006 Promo 2011 JAROSŁAW WASIK /Nie dotykaj/

Albumy:
CYT 001 1996 Różni wykonawcy – Cytryna
CYT 002 1997 Różni wykonawcy – Pomarańcza
CYT 003 1996 Magda Turowska – Rzeki snu
CYT 004 2008 Dagmara Korona – Dzień Dobry
CYT 005 2009 Różni wykonawcy – W stronę Krainy Łagodności vol. 1
CYT 006 2010 Różni wykonawcy – Koncert Najskrytszych Marzeń – reedycja (2 CD)
CYT 007 2010 Robert Kasprzycki – Niebo do wynajęcia / Światopodgląd (2 CD)
CYT 008 2010 Jerzy Filar – Cienie / Nasza Basia Kochana i Przyjaciele (2 CD)
CYT 009 2011 Julia Mikołajczak – Jestem tego warta
CYT 010 2010 Chwila Nieuwagi – Niepoprawna muzyka
CYT 011 2011 Różni wykonawcy – W stronę Krainy Łagodności vol. 2
CYT 012 2011 Jarosław Wasik – Nie dotykaj
CYT 013 2012 O Niebo Lepiej – O niebo lepiej
CYT 014 2012 Różni wykonawcy – Laureaci Festiwali Piosenki Artystycznej 2011
CYT 015 2012 Krzysztof Napiórkowski – Drugi oddech
CYT 016 2007 Różni wykonawcy Cytryna / Pomarańcza – reedycja (2CD)
CYT 017 2012 Różni wykonawcy – Moja Kraina Łagodności – Senna
CYT 018 2012 Różni wykonawcy – Moja Kraina Łagodności – Zielona
CYT 019 2012 Różni wykonawcy – Moja Kraina Łagodności /kompilacje autorskie/
CYT 020 2012 Bieguni – Piekło to czy niebo
CYT 021 2012 Woźniak/Sledziuha – Jak ze źródła
CYT 022 2012 Basia Raduszkiewicz – Moja Kraina Łagodności
CYT 023 2012 Wojtek Gęsicki – Moja Kraina Łagodności
CYT 024 2013 Good Staff – Marzenie
CYT 025 2013 Tomasz Steńczyk – Myśli bitwa
CYT 026 2013 Basia Beuth – Świat dobrze wyjaśniony
CYT 027 2013 Jo Pil – Something Good
CYT 028 2012 Różni wykonawcy – Piwnica Pod Aniołami
CYT 029 2013 Marcin Skrzypczak – Zmyślony
CYT 030 2013 Chwila Nieuwagi – Miszung
CYT 031 2015 Moja Kraina Łagodności – Jubileuszowa

Mirosław Michalski „Michu"

ANTOLOGIA PIOSENKI POETYCKIEJ I TURYSTYCZNEJ



Zdawać by się mogło, że cóż jest prostszego, niż napisać o płytach Bazuny, którym się poświęciło kilkaset godzin pracy. Ale to nieprawda. Znam te płyty prawie na pamięć, pamiętam, jak trudno było pogodzić urodę piosenki z jakością jej nagrania, ilu ludzi prosiłem o nowe wersje (tak, aby słuchacz miał piosenkę w oryginalnym wykonaniu, jednak bez szumów i zakłóceń). Bazuna w 2017 roku będzie miała 45. edycję, więc i piosenek, które warto zamieścić na jej płytach, są setki. A tu pojemność płyty jest ograniczona, czasem trudno dotrzeć do wykonawcy, aby uzyskać zgodę na umieszczenie jego piosenki… I ciągłe zmaganie z jakością archiwalnych nagrań. I jeszcze najtrudniejsze: właściwe ułożenie piosenek na płycie, aby słuchacz miał chęć jej ponownego przesłuchania…

Nie wiedzieć kiedy z pojedynczych płyt uzbierała mi się antologia, na której jest 256 piosenek. Składają się na nią cztery podwójne albumy: *Bazuna 40 – przegląd na szlaku* (2012), *Bazunowe wędrówki* (2014), *Bazunowy kalejdoskop* (2015) i *Bazunowe krajobrazy* (2016). Te cztery albumy i płyta *Miś – czyli łagodne spotkania muzyczne* (2014) ukazały się w wydawnictwie Soliton, które niemało wysiłku wkłada w ostateczne brzmienie płyt, powodując, że tak różniące się jakością nagrań piosenki mogą być obok siebie na jednym krążku. Jeśli czasem jednak nagranie nieco szumi – to tylko znak, że w archiwach nie udało się znaleźć lepszego. A wielu wykonawców już gra przy innych ogniskach… Do antologii zaliczam także płyty *Bazunowe perełki* (2002) i *Łagodne Spotkania Muzyczne* (2007), przy przygotowaniu których miałem znaczący udział, choć nie ja odpowiadam za ich kształt ostateczny. Dbam jednak, by piosenki się nie powtarzały, choć wykonawcy mogą, a nawet powinni, bo ich znaczenie dla mnie i Bazuny jest szczególne.

Obecnie przygotowuję kolejny podwójny album, aby uczcić jubileusz Bazuny. Prawdopodobnie będzie nosił tytuł *Bazunowe klimaty* i ukaże się przed planowaną na 30 czerwca – 2 lipca 2017 roku Bazuną w Przywidzu (woj. pomorskie). Tak, jak trudno było wybierać piosenki, tak teraz mam kłopot, czy wymieniać wykonawców, czy też tytuły piosenek. Kompilując bazunowe płyty, wybieram piosenki według następującego wzoru: wielkie turystyczne przeboje, piosenki nieco zapomniane, a przecież warte przedstawienia ich nowym słuchaczom, nowe piosenki, które się aktualnie na Bazunie pojawiają i które warto moim zdaniem spopularyzować. Niektórzy

wykonawcy – tacy jak grupa Bez Jacka, Słodki Całus od Buby, Wolna Grupa Bukowina czy Stare Dobre Małżeństwo – mają bardzo bogatą własną dyskografię, dostęp do ich piosenek jest łatwiejszy, zatem na moich płytach przypominam ich jedynie symbolicznie. Z zespołami Labolare, Wątli Kołodzieje, Grube Dudy, Babsztyl, Timur i jego drużyna – niejednokrotnie wypiliśmy jakąś herbatkę w czasach, gdy jeździłem po festiwalach jako wykonawca z grupami Modliszek, Hawar i Prima Vista. Zawsze chętnie oglądam występy Czerwonego Tulipana, Mikroklimatu, Tolka Murackiego, grupy Seta. A ileż tu świetnych damskich głosów – Iwona Piastowska, Danuta Błażejczyk, Joanna Lewandowska, Lidia Jazgar, Iwona Kowalik, Magda Turowska, Kinga Jarzyna, Agnieszka Kostencka, Alina Ciebielska czy Ilona Sojda. Znakomici autorzy: Andrzej Wierzbicki, Jan „Mufka" Błyszczak, Czesław Wilczyński, Ewa Gaworska. Są na płytach obecni wykonawcy, których miałem okazję docenić jako juror, jak Joanna Kondrat, zespół Pod Strzechą, Łukasz Majewski, Kasia Haczewska, Natalia Grosiak, Kasia Abramczyk, Agnieszka Rumież, Daniel Gałązka, zespoły Saskia, Szkoda Sensu i Bieguni.

Na płytach sygnowanych nazwą festiwalu Łagodne Spotkania Muzyczne, który przez lat dziewięć robiłem – są laureaci, tacy jak: grupa KMT, Maria Holka, Monika Parczyńska, Agata Gałach, Basia Beuth, Waldemar Pawlikowski, Paweł Czekalski, Marcin Skrzypczak, Krzysztof Napiórkowski, Magda Krzywda, Klementyna Umer, Tomasz Steńczyk, Ola Krzyżańska, Martyna Lemańczyk, zespoły Przed Czy Po, Wolny Przedział i Szuszmiszmegele.

Są też goście festiwalu – niektórych już wymieniłem powyżej, a teraz dodam jedynie kilku świetnych twórców: Basię Stępniak-Wilk, Grzegorza Tomczaka, Roberta Kasprzyckiego, Staszka Klawe, Tomka Olszewskiego. Specjalnie weszli do studia, aby nagrać piosenki na potrzeby tych płyt: Małgosia Lipińska, Marzena Nowakowska, Zdzichu Szczypka, Olga i Adam Cichoccy, Piotr Święcicki, Dagmara i Marek Sławscy, grupa Elimer's Family. Nie mogło zabraknąć na płycie postaci, bez których tak trudno byłoby sobie wyobrazić Bazunę i których tak nam dzisiaj brak: Bogusi Tucholskiej, Mańka Limańskiego, Jurka Reisera, Ryśka Maniasa, Jerzego Pawła Dudy czy Andrzeja Koczewskiego. Wreszcie takie legendy jak: Rudi Schuberth, Jerzy Filar i Nasza Basia Kochana, Adam Drąg, Waldemar Chyliński, Grzegorz Marchowski, Andrzej Mróz i Ela Kuczyńska, Krystyna Lisiecka i grupy Bez Idola oraz Krewni i Znajomi Królika. Jest i Iwona Kobylińska, i Ania Ciaszkiewicz, jest Piotr Bakal i Maciej Służała, nie mogło zabraknąć Piotra Pieńkowskiego i Jerzego Kostrzewy, zespołów Bombel i Ten Kontrol. A grupa Toruń, a Orkiestra św. Mikołaja, a kwartet im. Kasi Kiestrzyń, a duet Duśka i Wojtek, *etc., etc.*? A już za chwilę na kolejnym albumie pojawią się nowe nazwiska i zespoły.

Czy nie znacie któregoś z wykonawców? Czas to zmienić! Polecam płyty.

Agata Kusto
redaktor naczelna „Pisma Folkowego"

DWADZIEŚCIA LAT PISMA FOLKOWEGO „GADKI Z CHATKI"



OD DEFINICJI…

Folk w Polsce ciągle jeszcze stanowi pewne *novum*, a wielu „sięgających" do zasobów kultury nie za bardzo wie, jak go definiować. Na Zachodzie Europy jest utożsamiany z folklorem i najchętniej widziany jako lekka ballada na ściśnięty głos z towarzystwem niedostrojonej gitary. W Polsce stało się inaczej. Prekursorem tego terminu było Polskie Radio w roku 1977 i oznaczał on tę muzykę, która czerpie „natchnienie" z folkloru, korzysta z tradycyjnych wzorców, ale ostatecznie przetwarza je według własnej wizji. Ten indywidualizm twórczy stał się chyba swoistym wyznacznikiem polskiego folku, a lata realizmu socjalistycznego spowodowały wyraźne odcięcie się od „ludowości" na rzecz późniejszej muzyki tradycyjnej i jej uwspółcześnionych przekształceń.

OD POCZĄTKÓW…

Wczesne fazy folku w Polsce cechuje fascynacja *country and western music* (Czerwono-Czarni, Trubadurzy, Skaldowie), filozofią i tradycją Wschodu (zespół Osjan, Atman); wszystko to jako kontra do folkloryzmu socrealistycznego (patrz stylizowane zespoły pieśni i tańca). Potem przychodzi zauroczenie muzyką szkocką i irlandzką (Kwartet Jorgi) czy muzyką andyjską rodem z Ekwadoru, Boliwii i Peru (Sierra Manta, Costa Manta, Matragona). Jeszcze tylko zachwyt muzyką celtycką Open Folk i Carrantuohill – i powoli nasyca się polski muzyk folkowością inności.

Zmiana następuje pod koniec lat 80. XX wieku wraz z powstaniem Orkiestry pod wezwaniem Świętego Mikołaja. Polscy folkowcy (Werchowyna, Chudoba i Czeremszyna) odkrywają melodie łemkowskie, ukraińskie, białoruskie i polskie… Lata 90. to już dynamicznie rozwijająca się scena folkowa z różnymi odłamami – od silnego zakorzenienia w tradycji (Maria Pomianowska z Zespołem Polskim) po pierwsze śmiałe eksperymenty łączenia muzyki podhalańskiej z *roots reggae* (Twinkle Brothers i Trebunie-Tutki). Pomiędzy tym wszystkim coraz silniej rozwija się środowisko lubelskich studentów, chłonnych wolności, realizacji artystycznych wizji, ale w poczuciu przynależności do własnej kultury i tradycji. Bo folk to nie tylko muzyka. To cały kompleks obrzędowości, zwyczajów, literatury ustnej, sztuki i sposobu bycia. To cała tradycja przeżywana na nowo. Mikołajki Folkowe, odbywające się od 1991 roku pod dachem Akademickiego Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka" stały się miejscem afirmacji wszystkich tych doświadczeń i okazją do zdobywania kolejnych. W takich okolicznościach pojawia się szaleńczy pomysł wyda-

wania broszury „obgadującej" folkowe sprawy. Pierwsze „Gadki z Chatki" rozpoczynały się od słów Radosława Zaleskiego, redaktora: *Oto macie przed sobą pierwszy numer gazety folkowej. Jest to periodyk, na łamach którego zajmować będziemy się szeroko rozumianym pojęciem folku, czyli działaniami inspirowanymi przez kulturę ludową. Pomysł stworzenia tego pisma powstał, gdy siedząc przy telefonie próbowałem zebrać informacje o imprezach folkowych organizowanych w Polsce. Po kilku rozmowach, które nie dały spodziewanych rezultatów, zacząłem marzyć o biuletynie informacyjnym, gdzie znalazłoby się wszystko, czego potrzebuję.*

Początkowa broszura zawierała od kilku do kilkudziesięciu tekstów popularyzujących zjawiska folkowe ze zdecydowanym nasileniem wydarzeń muzycznych. Stopniowo następowała stabilizacja pewnych działów, które odzwierciedlały zmiany zachodzące w świecie inspirowanym kulturą ludową. Od początku z pismem związani byli Agnieszka Matecka i Marcin Skrzypek. W pierwszych numerach pojawiły się nazwiska stałych wieloletnich współtwórców pisma: Agaty Witkowskiej, Witta Wilczyńskiego, Rafała „Taclem" Chojnackiego, Tomka Janasa. Rzesza współpracowników poszerzała się, przy czym dużą jej część stanowiły osoby hobbystycznie zajmujące się pisaniem, ale wyczulone na rozwój folkowego nurtu.

STABILIZACJA KONTROLOWANA…

Na przełomie wieków pismo znacznie poszerza swój zakres. Nie tylko jeśli idzie o liczbę publikowanych tekstów (relacje, wywiady, prezentacje płyt i wydarzeń), ale także ich poziom merytoryczny. Już wówczas dla GzCh pisali uznani badacze kultury ludowej, jak Jan Adamowski, Anna Czekanowska, Piotr Dahlig, Piotr Kowalski, Jan Stęszewski. Dzięki ich postawie otwartości na potrzeby „nowego" folkloryzmu czasopismo zawsze miało do zaoferowania zróżnicowaną gamę teksów. Od popularnych i informacyjnych po *stricte* naukowe. Ważna i niezwykle inspirująca stała się współpraca z ogólnopolskimi instytucjami zajmującymi się promocją kultury tradycyjnej (np. Stowarzyszenie Twórców Ludowych, Fundacja OVO z Wrocławia, Tom Tańca z Warszawy, Polskie Radio Program Drugi i Program Trzeci, Radiowe Centrum Kultury Ludowej) oraz jednostkami naukowymi o profilu etnograficznym lub antropologicznym. W 2005 roku pismo uhonorowano najważniejszą nagrodą w dziedzinie upowszechniania kultury ludowej, Nagrodą im. Oskara Kolberga. W setnym numerze pisma Marcin Puszka pisał: *Przez lata swego istnienia pismo stało się kroniką rodzimego folku. W zamieszczonych poniżej urywkach tekstów z poszczególnych numerów można prześledzić jego narodziny i rozwój, najważniejsze wydarzenia i płyty. Fascynacje i definicje.*

BYT WSPÓŁCZESNY…

Pismo przetrwało kryzys wejścia nowych mediów, pokusę rezygnacji z wersji tradycyjnej drukowanej. Fenomen kultury? Dwadzieścia lat regularnie wydawanego miesięcznika o muzyce i kulturze. Zmiana nazwy nastąpiła w 2015 roku. Dzisiejsze „Pismo Folkowe" stara się utrzymywać wysoki poziom merytoryczny przy jednocześnie atrakcyjnej formie dla zainteresowanego folkiem czytelnika. Każdy z numerów przygotowywany jest przez kilkanaście osób w różnym stopniu zaangażowania. Autorami są znawcy zarówno współczesnego ruchu folkowego w Polsce, Europie i na świecie, jak i kultury tradycyjnej różnych obszarów. Jednocześnie to tutaj szlifują swe umiejętności młodzi dziennikarze, studenci wielu specjalności, publikują doktoranci i wytrawni badacze kultury. Pismo ma aspiracje, aby kształtować osobowości i wspierać talenty. Tak po stronie artystycznej, jak i krytyków kultury. W jubileuszowym roku 2016 „Pismo Folkowe" może poszczycić się regularnie wydawanym 44-stronicowym dwumiesięcznikiem, nowoczesną stroną internetową www.pismofolkowe.pl z pełną archiwizacją numerów oraz nieokiełznanymi planami na rozwój.

NON STOP

Bibliografia zawartości 1977

Redakcja: Jan Abstawski (od nr. 56), Krystian Brodacki, Stefan Drabarek (sekretarz redakcji), Lucjan Kaszycki (do nr. 58), Andrzej Korzyński (do nr. 55), Jerzy Milian, Zbigniew K. Rogowski, Adam Sławiński, Andrzej Tylczyński (redaktor magazynu), Roman Waschko.

[---**brak podpisu autora**], *XII Festiwal Piosenki Radzieckiej. Notes życzeń i zażaleń*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 8–9
[---**brak podpisu autora**], *Z kraju jednym tchem*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 10–13
Jan Abstawski, *Muzyka w „Akwarium" i „Pod Kurantem"*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 20
(AST), *Grażyna Łobaszewska*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 2
J.B. [Jerzy Bojanowicz], *Przed występami w Polsce. Brootherhood of Man*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 23
Jerzy Bojanowicz, *Rozmowy NON STOP-u. WillisConover o polskim jazzie*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 14–15
Jerzy Bojanowicz, *Estrada przyjaźni. Petra Cernocka*; nr 2(55) luty 1977, str. 27
Jerzy Bojanowicz, *Dyskografia (XXXIII) polskiej muzyki młodzieżowej, 1970*; nr 3(56) marzec 1977, str. 29
Jerzy Bojanowicz, *Bestsellery „Polskich Nagrań"*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 7
Jerzy Bojanowicz, *Dyskografia polskiej muzyki młodzieżowej (XXIV). 1970*; nr 5(58) maj 1977, str. 14
Jerzy Bojanowicz, *Dyskografia polskiej muzyki młodzieżowej (XXXV) 1971 r.*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 20
Krystian Brodacki, *Revival „Złotej Tarki"*; nr 3(56) marzec 1977, str. 2, 19–20
Krystian Brodacki, *Trzy lata „Białego kruka"*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 13–14
Krystian Brodacki, *Po prostu: Jazz nad Odrą*; nr 5(58) maj 1977, str. 4–5
Krystian Brodacki, *Czynność czy zawód?*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 6–7
Krystian Brodacki, *Włoski „cud" radiowy*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 19
Krystian Brodacki, *Opole 1977*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 2, 4–5
Krystian Brodacki, *Trzy lata „Białego Kruka" (część* II); nr 7(60) lipiec 1977, str. 28–29
Wiktor Bukato & Andrzej P. Wojciechowski, *Rozmowy NON STOP-u. Roberta Flack*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 27
Wiktor Bukato & Andrzej Paweł Wojciechowski, *Rozmowy NON STOP-u. Brotherhood of Man*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 18–19
Wiktor Bukato & Andrzej Paweł Wojciechowski (opr.), *John McLaughlin z grupą Shakti w Polsce*; nr 5(58) maj 1977, str. 26–27
Wiktor Bukato & Andrzej Paweł Wojciechowski, *Rozmowy NON STOP-u. Grupa „Smokie" i „Tonpress"*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 10–11
Adam Ciesielski, *Ogólnopolski Młodzieżowy Przegląd Piosenki. Po toruńskim finale*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 4–5
Stanisław Danielewicz, *Punk – rewolucja, moda, czy…?;* nr 7(60) lipiec 1977, str. 6–7
Stanisław Dygat, *Kaper*; nr 3(56) marzec 1977, str. 4, 27
Mieczysław Fogg (wstęp AT), *Od palanta do belcanta. (fragment pod tytułem „Wyznanie Mieczysława Fogga")*; nr 3(56) marzec 1977, str. 26, 31
Marek Gaszyński, *Piosenka w Istambule. Korespondencja z Turcji*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 28–29
Marek Gaszyński, *Kronika lat jazzu i piosenki rok 1966*; nr 3(56) marzec 1977, str. 24–25
Marek Gaszyński, *Słowniczek awangardy beatowej*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 29, 31
(I.G.) [Istvan Grabowski], *Kątem oka. Chałtura po węgiersku*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 25
Istvan Grabowski, *Muzyczne Laboratorium*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 25
Krystyna Gucewicz, *Z Saszą przy samowarze. Korespondencja z Moskwy*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 6
Krystyna Gucewicz, *Jestem do wzięcia*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 32
Krystyna Gucewicz, *List do wróżki*; nr 2(55) luty 1977, str. 19
Krystyna Gucewicz, *Wystąpić w telewizji*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 27
Ibis, *Nasza płytoteka*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 18
Ibis, *Nasza płytoteka*; nr 2(55) luty 1977, str. 22
Ibis, *Piórkiem Ibisa. Tego nie lubię*; nr 5(58) maj 1977, str. 25
Zygmunt Kiszakiewicz, *Z Polskich Targów Estradowych. Po trzecim dzwonku*; nr 1(54) styczeń 1977. str. 4–5
Zygmunt Kiszakiewicz, *Stulecie gadającej maszyny. Głos uwieczniony*; nr 2(55) luty 1977, str. 5–7
Zygmunt Kiszakiewicz, *Relacja z Cannes. „Maraton szczerości" Jonny Hallydaya*; nr 2(55) luty 1977, str. 20–21, 31
Zygmunt Kiszakiewicz, *Ewa Demarczyk i jej recital w „Olimpii"*; nr 3(56) marzec 1977, str. 22, 29
Zygmunt Kiszakiewicz, *Ringo Starra 80 dni dookoła świata*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 4–5
Zygmunt Kiszakiewicz, *W kręgu Platynowej Płyty. Relacja z MIDEM-DISCO*; nr 5(58) maj 1977, str. 6–7
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Czy coś się zmienia?*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Czy mamy prawo narzekać?*; nr 2(55) luty 1977, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Wzorem Midem '77*; nr 3(56) marzec 1977, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Organizować czy improwizować?*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 3

Kontrabasista, *Kluczem basowym. Kto będzie śpiewać?*; nr 5(58) maj 1977, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Do ilu razy sztuka?*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 3
Andrzej Kosmala, *Od tresowanych pudli do… Sibeliusa. Korespondencja z NRD*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 28
Jean-Olf Lammers, *Z Holandii na bieżąco*; nr 3(56) marzec 1977, str. 23
DM. [Dariusz Michalski], *Pop foto. Skorpio*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 18
DM. [Dariusz Michalski], *Intertalent 77*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 21
Dariusz Michalski, „*Orfeusz i Eurydyka*"; nr 5(58) maj 1977, str. 7
Dariusz Michalski, *XXII Konkurs Eurowizji – Wembley 1977. Gdzie jest przebój?*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 9–10
Dariusz Michalski & Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 8–12
Dariusz Michalski & Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 22–25
B.O. [Bogdan Okulski], *Płyty „Pronitu"*; nr 2(55) luty 1977, str. 10
Bogdan Okulski, *Płyty „Veritonu"*; nr 3(56) marzec 1977, str. 26
Bogdan Okulski, *Kiermasz nowości Polskich Nagrań*; nr 5(58) maj 1977, str. 28
Bogdan Okulski, *Gwiazdy polskiej piosenki. Maria Koterbska*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 21, 31
Jan Poprawa, *Festiwal śpiewających studentów*; nr 5(58) maj 1977, str. 13–14
Jan Poprawa, *Co tam panie w kabarecie?*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 26
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 2
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 2(55) luty 1977, str. 28
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 3(56) marzec 1977, str. 28
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 24
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 5(58) maj 1977, str. 29
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 29
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 15
(row), *Przed wizytą w Polsce. George Baker Selection*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 8
Aleksander J. Rowiński, *Polskie variete – sprawa ciągle do załatwienia*; nr 2(55) luty 1977, str. 25
Aleksander J. Rowiński, *Musicale, musicale… W Lublinie*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 25, 29
Aleksander Jerzy Rowiński, *Musicale, musicale… Co z teatrem na Targówku?*; nr 2(55) luty 1977, str. 26
Aleksander Jerzy Rowiński, *Musicale, musicale. Happy End*; nr 5(58) maj 1977, str. 27
(sław), *Festiwal Piosenki Radzieckiej*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 7
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 2(55) luty 1977, str. 12–15
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 3(56) marzec 1977, str. 11–13
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 20–22
Adam St. Trąbiński, *Smokie;* nr 4(57) kwiecień 1977, str. 26
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 5(58) maj 1977, str. 9–12
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 12–14
RW [Ryszard Wagnerowski], *Nowi na listach*; nr 3(56) marzec 1977, str. 27
Rafał Szczęsny Wagnerowski, *Z kraju jednym tchem*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 11–13
Rafał Szczęsny Wagnerowski, *„Pussycat"*; nr 2(55) luty 1977, str. 18
Rafał Szczęsny Wagnerowski, *Zofia Borca*; nr 5(58) maj 1977, str. 2
Rafał Szczęsny Wagnerowski, *Po konkursie łódzkim. Nadal mało talentów i nowych twarzy!*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 19–20
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 2(55) luty 1977, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 3(56) marzec 1977, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 4 (57) kwiecień 1977, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 5(58) maj 1977, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 6(59) czerwiec 1977, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 30
R.W. [Roman Waschko], *Nowi na listach*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 26
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 1(54) styczeń 1977, str. 19–21
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 2(55) luty 1977, str. 23–24
Roman Waschko, *Mniej gwiazd, więcej interesów. Midem 77*; nr 3(56) marzec 1977, str. 5–6
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 3(56) marzec 1977, str. 20–21
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 22–24
Roman Waschko & Dariusz Michalski, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 5(58) maj 1977, str. 20–23
Krzysztof Wodniczak, *Rozmowy NON STOP-u. Z Wojciechem Fibakiem – ale nie o tenisie*; nr 2(55) luty 1977, str. 11
Krzysztof Wodniczak, *Rozmowy NON STOP-u. Peny McLean z Silver Convention*; nr 7(60) lipiec 1977, str. 27
Andrzej Paweł Wojciechowski, *Muzyka z Wysp Karaibskich*; nr 2(55) luty 1977, str. 9–10
(x), *Manhattan Transfer z NON-STOP-em*; nr 4(57) kwiecień 1977, str. 14

NON STOP

Bibliografia zawartości 1978

Redakcja: Jan Abstawski, Krystian Brodacki, Stefan Drabarek (sekretarz redakcji), Jerzy Milian, Zbigniew K. Rogowski, Adam Sławiński, Jacek Sylwin (od nr. 72) Andrzej Tylczyński (redaktor magazynu), Roman Waschko.

Abest, *Elvis Presley*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 17
j.a. [Jan Abstawski], *Nowe władze PSJ*; nr 1(67) luty 1978, str. 6
Jerzy Bojanowicz, *Płytowe bestsellery „Muzy" i "Pronitu"*; nr 3(68) marzec 1978, str. 20–21
Jerzy Bojanowicz, *„Złoty Słowik 77"*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 18
Jerzy Bojanowicz, *Nowości znad Wełtawy*; nr 5(70) maj 1978, str. 6–7
Jerzy Bojanowicz, *II Młodzieżowy Festiwal Piosenki – Toruń 78. Bilety do Opola*; nr 5(70) maj 1978, str. 9
Jerzy Bojanowicz,*15-lecie duetu Marek i Wacek*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 14
Jerzy Bojanowicz, *MWE 78. Założenia i rzeczywistość*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 3–5
Jerzy Bojanowicz, *Z kraju jednym tchem*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 8–11
Krystian Brodacki, *PJJ PSJ*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 23–24
Krystian Brodacki, *Wifon – co było i co będzie. Rozmowa z Dariuszem Retelskim*; nr 2(67) luty 1978, str. 25–26, 31
Krystian Brodacki, *Podaż nie nadąża za popytem. Rozmowa z Januszem Dobrowolskim*; nr 5(70) maj 1978, str. 4–5
Krystian Brodacki, *Sopot 1978. Ciepło, ciepło… zimno!*; nr 10(75) październik 1978, str. 4–5
Marek Brzeźniak, *Festiwal pod Czantorią*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 13
Wiktor Bukato, *Afric Simone w Warszawie*; nr 4(69), kwiecień 1978, str. 6
Andrzej Chmielecki, *Konkurs na recenzenta płyt. Zagrajcie nam dzisiaj wszystkie srebrne dzwony / Czarna Galaktyka*; nr 2(67) luty 1978, str. 27
Adam Ciesielski, *Z bluesem w plener*; nr 5(70) maj 1978, str. 8
Andrzej Cybulski, *Rozrywka nad Bałtykiem*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 14
(SDr) [Stefan Drabarek], *Hanka Ordonówna*; nr 11(76) listopad 1978, str. 2
(SDr) [Stefan Drabarek], *Maria Koterbska*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 2
Stefan Drabarek, *60 lat na estradzie*; nr 11(76) listopad 1978, str. 4–5
Elephant, *Opowieści słonia. Rozwój kariery*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 5
Elephant, *Opowieści słonia. A komu on rękę odda*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 5
Elephant, *Opowieści słonia. Ruch pozorny*; nr 10(75) październik 1978, str. 10
Elephant, *Opowieści słonia. Rytm*; nr 11(76) listopad 1978, str. 5
Elephant, *Opowieści słonia. Faworyzowana miernota*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 13
Bohdan Gadomski, *Violetta Villas. Jaka jestem naprawdę?*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 12–13
Krystyna Gucewicz, *Poltest 77. Krzywe zwierciadło polskiej rozrywki*; nr 1(66) styczeń 1978 str. 6–8
Krystyna Gucewicz, *Kabaret… Znowu ten Pietrzak…*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 19
Ibis [właśc. Andrzej Wróblewski-Ibis], *Piórkiem Ibisa. Upiór w cyrku*; nr 2(67) luty 1978, str. 14
Ibis [właśc. Andrzej Wróblewski-Ibis], *Piórkiem Ibisa. „Muzyczka duchowej nędzy"*; nr 5(70) maj 1978, str. 13
Ibis [właśc. Andrzej Wróblewski-Ibis], *Piórkiem Ibisa. Laboratorium opolskie*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 13
Ibis [właśc. Andrzej Wróblewski-Ibis], *Piórkiem Ibisa. Polskie zagrania*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 6
Neonilla Jampolska, *Nowy balet w Leningradzie*; nr 3(68) marzec 1978, str. 13
Kazimierz Jaśkiewicz, *Konkurs recenzentów płyt. Polskie Kung-Fu*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 23–24
Zygmunt Kiszakiewicz, *„ONZ piosenki"*; nr 3(68) marzec 1978, str. 4–6
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Ach, te metody!*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Kompetencje*; nr 3(68) marzec 1978, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Kryzys*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Los Desperados*; nr 5(90) maj 1978, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Komu odbija? (lecz nie dzwon)*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Komu nazwę?*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Wokół Sopotu*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Monopoliści?*; nr 10(75) październik 1978, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Przemysł czy raczej chałupnictwo?*; nr 11(76) listopad 1978, str. 3
Kontrabasista, *Kluczem basowym. Nieporozumienie*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 3
Jerzy Kordowicz, *Muzyka i syntezatory – czyżby Stradivarus XX wieku?*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 13–14
Wojciech Korzeniowski, *Interwizja + Intermusica czyli „Małżeństwo z rozsądku"*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 19
Ernest Łękowski, *Rozmowa z Andrzejem Jaroszewskim „…wolałbym za 30 miesięcy…"*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 7, 10
Dariusz Michalski, *X Międzynarodowy Festiwal Muzyki Country*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 5–6
Wojciech Młynarski, *Zielone światło dla rzemiosła*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 21, 31
Korneliusz Pacuda, *Expressem przez Country*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 10
Korneliusz Pacuda, *Expressem przez Country;* nr 8(73) sierpień 1978, str. 10

Korneliusz Pacuda, *Expressem przez Country*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 10
Korneliusz Pacuda, *Expressem przez Country*; nr 10(75) październik 1978, str. 22
Arkadij Pietrow, *Najpopularniejsi w ZSRR*; nr 11(76) listopad 1978, str. 6–7
Georgij Podlesskich, *Wiesiołyje Riebiata szukają własnej drogi*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 26
Jan Poprawa, *Old Jazz Meeting 78*; nr 3(68) marzec 1978, str. 27, 31
Jan Poprawa, *Festiwal Studenckiej Piosenki*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 15
Jan Poprawa, *Zamiast FAMY. Studenckie muzy*; nr 11(76) listopad 1978, str. 13–14
Tomasz Raczek, *Polski teatr namiotowy*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 15
Tomasz Raczek, *Królem bądź, głową rusz, czyli nowe piosenki, nowy skład i nowy styl grupy Andrzej i Eliza*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 25
Tomasz Raczek, *W rytmie fangy czyli co mówi po powrocie z Anglii i Szwajcarii Katarzyna Gärtner*; nr 1(67) luty 1978, str. 5–6
Tomasz Raczek, *Prawda o Ewie Demarczyk*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 4–5
Tomasz Raczek, *Być kobietą – czyli o czym marzy i o czym śpiewa Alicja Majewska*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 29
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 2(67) luty 1978, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 3(68) marzec 1978, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 5(70) maj 1978, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 30
Redakcja, *Kolejny Festiwal opolski (1978 rok)*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 7
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 10(75) październik 1978, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 11(76) listopad 1978, str. 30
Redakcja, *Rozmawiamy z czytelnikami*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 30
[Roman] **Rogowiecki**, *Rockowy kalendarz strat*; nr 5(70) maj 1978, str. 12, 31
Roman Rogowiecki, *Punk w Warszawie*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 7, 31
Roman Rogowiecki, *Rockowy kalendarz strat (lipiec–wrzesień)*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 15
Roman Rogowiecki, *Rockowy kalendarz strat (październik–grudzień)*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 2
Roman Rogowiecki, *Wakacyjna rozprawka*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 6
Roman Rogowiecki, *Mungo Jerry w Warszawie*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 23, 31
Roman Rogowiecki, *Panie, panowie – The Rubettes*; nr 10(75) październik 1978, str. 10
Ro-Ro [Roman Rogowiecki], *Nowe płyty*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 2
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 22, 31
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 2(67) luty 1978, str. 24
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 3(68) marzec 1978, str. 28
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 28
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 5(70) maj 1978, str. 22
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 12
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 24
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 19
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 27
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 10(75) październik 1978, str. 11
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 11(76) listopad 1978, str. 29
Zbigniew K. Rogowski, *Mozaika Z.K. Rogowskiego*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 34
Aleksander J. Rowiński, *Dyskusja o polskim teatrze muzycznym. Trzeci dzwonek*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 14
Aleksander Jerzy Rowiński, *Musicale, musicale. Opowieść o Straussie*; nr 2(67) luty 1978, str. 7
(Row.) [Aleksander Jerzy Rowiński], *Musicale, musicale… Wrocławska „Rose Marie"*; nr 2(67) luty 1978, str. 7
(Row.) [Aleksander Jerzy Rowiński], *„Dwa plus jeden" na plusach*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 11
Andrzej Siezieniewski & Andrzej Paweł Wojciechowski, *Dawid Tuchmanow: mój adres – Związek Radziecki*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 11
Marek Skokowski, *Listy do redakcji. O niektórych organizatorach*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 7
Wojciech Soporek, *Betty Carter: Robię to, co chcę…*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 6, 31
Jacek Strycharski, *Dyskografia i filmografia Elvisa Presleya*; nr 1(66) styczeń 1978 str. 13
Jacek Sylwin, *Festiwal „Jazz Yatra 78"*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 11–12
Jacek Sylwin, *XI ŚFMiS w Hawanie także manifestacją kulturalną*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 9
Jacek Sylwin, *„Opolskie okno donikąd"*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 4
Jacek Sylwin, *Show „Little Tony w hołdzie Elvisowi" – także w Polsce*; nr 11(76) listopad 1978, str. 14
Jacek Sylwin, *Czy zapamiętamy rok 1978*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 4–5
J.S. [Jacek Sylwin], *Międzynarodowe Konfrontacje Muzyczne. Pop-Session 78 – Sopot*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 10
J.S.[Jacek Sylwin], *Zbigniew Wodecki*; nr 10(75) październik 1978, str. 2
Lech Terpiłowski, *Między dźwiękami. Pół żartem,* pół serio; nr 1(66) styczeń 1978, str. 30

[**Lech Terpiłowski**], *Między dźwiękami. Sztuka i sztuczki*; nr 2(67) luty 1978, str. 32
Lech Terpiłowski, *Między dźwiękami. Nasz śpiewnik domowy*; nr 3(68) marzec 1978, str. 32
[**Lech Terpiłowski**], *Między dźwiękami. Słuchając radia*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 32
Lech Terpiłowski, *Między dźwiękami. Szukajcie, a znajdziecie*; nr 5(70) maj 1978, str. 32
Lech Terpiłowski, *Między dźwiękami. Śpiewa, tańczy, recytuje*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 32
Lech Terpiłowski, *Między dźwiękami. Z widowni i od kulis*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 32
Lech Terpiłowski, *Między dźwiękami. Na przykładzie Opola*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 32
Lech Terpiłowski, *Między dźwiękami. Nowy sezon i stare nadzieje*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 32
Lech Terpiłowski, *Między dźwiękami. Bohaterowie są zmęczeni*; nr 10(75) październik 1978, str. 32
Lech Terpiłowski, *Między dźwiękami. Czy tutaj biją*; nr 11(76) listopad 1978, str. 32
Lech Terpiłowski, *Między dźwiękami. Powrót do teatru*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 32
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 10–13
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 2(67) luty 1978, str. 10–13
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 3(68) marzec 1978, str. 22–25
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 8–10
Adam St. Trąbiński, *Międzynarodowa Wiosna Estradowa 78*; nr 5(70) maj 1978, str. 14
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 5(70) maj 1978, str. 19–21
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 8–10
Adam St. Trąbiński, *Zielona Góra po raz 14-ty. Festiwal ze znakiem samowara*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 8–9
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 11–13
Adam St. Trąbiński, *Pop Session 78 pod znakiem jazzu*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 11, 14
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 21–23
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 18–20
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 10(75) październik 1978, str. 6–8
Adam St. Trąbiński, *Z kraju jednym tchem*; nr 11(76) listopad 1978, str. 23–26
Rafał Szczęsny Wagnerowski, *Jarocin – miasto muzykującej młodzieży*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 21
Rafał Szczęsny Wagnerowski, *Muzyczne wieści znad Tamizy*; nr 11(76) listopad 1978, str. 20–21
Rafał Szczęsny Wagnerowski, *Muzyczny piknik na lotnisku Blackbushe (korespondencja z Londynu)*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 22–23
Rafał S. Wagnerowski, *Donna Summer – pierwsza dama piosenki miłosnej*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 18
RSW [Rafał Szczęsny Wagnerowski], *Jolanta Borusiewicz*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 2
Jan Warpechowski, *W poszukiwaniu staruszka walca*; nr 2(67) luty 1978, str. 8–9
Jan Warpechowski, *Nowe formy rozrywkowe w Związku Radzieckim*; nr 2(67) luty 1978, str. 18–19
Jan Warpechowski, *„Viva Tropicana" (korespondencja z Hawany)*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 4–5
Jan Warpechowski, *Umówmy się na Skadarliji (korespondencja z Jugosławii)*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 22
Jan Warpechowski, *Rozrywce na ratunek*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 6–7
Jan Warpechowski, *Dyskotekowy problem*; nr 11(76) listopad 1978, str. 8–9
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 18–20
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 2(67) luty 1978, str. 20–23
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 3(68) marzec 1978, str. 9–12
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 21–22
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 5(70) maj 1978, str. 10–11, 13
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 6(71) czerwiec 1978, str. 18–20
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 20–22
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 8–10
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 8–10
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 10(75) październik 1978, str. 20–22
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 11(76) listopad 1978, str. 10–12
Roman Waschko, *Z zagranicy telegraficznie*; nr 12(77) grudzień 1978, str. 20–21
Roman Waschko & Andrzej Tylczyński, *I znowu Midem*; nr 1(67) luty 1978, str. 3–4
Marek Wiernik, *Kulisy naszej estrady. W pieniądzu siła*; nr 9(74) wrzesień 1978, str. 4–5
Marek Wiernik, *Zbigniew Hołdys: „Mam szczerą ochotę zrobienia czegoś fajnego"*; nr 10(75) październik 1978, str. 13, 31
A[ndrzej] **P**[aweł] **Wojciechowski**, *Jazz w Pałacu „Moskworiecze"*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 2
Andrzej Paweł Wojciechowski, *Radziecka prasa. Słów kilka o radzieckim rocku*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 12, 31
Andrzej Paweł Wojciechowski, *Rozrywka w ZSRR*; nr 10(75) październik 1978, str. 9
Andrzej Paweł Wojciechowski, *O kim mówią radzieccy słuchacze*?; nr 11(76) listopad 1978, str. 18–19
Andrzej Wróblewski-Ibis, *Noworoczny dreszczowiec estradowy*; nr 1(66) styczeń 1978, str. 4–5
[**x**], *Michaj Burano*; nr 1(67) luty 1978, str. 2
[**y**], *Ada & Korda*; nr 4(69) kwiecień 1978, str. 2
[**y**], *One*; nr 5(90) maj 1978, str. 2
S.J., *Renata Lewandowska*; nr 7(72) lipiec 1978, str. 2
S.J., *Lidia Stanisławska*; nr 8(73) sierpień 1978, str. 2
S.J., *„Tonpress" w ataku*; nr 10(75) październik 1978, str. 12

Marcin Binasiak

BIBLIOGRAFIA PIOSENKI LITERACKIEJ, CZ. I



Pamięci mojego Mistrza
profesora Jana Stęszewskiego[1]
poświęcam

POTRZEBY I REALIA, CZYLI O POWODACH I ZASOBACH

Kiedy lat temu niemało postanowiłem naukowo „dobrać się" do piosenki literackiej[2] (podówczas jeszcze nazywanej studencką) i na miarę możliwości indywidualnych i źródłowych sporządzić o tejże pracę magisterską[3] w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego – gdzie zwykle nie podejmowano tematów stanowiących o kulturze niższej (a za gatunek owej uznawana była, i do dzisiaj w wielu kręgach jest – piosenka) – przyszły promotor mojej dysertacji prof. Jan Stęszewski, zerkając na mnie dobrotliwie, rzekł: *Widzę, że kiedy poszła fama o tym, że „biorę" tematy nietypowe, osobliwe, niektórzy nabrali wiatru w żagle…* Po sprecyzowaniu tematu pracy i wstępnym zaakceptowaniu jej koncepcji pierwszą potrzebą stało się zidentyfikowanie istniejącej literatury przedmiotu. Zadanie to nie było morderczo czasochłonne, ale jego realizacja pozwoliła się zorientować, że literatura traktująca w sposób naukowy o piosence studenckiej nie istnieje.
Po przeprowadzeniu gruntownego rozeznania w literaturze wygenerowanej przez środowisko studenckie lub osoby pokrewne z nim duchowo błyskawicznie i z całą jaskrawością uwidoczniła się tak groźba, jak i nieodwracalna

[1] Jan Maria Stęszewski (1929–2016), etnomuzykolog. W latach 1948–1952 studiował muzykologię oraz etnografię na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W okresie 1951–1975 pracował w Instytucie Sztuki PAN w Poznaniu, gdzie w 1965 roku uzyskał stopień doktora na podstawie pracy *Problematyka historyczna kurpiowskich pieśni*, a w 1994 roku – stopień doktora habilitowanego (praca *„Muzyka w muzyce" polskich kompozytorów od XVII do XX w. O cytowaniu ludowych melodii*) na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 1975–2000 był kierownikiem Katedry Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Wykładał między innymi na: Uniwersytecie Jagiellońskim, Uniwersytecie Warszawskim, Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, Wolnym Uniwersytecie Berlina (Niemcy), Uniwersytecie w Getyndze (Niemcy), Uniwersytecie w Gironie (Hiszpania) oraz w Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie. Jego zainteresowania badawcze koncentrowały się na etnomuzykologii, zwłaszcza na folklorze polskim, metodologii muzykologii oraz jej interdyscyplinarności, a także na historii muzyki polskiej od XVII do XX wieku. Zajmował się elementami ludowości w muzyce Chopina, historią rytmów mazurkowych oraz badaniami nad kategorią narodowości w muzyce. Prowadził bardzo intensywną działalność społeczną i organizatorską. Był przewodniczącym Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, w okresie 1973–1979 – prezesem tego Związku, 1977–1983 – członkiem zarządu Międzynarodowego Towarzystwa Muzykologicznego, 1979–1999 – przewodniczącym Polskiej Rady Muzyki przy UNESCO, 1984–1987 – wiceprzewodniczącym Międzynarodowej Rady Muzycznej, od 1976 roku był członkiem głównego komitetu i jurorem Olimpiad Artystycznych, od 1973 roku – członkiem jury ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym, a od 1981 – jego przewodniczącym. Był współorganizatorem Rady Muzealnej Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu (przewodniczący 1987–2003), Komisji Muzykologicznej Wydziału Nauk o Sztuce Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (przewodniczący od 1996), wiceprzewodniczącym (1994–2003) Rady Naukowej przy Centrum Kultury Ludowej Polskiego Radia. Od 2001 roku był członkiem Rady Programowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina.

[2] W niniejszym artykule określenie „studencka" używane jest w odniesieniu do piosenki wymiennie z innymi, takimi jak: „literacka", „z tekstem", „środka".

[3] M. Binasiak, *Piosenka studencka w Krakowie w latach 1956–2000*. Charakterystyka i konteksty gatunku, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Stęszewskiego w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2007.

konieczność tropienia informacji o piosence studenckiej w publikacjach traktujących o piosence jako takiej tudzież w wydawnictwach innych, o piosence nietraktujących wprost wcale. Z tej przyczyny w bibliografii znajdzie Czytelnik niejedną pozycję, której tytuł w żadnej mierze nie da się na pierwszy rzut oka, choćby i uzbrojonego, uznać za przydatny w pracy nad gatunkiem. Ba! Bywa i tak, że w niejednej spośród tych publikacji można wykryć co najwyżej kilka zdań, których istota stanowi o użyteczności w badaniach naukowych. Realia bowiem były takie, że tylko nieliczni autorzy niskonakładowych i skądinąd incydentalnie wydawanych publikacji szeroko rozumianej studenckiej proweniencji starali się ukazać ten gatunek na tle funkcjonującego onegdaj wyjątkowego zjawiska, jakim była kultura studencka[4]. Ewidentnie spośród tych autorów największe zasługi dla popularyzacji gatunku położył wyrosły ze studenckiego ruchu kulturalnego i nierozerwalnie z nim związany Jan Poprawa. W pisarskim dorobku J. Poprawy można wyszczególnić trzy zasadnicze zakresy tematyczne: 1) historyczny, w którym podejmuje próby zdefiniowania i charakterystyki piosenki studenckiej/literackiej oraz dzieje Studenckiego Festiwalu Piosenki, a także innych ważniejszych przeglądów piosenki; 2) bieżący, gdzie „na gorąco" spisuje wrażenia z różnych przeglądów piosenki w Polsce, których zwykle jest jurorem; 3) biograficzny, w którym portretuje wybrane podmioty wykonawcze gatunku, starając się jednocześnie przybliżać kulisy narodzin piosenek.

W większości utożsamionych publikacji, zgromadzonych po żmudnej, trwającej kilka lat kwerendzie przedmiotowej (korzystałem *in persona* z zasobów bodaj dziesięciu dużych bibliotek i tyluż innych, których nie udało się odwiedzić osobiście, ale które posiadały naonczas zupełnie przyzwoicie opracowany katalog dostępny wirtualnie) piosenka studencka traktowana była głównie jako peryferyjny składnik przywołanej nieistniejącej już kultury studenckiej. Dobrym źródłem informacji dotyczących piosenki studenckiej były almanachy kultury studenckiej i kroniki kulturalne ZSP, wydawane pod redakcją Jerzego Leszina-Koperskiego, ukazujące się w latach 1968–1980, a zawierające informacje o kulturze studenckiej w Polsce w latach 1950–1980. Piosenka jest tam immanentnym, znaczącym składnikiem kultury studenckiej (*nota bene* i tu autorem informacji o piosence studenckiej i przeglądach był J. Poprawa). Gwoli kronikarskiej rzetelności i wbrew szalejącej obecnie dekomunizacji oraz permanentnej lustracji wszystkiego i wszystkich nie powinno się zapominać, że kluczowym inspiratorem i mecenasem studenckiej kultury i pojawiania się na rynku wielu wydawnictw studenckich w latach 1960., 1970. i 1980. była organizacja studencka występująca pod nazwami Zrzeszenie Studentów Polskich (w latach 1950–1973 i od 1982 roku) oraz Socjalistyczny Związek Studentów Polskich (w latach 1973–1982).

Lata 1980. przyniosły kryzys, a okres transformacji ustrojowej – kres funkcjonowania kultury studenckiej. Upadły kluby studenckie, skończył się studencki jazz, studenckie teatry, kluby dyskusyjne, a także cała barwna paleta form studenckiej kultury. Jednym z efektów tego stanu rzeczy był prawie zupełny zanik na rynku publikacji podejmujących tematykę kultury studenckiej, także tych poświęconych studenckiej piosence. Otwarte (a może retoryczne) niech pozostanie pytanie, czy nie było już komu o tych zjawiskach pisać, czy – wraz z upadkiem mecenatu ZSP – skończyły się możliwości wydawnicze…

[4] O kulturze studenckiej – jej powstaniu, różnorodnych formach działania i przyczynach upadku warto przeczytać: T. Skoczek, *Kultura studencka 1975–1989. Próba opisu zjawiska*, „ Niepodległość i Pamięć" 2011, nr 18/3–4(35–36), s. 155–176; tenże, *Kultura studencka. Mit czy rzeczywistość*, Kraków 1988.

GATUNEK, KTÓRY PRZETRWAŁ

Ciekawym i dość niezwykłym zjawiskiem na nostalgicznym archipelagu wspomnień, jakim obecnie może się jawić kultura studencka, jest studencka piosenka. Dzisiaj – zwana piosenką literacką. Ona – jako jedyna bodaj z wszystkich form tej kultury – przetrwała, i to w postaci w zasadzie nienaruszonej. Przetrwali też jej autorzy i wykonawcy, przetrwały festiwale, konkursy, giełdy i przeglądy, a także… liczni jej admiratorzy. Jednak – co wydaje się najważniejsze – swoistej reaktywacji czy może raczej transformacji uległo zainteresowanie tym gatunkiem z pogranicza endemitu i reliktu. We współczesnej dobie piosenka nie jest już tylko obiektem definicji i charakterystyki – znaki szczególne gatunku już zostały rozpoznane i niejednokrotnie obwieszczone. Dzisiaj szczególnie cieszy zainteresowanie „piosenką z tekstem" świata nauki i podejmowanie dyskursu naukowego między językoznawcami i teoretykami literatury a muzykologami i teoretykami muzyki. Dzięki różnorodnym zabiegom (konferencje naukowe, projekty badawcze, zajęcia dla studentów na kierunkach filologicznych) pojawiają się publikacje podejmujące tematykę synkretyczności i intertekstualności piosenki, komparatystyki kulturowej, a także badanie zjawisk intermedialnych we współczesnej kulturze, w tym między innymi związków literatury i muzyki. W tej materii na uwagę zwraca działalność dydaktyczna, naukowa i wydawnicza prof. Andrzeja Hejmeja z Katedry Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Podejmowana tematyka badawcza i zgromadzenie wokół tejże młodych pracowników Katedry pozwala mieć nadzieję na właściwy rozwój tej dyscypliny[5]. Wiele niezwykle interesujących inicjatyw podjęła także Fundacja „Instytut Kultury Popularnej"[6]. Pod kierunkiem prof. Izoldy Kiec przeprowadzono dotąd konferencje naukowe, wydano kilka ważnych publikacji poświęconych związkom muzyki i słowa, prowadzone są kolejne projekty. Ta obiecująca inicjatywa skupia przedstawicieli młodego pokolenia badaczy, których zainteresowania oscylują wokół „pieśni środka". Warto także zwrócić uwagę na wprowadzony w Instytucie Filologii Słowiańskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego przedmiot literatura i muzyka. Informacja zamieszczona na stronie przedmiotu stanowi, że *w ramach wykładu studenci będą mogli zapoznać się ze związkami panującymi między literaturą a muzyką – w jaki sposób muzyka może być zwerbalizowana, jakim jest składnikiem literatury, jaki muzyka ma wpływ na efekt końcowy literatury, czyli na komunikat*[7].

Można odetchnąć. Miło będzie śledzić przebieg pracy twórczej i naukowej. I z przyjemnością oraz graniczącym z pewnością przypuszczeniem wypatrywać efektów w postaci kolejnych publikacji o gatunku, który przetrwał.

GENEZA BIBLIOGRAFII PRZEDMIOTU I JEJ ZAWARTOŚĆ

Najwcześniejsza wersja bibliografii została sporządzona na potrzeby przywoływanej już pracy magisterskiej. Pierwotnie zawierała blisko dziesięć kategorii wydawnictw traktujących o gatunku piosenki studenckiej, jej autorach i wykonawcach oraz imprezach piosenkarskich. Stosownie do możliwości „Piosenki" zarysowała się koncepcja sukcesywnego zamieszczania na łamach periodyku kolejnych elementów bibliografii. Opracowany do bieżącego numeru wykaz, zamieszczony poniżej, zawiera dwie kategorie.

Mając na względzie rozmiary tematyczne

[5] *Zob. http://nauka-polska.pl/dhtml/raporty/ludzieNauki?rtype=opis&objectId=92499&lang=pl [dostęp 19.10.2016].*
[6] Informacje na stronie internetowej Fundacji http://fundacja-ikp.pl/ [dostęp 19.10.2016].
[7] Informacja ze strony internetowej portalu Uniwersytetu Wrocławskiego https://usosweb.uni.wroc.pl/kontroler.php?_action=katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot&kod=21-FL-FS-OPC-LM [dostęp 19.10.2016].

gatunku, w następujących numerach rocznika będą zamieszczane kolejne kategorie wydawnictw. A są do zamieszczenia informacje o rozprawach naukowych, czasopismach studenckich i nie (a w nich – artykułach poświęconych piosenkom, wykonawcom, przeglądom *etc.*), programy, regulaminy, foldery festiwali i przeglądów oraz inne materiały, jak również śpiewniki, wydawnictwa nutowe czy tomiki poezji poetów-pieśniarzy.

Kluczowym przedmiotem bibliografii jest piosenka literacka. W związku z tym publikacje zamieszczone w wykazie traktują o kontekstach procesu twórczego gatunku, jego funkcjonowaniu i recepcji, a także konotacjach, jakie poszczególne utwory wytwarzały. Wśród wydawnictw zwartych znajdują się zatem publikacje:

– traktujące o próbach definiowania i charakterystyce gatunku,
– przybliżające proces twórczy – tak od strony songwriterów, jak i kompozytorów,
– podejmujące analizę piosenki studenckiej – językoznawczą i muzykologiczną,
– rozpatrujące związki literatury i muzyki,
– prezentujące zestawienia utworów prezentowanych przez wykonawców podczas przeglądów piosenki,
– wyszczególniające autorów i kompozytorów gatunku,
– przybliżające zagadnienia kultury studenckiej (i w ogóle kultury jako takiej), ukazując gatunek na szerszym tle kulturowym,
– informujące o stanie kultury i poszczególnych jej dziedzinach,
– ilustrujące kondycję ruchu studenckiego w Polsce i jego zinstytucjonalizowane formy organizacyjne spełniające rolę mecenasa kultury,
– opisujące w inny sposób, zwykle cząstkowy, bezpośrednio sam gatunek i jego twórców lub umiejscawiając tenże na szerszym tle.

BIBLIOGRAFIA PIOSENKI LITERACKIEJ

I Encyklopedie, leksykony, słowniki

Encyklopedia muzyczna Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Część biograficzna, t. 1–12, 2. supl., Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979–2012.
Panek W., *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Świat Książki, Warszawa 2000.
Panek W., *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, Zarząd Główny Związku Polskich Autorów i Kompozytorów ZAKR, Warszawa 1986.
Pęczak M., *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Wydawnictwo „Semper", Warszawa 1992.
Rabiański R., *Krakowska scena muzyczna. Encyklopedia*, Musica Iagiellonica, Kraków 2006.
Skuza Z., Ulicki W. (red.), *Leksykon ludzi ZSP*, t. 1, Elipsa, Warszawa 2002.
Stachowski A.H. (red. prow.), *Encyklopedia Krakowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2000.
Wolański R., *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej*, Agencja Wydawnicza „Morex", Warszawa 1995.
Wolański R., *Pop, rock, jazz, folk. Leksykon Polskiej Muzyki Rozrywkowej*, t. 1: *A–M*; t. 2: *N–Ż*; t. 3: *Dyskografia, aneksy*, Agencja Artystyczna MTJ, Warszawa 2003.
Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
Zblewski Z., *Leksykon PRL-u*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.

II Wydawnictwa zwarte

Adrjański Z., *Kalejdoskop estradowy. Leksykon polskiej rozrywki 1944–1989. Artyści, twórcy, osobistości*, Wydawnictwo „Bellona", Warszawa 2002.
Adrjański Z., Berg E., *Słownik autorów i kompozytorów zrzeszonych w Związku Autorów i Kompozytorów Utworów Rozrywkowych. Wg stanu na dzień 1 czerwca 1978 r.*, Zarząd Główny Związku Autorów i Kompozytorów Utworów Rozrywkowych, Warszawa 1979.
Augustyńska J., Kostyra B., Klęczar J. (oprac.), *ZSP w środowisku krakowskim 1950–73*, Kraków 1980.
Bakal P. (oprac.), *Sprawozdanie z obrad 1 ogólnopolskiego zlotu organizatorów turystycznego ruchu piosenkarskiego, Rogacz 1981*, [Warszawa 1981].
Bakuła B., Talarczyk-Gubała M. (red.), *Drogi do wolności w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej 1956–2006* [Materiały

z konferencji zorganizowanej w dniach 5–7 listopada 2006 r. w Wyższej Szkole Zawodowej „Kadra dla Europy" w Poznaniu], Wyższa Szkoła Zawodowa „Kadra dla Europy" w Poznaniu, Poznań 2007.
Balcerzan E., *Popularność literatury a „literatura popularna" (na przykładzie poezji i piosenki)*, [w:] Sławiński J. (red.), *Problemy socjologii literatury*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.
Bednarek S. (red.), *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.
Błażejewski M., *Kartki z dziennika akademickiego*, Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Zakład Specjalistyczny Akademickiego Biura Kultury i Sztuki „ALMA ART", Gdańsk–Poznań–Warszawa 1984.
Błażejewski M., Łojko J., Magowski T. (red.), *Katalog prac doktorskich, magisterskich i ważniejszych opracowań rękopiśmiennych poświęconych studenckiej kulturze*, RN SZSP, Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Warszawa 1980.
Bożek G., Okraska R. (red.), *Muzyczne dzikie życie*, Pracownia na rzecz Wszystkich Istot, Bystra k. Bielska-Białej 2004.
Buchowski M., *Edward Stachura – biografia i legenda*, Kamerton, Opole 1993.
Bukowski L., Leszin J., Mielcarek E., Witczak W. (red.), *Studenci*, Rada Naczelna Zrzeszenia Studentów Polskich, Warszawa 1973.
Butrym M., *Dola idola*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985.
Cybulski A., *Pokolenie kataryniarzy*, Wydawnictwo „Marpress", Gdańsk 1997.
Cygan J., Życie jest piosenką, Wydawnictwo Znak Literanova, Kraków 2014
Czarnowska A., Magowski T., Walczak B., Wróblewski M. (red.), *Festiwale Kultury Studentów 1959–1987. Zeszyt dokumentacyjny nr 1 (20)*, Akademickie Biuro Kultury i Sztuki „ALMA ART", Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego, Poznań–Warszawa 1987.
Derlatka P., Lambryczak A., Traczyk M. (red.), Kiec I. (opieka naukowa), *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2003.
Długosz L., *Pod Baranami. Ten szczęsny czas…*, Wydawnictwo Fabri, Balice 2013.
Dziedzic St., *Krakowskie dziedzictwo kulturowe*, Wydawnictwo Cornelius, Kraków 1995.
Dziedzic St., *Monografia Klubu „Pod Jaszczurami"*, Ogólnopolska Rada Klubów Studenckich, Kraków 1980.
Dziedzic St., Skoczek T., *Katalog autorów krakowskich*, Stowarzyszenie Autorów Polskich – Rada Oddziału w Krakowie, Kraków 1988.
Dziewoński E., *W życiu jak w teatrze*, Wydawnictwo „Czytelnik", Warszawa 1989.
Dziewoński R., *Kabaretu Starszych Panów wespół w zespół*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
Dziewoński R., *Sęk z Dudkiem*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
Dziewoński R., Wasowska M., Wasowski G., *Ostatni naiwni: leksykon Kabaretu Starszych Panów*, Świat Książki, Warszawa 2005.
Dziębowska E. (red.), *Polska współczesna kultura muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968.
Filler W., *Ludzie śmiechu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
Filler W., Groński R.M., Wittlin J., *Alfabet polskiej rozrywki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
Gajda K., Traczyk M. (red.), *Zostały jeszcze pieśni… Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2010.
Gil-Kołakowska E., *La, la, la, la… Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu*, Wydawnictwo Europa, Wrocław 1999.
Gil-Kołakowska E., Skalski S., *Mam jedno oko zielone…*, Agencja Wydawnicza MTJ, Warszawa 2004.
Groński R.M., *Od Stańczyka do STS-u. Satyra polska lat 1944–1956*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe „Synkopa", Warszawa 1974.
Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2001; wyd. 2, poprawione, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002; wyd. 3, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012; przekład angielski: *Music in literature. Perspectives of interdisciplinary comparative literature*, transl. by Lindsay Davidson, seria „Polish Studies – Transdisciplinary Perspectives", Peter Lang, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien 2014.
Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2008; wyd. 2, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2012.
Hejmej A. (red.), *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2002.
Informacja o wybranych problemach studenckiego ruchu kulturalnego, Warszawa 1975.
Jankowski B.M., *O muzyce rozrywkowej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1976.
Jarowiecki J., *Życie kulturalne w Krakowie w latach 1945–1969*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1970.
Jawłowska A., Gotowski B (red.), *Młodzież w procesie przemian*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
Jaźwiecki A., Kochańczyk J., *Nie ma życia bez romansu. Mieczysław Święcicki i Piwnica pod Baranami*, Wydawnictwo Videograf, Chorzów 2013.
Kelus J.K., Staszewski W., *Był raz dobry świat…*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
Kiec I., *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013.
Kiec I., *Złodzieje szczęścia, czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*, Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

w Poznaniu, Poznań 2000.
Kiec I., Traczyk M. (red.), *W teatrze piosenki*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2005.
Kiełb A., *Stare Dobre Małżeństwo, czyli jak to się robi*, Dalmafon Plus, Łódź 2000 [z 1 CD].
Kloch Z., Rysiewicz A., *Piosenka*, [w:] Brodzka A. (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1992.
Koenig J. (oprac. red.), *Teatry studenckie w Polsce*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968.
Kolasa W.M., *Prasa Krakowa w dekadzie przemian 1989–1998: rynek – polityka – kultura*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej w Krakowie, Kraków 2004.
Koperski J., Kupper E., Waśkiewicz A.K. (red.), *Czerwona Róża 1960–1984. Antologia*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 1988.
Kościów Z., Panek W., *Opolska kultura muzyczna 1945–1975*, Instytut Śląski w Opolu, Opole 1977.
Kowalczyk J.R., *Wracając do moich Baranów*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2012.
Kowalczyk J.R., Szlachetko P., *STS – tu wszystko się zaczęło*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2014.
Kozłowska-Piasta A., *Magiczny świat kabaretu. PaKA 1985–2001*, Agencja Reklamy „Test", Stowarzyszenie „Rotunda", Kraków 2002.
Krukowski K., *Mała antologia kabaretu*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1982.
Krupiński W., *Głowy piwniczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
Kurpisz J., Ziętek K. (red.), Kiec I. (opieka naukowa), *Nosowska. Piosenka musi posiadać tekst. Wokół twórczości Katarzyny Nosowskiej*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2008.
Kuźniak A., Karpacz-Oboładze E., *Czarny Anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2015.
Laskowski L. (red.), *Literatura drugiego obiegu w Polsce w latach 1976–1989. Materiały konferencyjne* [Materiały z ogólnopolskiej konferencji zorganizowanej 12 maja 2006 r.], Koszalińska Biblioteka Publiczna im. Joachima Lelewela, Koszalin 2006.
Leszin J., Mielcarek E., Mroziewicz K. (red.), *Almanach ruchu kulturalnego iartystycznego ZSP w l. 1969–1972*, Zrzeszenie Studentów Polskich, Warszawa 1973.
Leszin J., Mielcarek E., Mroziewicz K. (red.), *Kronika kulturalna ZSP 1950–1970*, Zrzeszenie Studentów Polskich, Warszawa 1971.
Leszin-Koperski J., Kaczmarek A. (red.), *Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego ZSP w l. 1973–76*, Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, Warszawa 1977.
Leszin-Koperski J., Sawicki Z., Waśkiewicz A.K. (red.), *Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego SZSP 1977–80*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980.
Leszin-Koperski J., Waśkiewicz A.K., *List do Ciebie*, Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, Warszawa 1977.
Łagocki Z., *Piwnica*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968.
Łagocki Z., Pyrlik M., Wójtowicz L., *Dom na Groblach. Rzecz o Janinie Garyckiej, Piotrze Skrzyneckim, Piwnicy pod Baranami*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2003.
Łaszewski B.T., *Kraków. Karta z dziejów dwudziestolecia. Kraków akademicki, młodzieżowy, kulturalny, literacki, artystyczny*, Kooperatywa Wydawnicza Panaceum, Kraków 1987.
Majewski W., *Marek Grechuta. Portret artysty*, Kraków 2006 [z 1 CD].
Marciniec L., *Wojciech Belon. Piewca Ponidzia*, Busko Zdrój 2004.
Michalski D., *Komu piosenkę?*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
Miklaszewski K. (red.), *Jaszczurowy Laur (II). Antologia utworów nagrodzonych na Turniejach Jednego Wiersza w latach 1971–1979*, Socjalistyczny Związek Studentów Polskich – Studenckie Centrum Kulturalne „Pod Jaszczurami", Kraków 1980.
Młynarski W., *Moje ulubione drzewo, czyli Młynarski obowiązkowo*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
Nawratowicz B., *Kabaret „Piwnica pod Baranami". Fenomen w kulturze PRL*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2012.
Nawratowicz B., *Piwnica pod Baranami. Początki i rozwój (1956–1963)*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2010.
Nyczek T., *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
Olczak-Ronikier J., *Piotr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
Olczak-Ronikier J., *„Piwnica pod Baranami", czyli koncert ambitnych samouków*, Wydawnictwo Tenten, Warszawa 1994; wyd. 2 rozszerzone, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997; wyd. 3, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
Osiecka A., *Rozmowy w tańcu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1992.
Pachocki D., *Stachura totalny*, Lublin 2007.
Panek W., *Czarownice nad Opolem*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1986.
Panek W., *Jazz, beat i rozrywka*, Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury COK, Warszawa 1973.
Panek W., Panek I., *Relaks z muzyką*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1983.
Panek W., Terpiłowski L., *Piosenka polska*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.
Parafiniuk-Soińska J., *Studenci a kultura*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1985.
Piosenka turystyczna w 35-leciu PRL. Materiały do dyskusji przed Kongresem Krajoznawczym. Ogólnopolskie Sympozjum Krajoznawcze, Lublin 10–11 marca 1979 r., PTTK, Komisja Krajoznawcza, Zarząd Wojewódzki w Lublinie, Lublin 1979.
Platte M., *Jedyne co mam… czyli pięć lat współpracy z „Czerwonym Tulipanem"*, Firma Promocyjno-Wydawnicza „Platte", Olsztyn 1993.
Polony L., *Wciąż szukam tamtej trąbki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007.

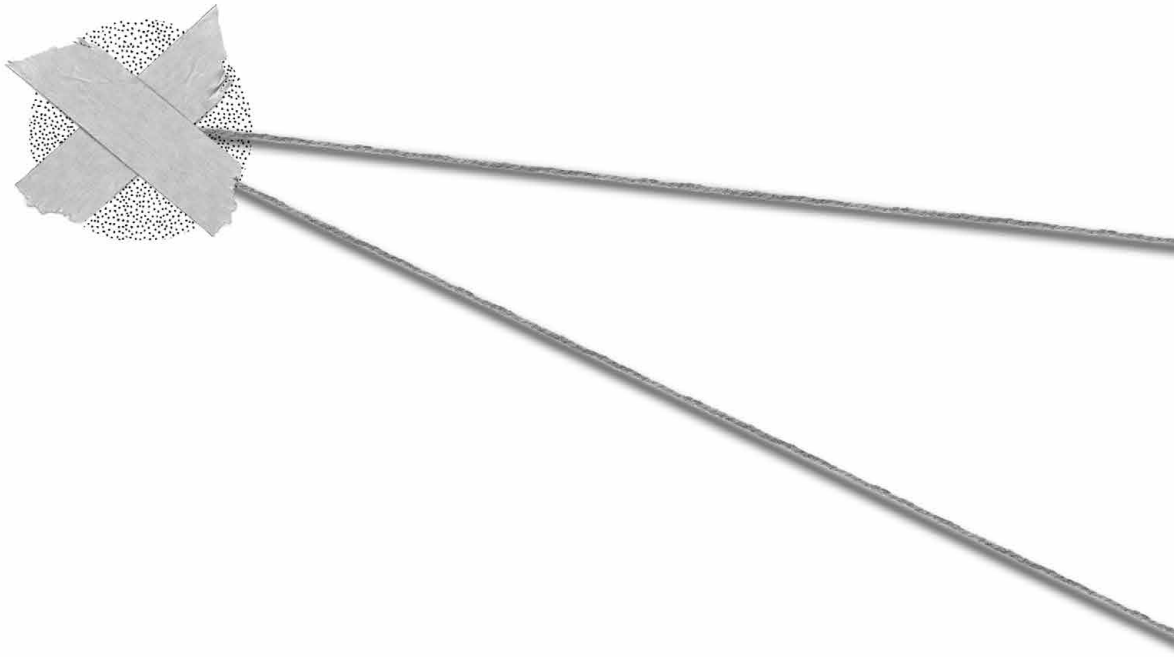
Poprawa J., *Fama 1966–1977. Historia imprezy*, Ośrodek Dokumentacji Kultury Studentów przy Uniwersytecie Jagiellońskim, Kraków 1983.
Poprawa J., *Gwiazdy z Krakowa. Osobistego przewodnika część pierwsza*, Oficyna Cracovia, Kraków 1996.
Poprawa J., *Koncert na ćwierćwiecze*, Galicyjska Oficyna Wydawnicza, Kraków 1998.
Poprawa J., *My róbmy swoje… Antologia piosenek śpiewanych podczas Studenckich Festiwali Piosenki w Krakowie w latach 1962–1983*, Zrzeszenie Studentów Polskich, Kraków 1984.
Poprawa J., *Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu 1976–2003*, Wydawnictwo Małopolskiego Centrum Doskonalenia Nauczycieli, Wrocław 2004.
Poprawa J., *Sezon 1999*, Oficyna Wydawnicza Art MiW, Kraków 2000.
Poprawa J., *Sezon 2000*, Nowohuckie Centrum Kultury, Stowarzyszenie Autorów Polskich, Kraków 2000.
Poprawa J., *Sezon 2001*, Wydawnictwo Nowohuckiego Centrum Kultury, Kraków 2002.
Poprawa J., *Śpiewajmy poezję*, Galicyjska Oficyna Wydawnicza, Kraków 1998.
Poprawa J., *Śpiewane w Rybniku, czyli Ogólnopolskie Festiwale Piosenki Artystycznej w Rybniku 1997–2006*, Wydawnictwo Małopolskiego Centrum Doskonalenia Nauczycieli, Kraków 2006.
Poprawa J., *Trzynastu poetów*, Wydawnictwo Małopolskiego Centrum Doskonalenia Nauczycieli, Kraków 2003.
Poprawa J., *Zaśpiewać na barykadzie młodości*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.
Poprawa J. (red.), *Fama grzeje, czyli całkowicie nieobiektywna encyklopedia Festiwalu Artystycznego Młodzieży Akademickiej*, Zrzeszenie Studentów Polskich, Wydawnictwo Małopolskiego Centrum Doskonalenia Nauczycieli, Kraków 2003.
Poprawa J., Leszin J. (red.), *FAMA. Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu. Wizerunek imprezy 1966–1973*, Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, Warszawa–Świnoujście 1974.
Potok A., *Ogólnopolski konkurs klubów studenckich o nagrodę Srebrnej Róży 1964–81*, Kraków 1983.
Prosnak J., *Siedem wieków pieśni polskiej. Śpiewnik dla młodzieży z komentarzem historycznym*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986.
Przybora J., *Przymknięte oko Opaczności. Memuarów część I*; *Przymknięte oko Opaczności. Memuarów część II*; *Zdążyć z happy endem. Memuarów część III*, Wydawnictwo Tenten, Warszawa 1994–1998.
Rogowska B. (red.), *Młode pokolenie Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.
Sandecki W., Leszin J. (red.), *Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego ZSP [do 1968]*, Zrzeszenie Studentów Polskich, Warszawa 1968.
Santisteban-Wójcik N. (red. koord.), *YAPA BOOK. 40 lat Ogólnopolskiego Studenckiego Przeglądu Piosenki Turystycznej YAPA*, [Politechnika Łódzka], Łódź 2015.
Sawicka J., Paczoska E. (red.), *Bardowie*, Wydawnictwo Naukowe „Ibidem", Łódź 2001.
Semków J., *Kultura studencka w życiu uczelni. Rola uniwersyteckich zespołów chóralnych, instrumentalnych i tanecznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990.
Sękalski C., Nowak A., *Trudno nie wierzyć w nic. Między wiarą a niewiarą*, Wydawnictwo Serafin, Kraków 2010.
Skoczek T., *Kultura studencka: mit i rzeczywistość*, Krakowskie Wydawnictwo Akademickie „Alma-Art", Kraków 1988.
Skoczek T., *Poza oficyną*, Ośrodek Dokumentacji Kultury Studentów i Historii Ruchu Studenckiego, Kraków 1986.
Staniszewski S. (red.), *Studenci. X lat ZSP*, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", Warszawa 1960.
Stankiewicz A., *Dyskoteka w stylu retro*, „Nasza Księgarnia", Warszawa 1981.
Stępniak-Wilk B., Dancewicz M., Kudas S.L., Muzolf D., Eckhardt de Eckenfeld S., *Grupa Apokryficzna*, Firma DjaF, Kraków 2004.
Szaszkiewiczowa I.K., *Podwójne życie Szaszkiewiczowej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
Szczegóła H. (red.), *Metodologiczne aspekty badań nad dziejami ruchu młodzieżowego w PRL. Materiały z konferencji* [Drzonków, 25–27 listopada 1983 r.], Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze, Zielona Góra 1985.
Sztokfisz M., *Chwile, których nie znamy. Opowieść o Marku Grechucie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013.
Szyngwelski W., *Sted. Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury*, Rytm, Warszawa 2003.
Śrutkowski T. (red.), *A jednak po nas coś zostanie. Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy poezję" Olsztyn 1974–2003*, Edytor „WERS", Olsztyn 2004.
Tarkowski M. (red.), *Salon Niezależnych*, Wydawnictwo SelleS, [Warszawa 1998; z 2 CD].
Tasak J. (oprac.), *VI Festiwal Kultury Studentów PRL. Prezentujemy studenckich piosenkarzy*, Poznań 1978.
Terpiłowski L., *Szczęśliwi czują bluesa*, Wydawnictwo „Akces", Warszawa 1996.
Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Święcickiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
Walczak J., *Ruch studencki w Polsce 1944–1984*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
Waschko R., *Przewodnik „ISKIER": Muzyka jazzowa i rozrywkowa*, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", Warszawa 1970.
Waschko R., *Show business, czyli kto kręci rozrywką*, Oficyna Wydawnicza Szczepan Szymański, Warszawa 1994.
Waśkiewicz A.K., *Czasopisma studenckie w Polsce (1945–1970)*, Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, Warszawa 1975.
Waśkiewicz A.K., *Czasopisma studenckie w Polsce (1971–1976)*, Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, Warszawa 1977.
Wiroński P., *Wbrew, pomimo i dlatego: analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2011.
Witosz B. (red.), *Stylistyka a pragmatyka* [Materiały z konferencji zorganizowanej przez Zakład Współczesnego Języka Polskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w dniach 18–20 października 2000 r.], Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,

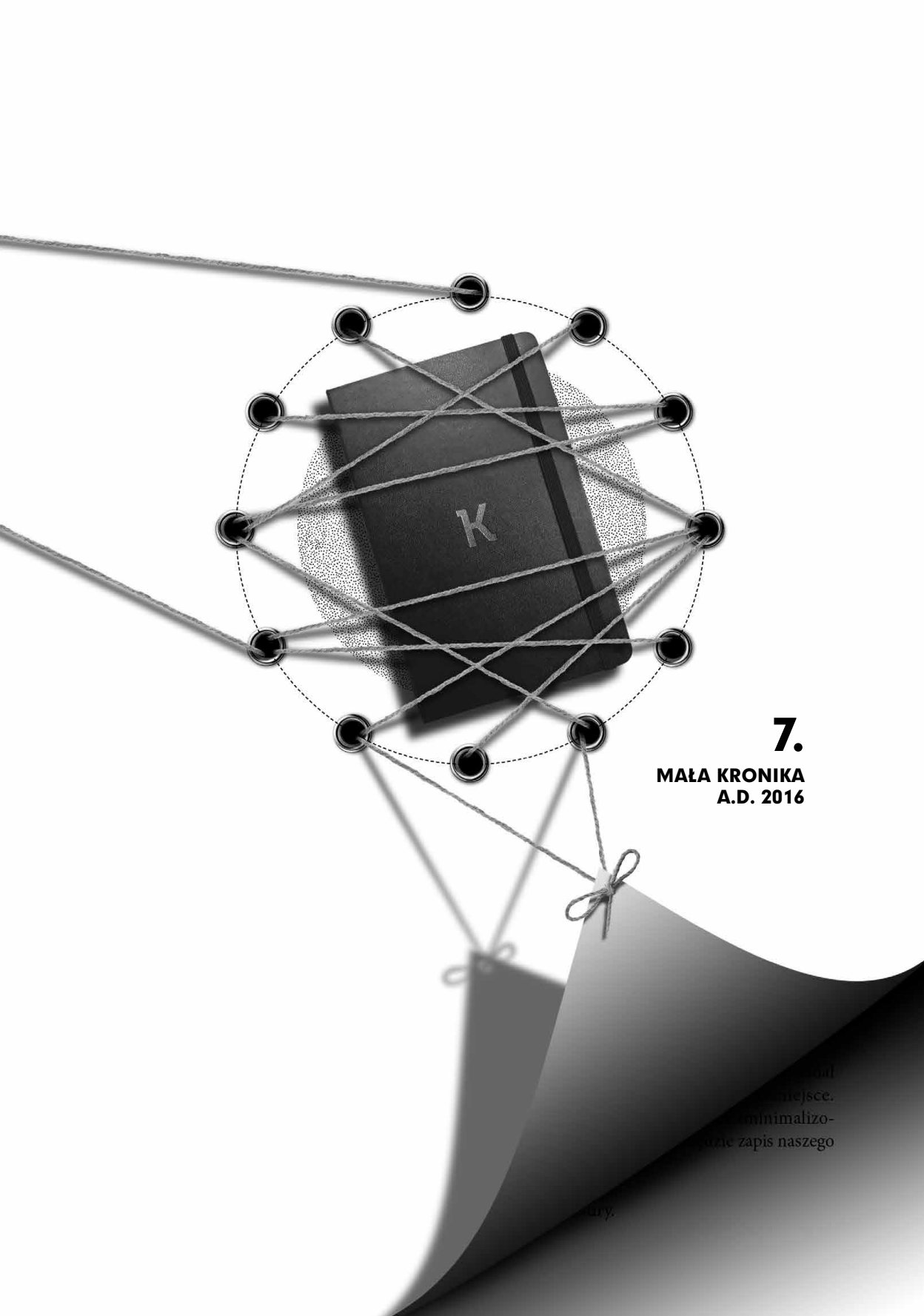
Katowice 2001.
Wnuk-Lipińska E., *Uczestnictwo studentów w kulturze*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1981.
Wojciechowski A., *Czas smutku, czas nadziei (sztuka niezależna lat osiemdziesiątych)*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992.
Wójcik D., *ABC form muzycznych*, Musica Iagiellonica, Kraków 1999.
Zatoń-Dobrowolska M. (red.), *Giełda. Dzieje studenckiego śpiewania w Szklarskiej Porębie (od 1968 roku w Bazie pod Ponurą Małpą). Wydanie I radosne – prowokujące do uzupełnień, zwierzeń, sprostowań i pouczeń*, Oficyna Wydawnicza „Atut" – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2002.

APEL KOŃCOWY

Na koniec śpieszę z bezwarunkowym zapewnieniem, że w żadnej mierze bibliografia nie stanowi wykazu zamkniętego. Wręcz przeciwnie. Zapewne wiele osób, którym nieobojętna jest piosenka literacka, na własne potrzeby tworzy katalogi publikacji poświęconych gatunkowi. I tu moja serdeczna prośba: zbudujmy wspólnie możliwie kompletną bibliografię piosenki literackiej. Niech – zebrana w mozole i pocie czoła wielu badaczy – służy nam wszystkim. Do pracy naukowej, ku poszerzaniu horyzontów, dla przyjemności.

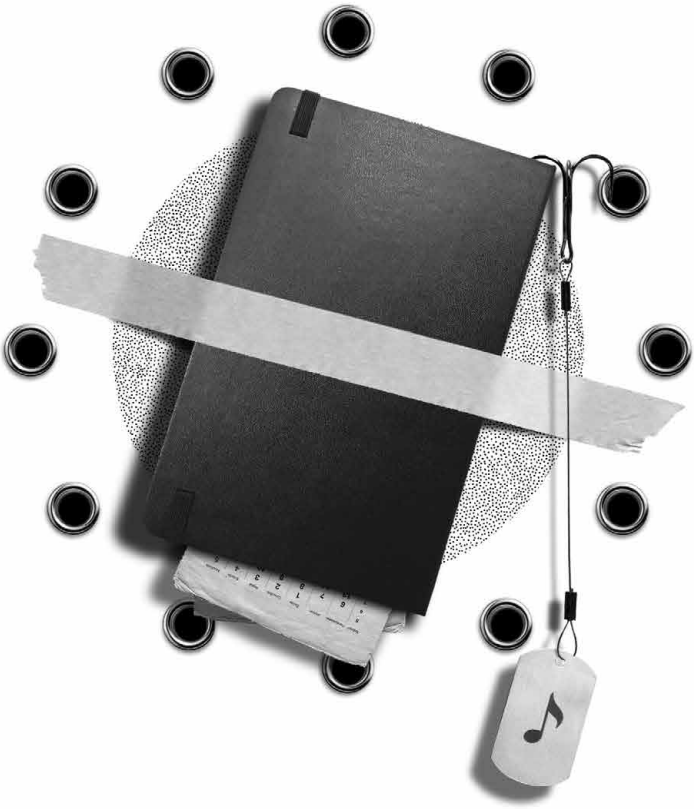
Wszelkie uwagi, poprawki i uzupełnienia proszę przysyłać na adres: marcin.binasiak@gmail.com. Dziękuję.





7.

MAŁA KRONIKA A.D. 2016



Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Rocznik „Piosenka" zaczynał się zrazu od kroniki wydarzeń. Ale pamiętamy, że od początku zadaniem periodyku było nie tyle dokumentowanie zdarzeń, co ich komentowanie. Wyciąganie wniosków z twórczości piosenkarskiej teraz i niegdyś, zrozumienie przyczyn i mechanizmów sztuki i powodzenia. W tę stronę poszły też nasze starania. Rozwinięcie formy studialnej stało się po kilku latach faktem.

Tyle że możliwości edytorskie, zwłaszcza zaś finansowe, „Piosenki" nie pozwalają na dalszy rozrost rocznika. Koszt fascynującej przygody intelektualnej, jaką okazały się studia i szkice – odbija się na fizycznej możliwości odnotowania wszystkich, a nawet tylko najważniejszych wydarzeń artystycznych związanych z piosenką w Polsce. Kronika zaś przestaje spełniać swoją rolę, jeśli jest niepełna. Już przed rokiem staraliśmy się zmniejszyć objętość naszego całorocznego kalendarium. Tym razem konieczność zmusiła nas do kolejnego „odchudzenia" .Właściwie nie starczyło miejsca na ważne premiery, na nieplanowane artystyczne wydarzenia (i ekscesy). Jak można się było zorientować ze spisu treści – nie zmieściły się wydarzenia fonograficzne i książkowe. Na dobrą sprawę jedynie festiwale w swojej kalendarzowej regularności dały możliwość odnotowywania w tej kronice. Tyle że wydarzeń typu festiwalowego zdołaliśmy odwiedzić i odnotować zaledwie trzydzieści siedem. Ich wybór był świadomą koniecznością. Ich opis – skromnym raportem dotyczącym faktów, nie ich rangi i znaczenia.

Być może apetyt rośnie w miarę jedzenia. Więc jako redakcja „Piosenki" wysunęliśmy projekt powołania odrębnego wydawnictwa dokumentującego możliwie najpełniej bieżące życie artystyczne piosenki w Polsce. Coś w rodzaju suplementu „Piosenki", z pełną dokumentacją, z fotografiami, wypowiedziami *etc.* I co ważne – z recenzjami określającymi wartość i znaczenie odnotowywanego faktu. Wartość i znaczenie trzeba oznaczać, podkreślać – choćby po to, by tym sposobem edukować W kraju, który zaprzestał edukacji estetycznej, postulat ten wydaje się bardzo ważny.

Kronika 2016 jest szczupła, ale przecież nadal odnotowuje to, co w Polsce miało miejsce. Mamy nadzieję, że nawet w tak zminimalizowanej objętości stanowić będzie zapis naszego czasu.

Dobrej lektury.

25–28 LUTEGO 2016, KRAKÓW

XXXV MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL PIOSENKI ŻEGLARSKIEJ „SHANTIES" 2016

ORGANIZATOR
Klub Morski „Szkwał"
Dyrektor: Krzysztof Bobrowicz:

PROGRAM
– Koncert ballad *Poezja z solą w oku*
– Koncert dla dzieci *Dzieci kapitana Granta*
– Koncert pieśni nie tylko z kubryku *W kącie na rufie*
– Koncert *Szantowa pięćdziesiątka*
– Koncert dla dzieci *Zejmanowa szkoła pod żaglami*
– Koncert tradycyjnych pieśni morskich *Odpłynął Tom do Hilo*
– Koncert pieśni kubryku *Pełną parą pędzę po falach*
– Koncert jubileuszowy 30-lecia EKT Gdynia *Znów przybyło lat*
– Koncert szanty klasycznej – 30-lecie zespołu Mechanicy Szanty
– Koncert finałowy *Wali w górę, wali w dół* (Waldemar Mieczkowski, Banana Boat, Łodja, Ryczące Dwudziestki, Grzegorz Tyszkiewicz, Zejman & Garkumpel, Marek Szurawski & Annika Mikołajko, Stare Dzwony, Andrzej Korycki & Dominika Żukowska, Ryszard Muzaj, Marek Zimowski i inni)
Grand Prix festiwalu: **SLOGMAAKANE** (Norwegia)

13 LUTEGO 2016, ŚLESIN

9. FESTIWAL OGÓLNOPOLSKI PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ „FOPA"

ORGANIZATOR
Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury w Ślesinie
Kierownictwo artystyczne: Kamil Wasicki

PROGRAM
– Przesłuchania konkursowe
– Wernisaż wystawy fotografii Teresy Drozdy
– Koncert laureatów
– Recital Elżbiety Adamiak
Nagroda główna: Grupa **NIC WIELKIEGO** (Warszawa)

18–21 MARCA 2016, RYBNIK

20. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ „OFPA"

ORGANIZATOR
Fundacja EDF Polska
Dyrektor: Stanisław Wójtowicz
Dyrektor artystyczna: Jadwiga Demczuk-Bronowska
I etap: Eliminacje Regionalne w terminach od 23 stycznia do 7 lutego 2016 w Warszawie, Gdańsku, Krakowie, Rybniku, Wrocławiu i Zielonej Górze.

PROGRAM
– Przesłuchania konkursu krajowego
– Konkurs finałowy
– Koncert Agaty Rożankowskiej
– Koncert Edyty Bartosiewicz & Acoustic Trio
– Koncert laureatów
– Koncert galowy: Stanisława Celińska *Atramentowa* (z udziałem Katarzyny Nosowskiej)
Laureatka 1. nagrody: **IZABELA SZAFRAŃSKA** (Białystok)

11–13 MARCA 2016, ŁÓDŹ

41. OGÓLNOPOLSKI STUDENCKI PRZEGLĄD PIOSENKI TURYSTYCZNEJ „YAPA"

ORGANIZATOR
Komitet Organizacyjny OSPPT
Dyrektor: Patrycja Krauzowicz

PROGRAM
– Koncert konkursowy (poza konkursem: Jerzy Bożyk, Orkiestra św. Mikołaja, Bez Idola, Sekcja Muzyczna Kołłątajowskiej Kuźni Prawdziwych Mężczyzn, Kuśka Brothers)
– Koncert konkursowy (poza konkursem: Daniel Gałązka z zespołem)
– Nocny Koncert Gwiazd (Piosenki Andrzeja Koczewskiego, Olek Grotowski i Zuzanna, Robert Kasprzycki, Jerzy Filar, Mikroklimat, Seta, Caryna, Albo i Nie, Basia Beuth).
– Koncert laureatów: laureaci oraz Plateau, Chwila Nieuwagi
Laureaci konkursu (*ex aequo*): **MONIKA KOWALCZYK** (Świdnik) oraz grupa **NIC WIELKIEGO** (Warszawa)

17 MARCA 2016, OPOLE

XXVI ZIMOWA GIEŁDA PIOSENKI

ORGANIZATOR
Samorząd Studencki Uniwersytetu Opolskiego

PROGRAM
– Koncert konkursowy
– Koncert Kuby Badacha z zespołem – *Obecny – tribute to Andrzej Zaucha*
Laureat nagrody głównej: zespół **SAYES** (Tarnów)

19–21 MARCA 2016, ELBLĄG

20. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL SZTUKI SŁOWA „CZY TO JEST KOCHANIE…"

ORGANIZATOR
Centrum Kultury „Światowid"
Dyrektor artystyczny: Aleksandra Bednarczuk

PROGRAM
– Koncert Ewy Błaszczyk *Pozwól mi spróbować jeszcze raz*
– Cztery prezentacje konkursowe konkursu recytatorskiego
– Monodram w wyk. Krzysztofa Majchrzaka *Pokuć*
– Koncert konkursu piosenkarskiego
– Konsultacje warsztatowe Jury
– Koncert finałowy
– Koncert Ewy Bem (piosenki Agnieszki Osieckiej)
Laureaci: **PATRYK PAWELEC** (Zamość) – Grand Prix festiwalu
MARTA FITOWSKA (Bydgoszcz) – 1. nagroda konkursu piosenki

8–10 KWIETNIA 2016, LUBLIN

V LUBELSKI FESTIWAL PIOSENKI AUTORSKIEJ I POETYCKIEJ IM. JACKA KACZMARSKIEGO „METAMORFOZY POETYCKIE"

ORGANIZATOR
Stowarzyszenie Absolwentów IX LO w Lublinie „Kopernik"
Dyrektor: Agnieszka Mądrakiewicz-Stanek

PROGRAM
– Koncert konkursowy
– Wernisaż Miriam Poździk i Aleksandry Różańskiej *Między nami*
– Koncert piosenki literackiej (Aleksandra Abramczyk, Piotr Dąbrówka, Marek Tercz)
– Wykład Dariusza Trześniowskiego *Między bardem a trubadurem*
– Koncert laureatów
– Recital Kwartetu ProForma
– Koncert grupy Raz Dwa Trzy
– Spotkanie autorskie (Kazik Staszewski, Prze-

mysław Lembicz, Krzysztof Gajda)
Laureat nagrody głównej: **ŁUKASZ JĘDRYS** (Olsztyn)

15–17 KWIETNIA 2016, LUBLIN

5. OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ „WSCHODY"

ORGANIZATOR
Akademickie Centrum Kultury „Chatka Żaka"
Kierownik programowy: Kacper Sulowski

PROGRAM
– Cztery koncerty konkursowe
– Recital Katarzyny Groniec
– Koncerty Kai Kurczuk z zespołem oraz Babu Król
– Koncert finałowy (laureaci konkursu; Andrzej Poniedzielski & Dawid Podsiadło)
Nagroda 1. (*ex aequo*): **ANGELA GABER** (Sanok), **DOMINIK MIRONIUK** (Piotrków Trybunalski)

30 KWIETNIA – 1 MAJA 2016, BARCIN

VII FESTIWAL POEZJI ŚPIEWANEJ I PIOSENKI AUTORSKIEJ „FORMA"

ORGANIZATOR
Miejski Dom Kultury w Barcinie
Dyrektor: Tomasz Gronat

PROGRAM
– Koncert Lubelskiej Federacji Bardów
– Przesłuchania konkursowe
– Koncert Stanisławy Celińskiej
Laureatka Grand Prix: **MARTA JASTRZĄBEK** (Wągrowiec)

2 MAJA 2016, GORLICE

OGÓLNOPOLSKI TURNIEJ PIOSENKI LITERACKIEJ 22. POETYCKO-MUZYCZNA BITWA POD GORLICAMI

ORGANIZATOR
Młodzieżowy Dom Kultury w Gorlicach
Dyrektor: Tomasz Kubala

PROGRAM
– Przesłuchania konkursowe
– Koncert laureatów
– Recital Barbary Stępniak-Wilk
Laureatka nagrody głównej (Złoty Gryf Gorlicki): **ZOFIA SZPIKOWSKA** (Wieluń)

6–8 MAJA 2016, RADOM

23. OGÓLNOPOLSKI TURNIEJ ŚPIEWAJĄCYCH POEZJĘ „ŁAŹNIA" 2016

ORGANIZATOR
Radomski Klub Środowisk Twórczych i Galeria „Łaźnia"
Dyrektor: Beata Drozdowska

PROGRAM
– Koncert inauguracyjny (Lubelska Federacja Bardów)
– Koncerty konkursowe
– Recital Renaty Przemyk & Acoustic Trio
– Koncert laureatów (z udziałem Jana Kondraka i Marka Tercza)
Nagroda główna: grupa **NIC WIELKIEGO** (Warszawa)

13–22 MAJA 2016, WROCŁAW

37. PRZEGLĄD PIOSENKI AKTORSKIEJ

ORGANIZATOR
Teatr Muzyczny Capitol (Wrocław)
Dyrektor artystyczny: Cezary Studniak

PROGRAM

– *Nietoperz* (reż. Kornel Mundruczo, TR Warszawa)
– Rebel Babel Ensemble: *Hip-hop między narodami* (grupa międzynarodowa)
– Koncert galowy: *Budorigum, czyli amerykańscy naukowcy o polskim Wrocławiu* (reż. Cezary Studniak, Formacja Chłopięca Legitymacje)
– *Medea* (reż. Sabine Harbeke, produkcja polsko-szwajcarska)
– Benjamin Clementine (Wielka Brytania)
– *Stolik* (Karbido)
– Lior Shoov (Izrael)
– *Czyż nie dobija się koni?* (reż. Małgorzata Talarczyk, Państwowe Policealne Studium Wokalno-Aktorskie im. D. Baduszkowej, Gdynia)
– *Jerusalem* (Jordi Savall, La Capella Reial De Catalunya, Hesperion XXI (grupa międzynarodowa)
– *Ewolucja gwiazd* (Instytut B61)
– *Godzina wrońca* (reż. Jerzy Bielunas & Magdalena Śniadecka, PWST Kraków, filia we Wrocławiu)
– Fan Fables (USA)
– Magical Mystery Tour (Wielka Brytania)
– *Europejczycy* (reż. Bogusław Sobczuk, produkcja SFP Kraków)
– *Jestem VIP-em* (reż. Konrad Imiela, PWST Kraków)
– Koncert specjalny: A. (reż. Wiktor Rubin)
– Koncert finałowy: Finał Konkursu Aktorskiej Interpretacji Piosenki *I świat zaczął się dziś* (reż. Natalia Korczakowska)
– Koncert specjalny: *3.10 do Yumy. Eastern* (reż. Agnieszka Korytkowska-Mazur)
– 5'nizza (Ukraina)
– *Bohater* (monodram Macieja Musiałowskiego)
– Mumio: *Welcome Home Boys*
– *4'12 – i koniec* (reż. Agata Duda-Gracz)

Ponadto: spektakle i koncerty nurtu OFF (15), koncerty klubowe (10), imprezy plenerowe.

Laureaci: **ADAM CATURIAN** (Konkurs Aktorskiej Interpretacji Piosenki), **AGATA DUDA-GRACZ** (nagroda im. Aleksandra Bardiniego)

27–29 MAJA 2016, BYTOM

XXV OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI POETYCKIEJ „KWIATY NA KAMIENIACH"

ORGANIZATOR

Bytomskie Centrum Kultury
Dyrektor artystyczny: Wiesław Ciecieręga

PROGRAM

– Przesłuchania konkursowe
– Recital Adrianny Noszczyk
– Warsztaty z emisji i interpretacji
– Spotkanie artystyczne *Obok sceny*
– Koncert galowy (laureaci konkursu, Piekarska Orkiestra Kameralna, zespół Domowe Melodie)

Laureatka konkursu: **KATARZYNA RAJEWSKA** (Zduńska Wola)

4 CZERWCA 2016, WARSZAWA

X OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL IM. JONASZA KOFTY „MOJA WOLNOŚCI"

ORGANIZATOR

Stowarzyszenie Warszawska Scena Bardów
Kierownik artystyczny: Jerzy Mamcarz

PROGRAM

– Przesłuchania konkursowe
– Koncert laureatów

Laureat nagrody głównej: **PIOTR GOLJAT** (Tomaszów Mazowiecki)

16–18 CZERWCA 2016, WŁOCŁAWEK

25.TURNEJ POEZJI ŚPIEWANEJ

ORGANIZATOR

Centrum Kultury Browar B. we Włocławku & Towarzystwo Kultury Teatralnej
Dyrektor: Lidia Piechocka-Witczak

PROGRAM

– Warsztaty i próby
– Dwa koncerty konkursowe
– Koncert galowy *Trwaj chwilo, trwaj* (Elżbieta Adamiak, Mela Koteluk, Elżbieta Wojnowska, Antonina Krzysztoń, Natalia Sikora, Tadeusz Woźniak, Mirosław Czyżykiewicz, Marek Dyjak, Marzena Ugorna i Maksymilian Zdybicki, chór Canto oraz zespół muzyczny pod kierunkiem Andrzeja Jagodzińskiego i Janusza Strobla).
Laureat konkursu: **GABRIELA KUNDZIEWICZ** (Białystok)
– Recital Stanisławy Celińskiej *Atramentowa*
Nagroda Główna im. Agnieszki Osieckiej: **JULITA ZIELIŃSKA** (Gdańsk)

1–2 LIPCA 2016, GROCHOWICE

XXII STACHURIADA

ORGANIZATOR

Gminny Ośrodek Kultury w Kotli

PROGRAM

– XI Przegląd Piosenki Poetyckiej „Wyśpiewać Poezję"
– II Turniej Jednego Wiersza
– Koncert Jana Kondraka
– Koncert Czerwonego Tulipana
– Występ Artura Andrusa z zespołem
Laureaci konkursów: konkurs piosenki – duet **PÓKI CO** (Ząbkowice Śląskie), konkurs poetycki – **KATARZYNA SWĘDROWSKA**

30 CZERWCA – 2 LIPCA 2016, OLSZTYN

43. OGÓLNOPOLSKIE SPOTKANIA ZAMKOWE „ŚPIEWAJMY POEZJĘ"

ORGANIZATOR

Centrum Edukacji i Kultury w Olsztynie
Dyrektor: Krzysztof Stachowski

PROGRAM

– Dwa przesłuchania konkursowe
– Spektakl piosenek Piotra Bukartyka *Kaszana zdalnie sterowana* (reż. Jerzy Satanowski, wyk. Aleksander Brykalski, Dorota Osińska, Magdalena Piotrowska, Krystyna Tkacz, Jan Janga-Tomaszewski, Katarzyna Żak)
– Koncert Elżbiety Adamiak *Urodziny u rodziny* (wyk. Artur Andrus, Ewa Rutkowska, Danuta Stankiewicz, Janusz Strobel, Lora Szafran, Czerwony Tulipan, Wolna Grupa Bukowina, Grupa MoCarta)

1–3 LIPCA 2016, SULĘCZYN

44. OGÓLNOPOLSKI TURYSTYCZNY PRZEGLĄD PIOSENKI STUDENCKIEJ „BAZUNA"

ORGANIZATOR

Pomorskie Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne Bazuna
Kierownik biura: Krzysztof Zagórski

PROGRAM

– *Najmłodsi na start* – laureaci konkursu piosenki dla dzieci i młodzieży BAZUNKA
– *Zielony mundur mieć i plecak swój* – z harcerzami na wędrówkę
– Koncert (Maciej Służała, Adam Drąg, Bogusław Nowicki, Caryna, Piotr Pieńkowski i Wojciech Lachowski)
– *Idę przed siebie i marzę* – Łukasz Majewski 15 lat na scenach studenckich (Piotr Dąbrówka,

Drużyna Wawrzyna oraz Jubilat)
– Koncert *Zdążyć przed północą*
– Koncert (Dorota Kuziela z zespołem)
– Koncert grupy Bez Jacka
– Koncert grupy EKT-Gdynia – 30 lat wiecznie młodzi, wciąż z piosenką
– Dwa przesłuchania konkursowe
– *Cyfra ciśnie* – 30 lat zespołu Słodki Całus od Buby
– *Opowiedz, jak to było* – 40 lat grupy Seta (Jubilat oraz Wolna Grupa Bukowina, Mikroklimat, Jerzy Filar z zespołem oraz Browar Żywiec)
– *Piosenka na powitanie* – Grupa Muzycznego Wsparcia
– Koncert laureatów (ponadto zespół Latający Dywan)
Laureat najwyższej nagrody konkursu: grupa **OREADA I PADUCHY**

Więcej o historii i znaczeniu Bazuny w rozdziale 6 „Piosenki" 2016.

4–17 LIPCA 2016, NOWA RUDA

NOWORUDZKIE BIEGUNY KULTURY – FESTIWAL SZTUKI

ORGANIZATOR

Miejski Ośrodek Kultury w Nowej Rudzie
Kierownik artystyczny: Jarosław Augiewicz

PROGRAM

– Koncert organowy (Julian Gembalski, Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska)
– Spektakl *O co chodzi – czyli my i tak się nie damy* (Henryk Gołębiewski i in.)
– Koncert *Pachecki i Babiak Projekt* (Sebastian Pachecki, Oskar Babiak)
– Koncert duetu Pola Chobot & Adam Baran
– Koncert grupy Stalker
– 26. Noworudzkie Spotkania z Poezją (rozstrzygnięcie II Ogólnopolskiego Konkursu im. Zygmunta Krukowskiego, występ grupy Paraluzja, spotkanie z Romanem Honetem)
– Koncert zespołu Bieguni
– Recital Marka Dyjaka z zespołem
– Koncert grupy Czesław Śpiewa
– Koncert zespołu Bohema
– Recital *Piaskownica* w wykonaniu Piotra Machalicy z zespołem
– Spektakl plenerowy Teatru Ognia
– Plenery malarskie i fotograficzne z ekspozycją dzieł
– Góry Literatury – spotkania, dyskusje, zajęcia warsztatowe (m.in. Olga Tokarczuk, Karol Maliszewski, Jerzy Sosnowski)

15–16 LIPCA 2016, KOŁOBRZEG

12. FESTIWAL PIOSENKI POETYCKIEJ IM. JACKA KACZMARSKIEGO „NADZIEJA"

ORGANIZATOR

Fundacja im. Jacka Kaczmarskiego
Dyrektor: Jacek Pechman

PROGRAM

– Przesłuchanie konkursowe
– Koncert grupy ProForma
– Koncert laureatów
– Recital Tadeusza Woźniaka
Laureat konkursu: **ANDRIEJ KOTIN** (Zielona Góra)

23–24 LIPCA 2016, USTROŃ

7. MILITARY FESTIVAL

ORGANIZATOR

Agencja Reklamowo-Wydawnicza Dytko-Media
Dyrektor: Tadeusz Dytko

PROGRAM

– Prezentacje sprzętu i sprawności wojsk desantowych

– Plenerowe koncerty i przemarsze orkiestry oraz mażoretek
– Koncert konkursowy (gościnnie Magdalena Chołuj)
– Koncert laureatów (z towarzyszeniem orkiestry wojskowej)
Laureatka Grand Prix konkursu: **ALEKSANDRA BERNATEK** (Przemyśl)

20–21 SIERPNIA 2016, JÓZEFÓW

24. FESTIWAL KULTURY EKOLOGICZNEJ

ORGANIZATOR
Miejski Ośrodek Kultury w Józefowie
Dyrektor: Beata Zaśko

PROGRAM
– Przesłuchania konkursowe
– Festyn
Laureat: **KAMIL SZYMAŃSKI** (Lublin)

27–28 SIERPNIA 2016, CHORZÓW

3. FESTIWAL POLSKIEJ PIOSENKI IM. KAZIMIERZA GRZEŚKOWIAKA „POŁUDNICA"

ORGANIZATOR
Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie
Dyrektor artystyczny: Katarzyna Piasecka

PROGRAM
– Konkurs interpretacji
– Konkurs autorski
– Koncert Kazika Staszewskiego & Kwartetu ProForma
– Koncert grupy Raz Dwa Trzy
Laureaci nagród głównych: **IZABELA SZAFRAŃSKA** & **PAWEŁ SOKOŁOWSKI** (interpretacja), **ANDRZEJ GARCZAREK** (konkurs autorski)
Omówienie festiwalu w artykule Barbary Kondrak w rozdziale 6 „Piosenki" 2016.

27–28 SIERPNIA 2016, UJSOŁY

10. TURYSTYCZNY PRZEGLĄD PIOSENKI STUDENCKIEJ „DANIELKA"

ORGANIZATOR
Ośrodek Kultury Białogon (Kielce)
Kierownik: Jarosław Drozd

PROGRAM
– Przeglądy konkursowe
– Koncert integracyjny (Marek Andrzejewski, Tomasz Kordeusz)
– Koncert galowy (laureaci; Sprzedawcy Dymu, Bractwo Wiecznego Natchnienia, U Studni, Jerzy Filar z zespołem)
Laureatka Grand Prix: ZUZANNA MOCZEK (Łódź)
Omówienie festiwalu w artykule Jarosława Drozda w rozdziale 6 „Piosenki" 2016.

3 WRZEŚNIA 2016, ZALESIE GÓRNE

4. FESTIWAL PIOSENKI DOŁUJĄCEJ

(UROCZYSKO ZIMNE DOŁY, LASY CHOJNOWSKIE PRZY TRAKCIE WARECKIM)

ORGANIZATOR
Stowarzyszenie Przyjaciół Zalesia Górnego, Centrum Kultury w Piasecznie, Nadleśnictwo Chojnów
Koordynator programu: Stanisław Szczyciński

PROGRAM
– Przesłuchania konkursowe
– Recital Andrzeja Garczarka
– Koncert laureatów
– Recital Kuby Sienkiewicza
– Spotkanie z Andrzejem Poniedzielskim
– Koncert zespołu Transgrajpol
Laureat 1. nagrody: **RYSZARD KRAUZE** (Łódź)

3 WRZEŚNIA 2016, WARSZAWA

8. FESTIWAL PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ „POETYCKA DOLINA"

ORGANIZATOR
Służewski Dom Kultury
Dyrektor: Ewa Willmann
Dyrektor artystyczny: Jarosław Wasik

PROGRAM
– Przesłuchanie konkursowe
– Wystawa Poeci piosenki w obiektywie Jerzego Dziedziczaka
– Koncert laureatów (z udziałem Chwili Nieuwagi oraz Katarzyny Groniec)
Laureat 1. nagrody: **KAMIL OWCZAREK** (Żory)

23–25 WRZEŚNIA 2016, BIŁGORAJ

28. BIŁGORAJSKIE SPOTKANIA Z POEZJĄ ŚPIEWANĄ I PIOSENKĄ AUTORSKĄ

ORGANIZATOR
Biłgorajskie Centrum Kultury
Dyrektor artystyczny: Maryla Olejko

PROGRAM
– Koncert inauguracyjny (Jarosław Chojnacki, Mariusz Dekiel, Michał Fałkiewicz, Jacek Kadis, Sergiusz Orłowski, Beata Osytek, Mariusz „Oziu" Orzechowski, Joanna Pilarska, Darek Rubin, Teatr Poezji i Piosenki BCK)
– Koncert konkursowy (z udziałem Łukasza Jędrysa)
– Koncert finałowy (laureaci; Czerwony Tulipan)
Laureat konkursu – **MAREK KRÓL** (Biłgoraj)

26 WRZEŚNIA 2016, WARSZAWA

19. KONKURS I FESTIWAL „PAMIĘTAJMY O OSIECKIEJ"

ORGANIZATOR
Fundacja Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej
Dyrektor artystyczny: Jerzy Satanowski

PROGRAM
– Przesłuchania finałowe konkursu
– Koncert galowy (Magdalena Antczak, Anna Dorna, Agnieszka Bielecka i Stephanie Jaskot, Ewa Lachowicz, Karolina Łopuch, Piotr Piksa, Joanna Płonka, Julia Trembecka, Joanna Ewa Zawłocka, zespoły Quinteto el Tango i Hash Cookie; akompaniował zespół pod kier. Jakuba Lubowicza). W jury konkursu zasiedli: Aga Zaryan, Katarzyna Gaertner, Joanna Nojszewska, Kinga Dębska i Krzysztof Gosztyła.
Laureatka konkursu: **JOANNA ZAWŁOCKA**

7–9 PAŹDZIERNIKA 2016, BIAŁYSTOK

8. FESTIWAL PIOSENKI LITERACKIEJ IM. ŁUCJI PRUS „W ŻÓŁTYCH PŁOMIENIACH LIŚCI"

ORGANIZATOR
Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury
Koordynator festiwalu: Magdalena Kruszyńska-Sosnowska

PROGRAM
– Gawęda Teresy Drozdy
– Recital Magdaleny Smalary
– Przesłuchania konkursowe
– Recital Krzysztofa Napiórkowskiego
– Koncert galowy (laureaci; Jagoda Różycka, Renata Przemyk)
Grand Prix konkursu: **ALEKSANDRA PURA** (Poznań)

20–22 PAŹDZIERNIKA 2016, KRAKÓW

52. STUDENCKI FESTIWAL PIOSENKI – KRAKOWSKI FESTIWAL PIOSENKI

ORGANIZATOR

Fundacja Studencki Festiwal Piosenki
Dyrektor: Bogusław Sobczuk

PROGRAM

– Panel dyskusyjny *Sztuka śpiewania na przykładzie Andrzeja Zauchy*
[*fragmenty dyskusji w rozdziale 3 „Piosenki" 2016*]
– Przesłuchania finałowe konkursu
– Recital Adrianny Mai Kućmierz
– Recital Izabeli Szafrańskiej i Pawła Sokołowskiego
– Koncert finałowy (laureaci konkursu)
– Widowisko muzyczne *Konfiguracje, czyli nieobiektywna autobiografia Ewy K. opowiedziana piosenkami* (Ewa Kornecka, Ola Batko, Bartosz Buława, Sylwia Chludzińska, Mata Honzatko, Łada Gorpienko, Agnieszka Grochowicz, Paulina Kondrak, Bronisław Maj, Beata Malczewska, Agnieszka Płoszajska, Ewa Świątek, Joanna Wójtowicz, chór studentek Akademii Muzycznej w Krakowie oraz orkiestra pod dyr. Stanisława Rzepieli)
Laureatka konkursu: **PAULINA GROCHOWSKA** (Gdańsk)

3–8 LISTOPADA 2016, POZNAŃ

FESTIWAL SŁOWA W PIOSENCE „FRAZY"

ORGANIZATOR

Biblioteka Raczyńskich
Dyrektor artystyczny: Krzysztof Gajda

PROGRAM

– Koncert zaduszkowy (Trio Łódzko-Chojnowskie, Paweł Wójcik)
– Konkurs piosenki autorskiej o nagrodę im. J. Kaczmarskiego
– Koncert otwarcia (Laureaci konkursu, recital Jacka Bończyka & Zbigniewa Krzywańskiego)
– Dzień czeski w Bibliotece Raczyńskich (Dobrochna Dabert, Anna Gawarecka, Lenka Nemeth Vitova, Urszula Kowalska, Agata Firlej, Teresa Drozda, Elżbieta Sanetra & Kuba Mędrzycki)
– Koncert Zuzanny Moczek
– Koncert duetu Kieslowski
– Koncert Jaromíra Nohavicy
– Warsztaty dla dzieci
– Koncert Łona & Webber
– Konferencja naukowa *Nowe słowa w piosence. Etyka i estetyka*
– Spotkanie z Łoną i Webberem
– Spotkanie z Pawłem Tańskim
– Spektakl B*al, czyli wieczór zapoznawczy* (Variété)
– Spotkanie z Grzegorzem Kaźmierczakiem
– Spotkanie z Janem Wołkiem i Piotrem Machalicą
– Warsztaty tekściarskie z Janem Wołkiem
– Koncert Piotra Machalicy *Piaskownica*
Laureatka Nagrody Głównej im. Jacka Kaczmarskiego: **KINGA SUCHORA** (Lublin)

4 LISTOPADA 2016, MIŃSK MAZOWIECKI

8. PRZEGLĄD PIOSENKI POETYCKIEJ IM. PIOTRA SKRZYNECKIEGO

ORGANIZATOR

Miejski Dom Kultury w Mińsku Mazowieckim
Dyrektor: Piotr Siła

PROGRAM

– Przesłuchanie konkursowe
– Koncert galowy (laureaci; recital Tadeusza Woźniaka)
– Koncert jubileuszowy z okazji sześćdziesięciolecia Piwnicy pod Baranami
– Recital Marty Honzatko
Nagrody pierwszej nie przyznano.
Dwie drugie nagrody otrzymali: **ALEKSANDRA GUŻYŃSKA** i **ŁUKASZ JUSZKIEWICZ**

5 LISTOPADA 2016, NOWY DWÓR MAZOWIECKI

I OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL PIOSENKI ARTYSTYCZNEJ „NOFFA"

ORGANIZATOR

Nowodworski Ośrodek Kultury w Nowym Dworze Mazowieckim
Dyrektor artystyczny: Paulina Serwatka

PROGRAM

– Przesłuchania konkursowe
– Koncert laureatów
– Koncert grupy Mikromusic
Laureatka Grand Prix: **JOANNA NAWOJSKA** (Rzeszów)

14–20 LISTOPADA 2016, KUTNO

XII OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL JEREMIEGO PRZYBORY „STACJA KUTNO"

ORGANIZATOR

Kutnowski Dom Kultury
Koordynator festiwalu: Krzysztof Ryzlak

PROGRAM

– Spektakl muzyczny dla szkół *(Nie)Poważne Dzieciaki z Małej Filmopaki*
– Projekcja filmu *Upał*
– Recital Dominiki Barabas *Rustykalny cyrk*
– Spektakl muzyczny Teatru na Plaży z Sopotu *Medea moja sympatia*
– Promocja *Dzieł (niemal) wszystkich* Jeremiego Przybory
– Kocert Krzysztofa Kiljańskigo i New Warsaw Trio
– Przesłuchania konkursowe *Piosenki Mistrza Jeremiego*
– Koncert galowy *Piosenka – The Song – La Chanson* (laureaci konkursu oraz Karolina Micor, Dorota Miśkiewicz, Beata Przybytek, Jacek Bończyk, Tomek Kałwak)
Laureatka konkursu: **MARTA FITOWSKA**

17–19 LISTOPADA 2016, DZIERŻONIÓW

XVII OGÓLNOPOLSKI KONKURS POEZJI ŚPIEWANEJ „POETYCKA STAJNIA"

ORGANIZATOR

Dzierżoniowski Ośrodek Kultury
Dyrektor: Krzysztof Tokarski

PROGRAM

– Spotkanie z Mirosławą Szychowiak i Karolem Maliszewskim *Życie to jednak poezja jest*
– Przesłuchania konkursowe
– Konsultacje warsztatowe
– Koncert galowy (laureaci, Stanisław Soyka)
Laureatka nagrody głównej – „Złotej Podkowy Pegaza": **MARTA HORYZA** (Wrocław)

19 LISTOPADA 2016, OSTROŁĘKA

32. OSTROŁĘCKIE SPOTKANIA Z PIOSENKĄ KABARETOWĄ „OSPA"

ORGANIZATOR

Ostrołęckie Centrum Kultury
Koordynator festiwalu: Jola Rybacka

PROGRAM

– Koncert konkursowy
– Artur Andrus z zespołem
– Grupa MoCarta
Laureat nagrody głównej: Kabaret **A JAK**

19–27 LISTOPADA 2016, WARSZAWA

34. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL BARDÓW „OPPA"

ORGANIZATOR

Stowarzyszenie Literacko-Muzyczne „Ballada"
Dyrektor: Piotr Bakal

PROGRAM

– Przesłuchania konkursowe
– Koncert Basi Beuth
– Koncert Ewy Gaworskiej (z udziałem Marka Majewskiego, Antoniego Murackiego i Wojciecha Starka)
– Koncert Marcina Stycznia
– Recital autorski Grzegorza Tomczaka
– Koncert *Tribute to Pete Seeger* (Piotr Bakal, Anna Jakubek, Andrzej Ozga, Dominika Świątek, Stanisław Waszak, Krystyna Czubówna)
– Koncert galowy *Premiery i interpretacje* (konkurs piosenek premierowych; Piotr Bakal, Marek Bartkowicz, Jacek Gutry, Stanisław Klawe, Tomasz Kordeusz, Łukasz Majewski, Marek Majewski, Joanna Mioduchowska, Bogusław Nowicki, Beata Osytek, Andrzej Ozga, Jakub Sienkiewicz, Basia Stępniak-Wilk, Małgorzata Wojciechowska i Paweł Wójcik; zespół pod kier. Przemysława Zalewskiego)
– Koncert gwiazdy OPPA 2016: Timur Szaow (Rosja)
Laureaci konkursów: Grand Prix im. Jonasza Kofty – **ANATOL GWOZDECKI** (Ukraina), plebiscyt publiczności na najlepszą piosenkę premierową – **MAREK MAJEWSKI**

2–4 GRUDNIA 2016, KWIDZYN

20. OGÓLNOPOLSKA GIEŁDA PIOSENKI POETYCKIEJ „WIECZORNE NASTROJE"

ORGANIZATOR

Lokalna Fundacja Filantropijna PROJEKT – Kwidzyn
Dyrektor artystyczny: Mieczysław Dzikowski

PROGRAM

– Przesłuchania konkursowe
– Koncert 20-lecia z udziałem laureatów poprzednich edycji
– Koncert Katarzyny Groniec
Laureat nagrody głównej: **ŁUKASZ JĘDRYS**

opr. Maria Folwarska

T.T.

BIOGRAFIE ZAMKNIĘTE A.D. 2016

31 stycznia 2016

JANUSZ MUNIAK (1941–2016)

Muzyk jazzowy, saksofonista. Debiutował w latach 60. XX wieku w Krakowie, współpracownik T. Stańki, A. Trzaskowskiego, J. „Ptaszyna" Wróblewskiego, *leader* własnych zespołów. Towarzyszył wielu wydarzeniom polskiej sceny estradowej, m.in. jako wokalista zespołu Chałturnik. W początku lat 90. prezes Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego w Krakowie, od 1991 roku właściciel klubu jazzowego „U Muniaka" w Krakowie.

19 marca 2016

MARLENA ZIMNA (1969–2016)

Animatorka kultury z Koszalina, doktor nauk filologicznych, absolwentka Uniwersytetu im. Łomonosowa w Moskwie. Tłumaczka literatury rosyjskiej, autorka książek poświęconych życiu i twórczości Włodzimierza Wysockiego (*Wysocki – dwie lub trzy rzeczy, które o nim wiem* wydana także w Rosji; *Kto zabił Wysockiego?*). Założycielka Muzeum i Instytutu Włodzimierza Wysockiego w Koszalinie, inicjatorka i organizatorka międzynarodowego festiwalu filmów dokumentalnych „Pasje według św. Włodzimierza".
Stały współpracownik „Piosenki".

12 maja 2016

MARIA CZUBASZEK (1939–2016)

Dziennikarka, satyryk, autorka książek i tekstów piosenek.
Od 1960 roku związana z Polskim Radiem jako autorka satyrycznych komentarzy (m.in. dla *Ilustrowanego Tygodnika Rozrywkowego*). Autorka „Szpilek" w czasie świetności tego periodyku. Zbiory jej tekstów wydane zostały w książkach *Na wyspach Hula-Gula*, *Dziewczyny na ścianę i na życie*, *Blog niecodzienny* i in. Wywiady – w książkach *Pytania tendencyjne i jeszcze jedno*, *Każdy szczyt ma swój Czubaszek*, *Boks na Ptaku*. Ostatnia książka *Nienachalna z urody* ukazała się w roku 2016.
Była też cenioną autorką tekstów piosenek (najpopularniejsza *Wyszłam za mąż – zaraz wracam*).

25 maja 2016

JULIUSZ LORANC (1937–2016)

Muzyk, pianista, aranżer i kompozytor piosenek. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Od początku lat 60. związany ze środowiskiem kultury studenckiej (Stodoła, Hybrydy). Wieloletni współpracownik teatrów jako korepetytor i autor muzyki. W 1965 roku kierownik muzyczny grup Ali-Babki, Quorum, Grupa I. W latach 80. współpracował z Teatrem Rozrywki w Chorzowie, Teatrem Rampa w Warszawie i in. Wielokrotny laureat festiwali piosenki (5 nagród KFPP w Opolu). Największą popularność zyskały kompozycje: *Radość o poranku*, *Wakacje z blondynką*, *To ziemia* i *Kwiat jednej nocy*.

28 lipca 2016

TADEUSZ GÓRNY (1941–2016)

Dziennikarz, muzyk, animator życia kulturalnego. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie, od lat 60. współpracownik radia, telewizji i prasy muzycznej. W latach 70. pracownik Centralnego Ośrodka Metodyki Kultury, następnie Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Narodowej Rady Kultury. Redaktor czasopism, m.in. „Poradnika Muzycznego". Jeden z animatorów „Sceny ludowej" i festiwalu „Eurofolk". Od roku 1992 czołowy popularyzator czytelnictwa w Polsce, twórca długotrwałych cykli telewizyjnych *Książki z górnej półki*, współorganizator targów i nagród literackich.

2 sierpnia 2016

RYSZARD ULICKI (1943–2016)

Dziennikarz (wieloletni redaktor naczelny Rozgłośni Polskiego Radia i Telewizji w Koszalinie, szef koszalińskiego periodyku „Miesięcznik", członek Rady Programowej TVP *etc.*). Polityk (poseł w czterech kadencjach Sejmu, członek Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji *etc.*). Literat (autor wierszy, opowiadań, libretta musicali, najbardziej znany jako autor tekstów piosenek m.in. dla zespołów romskich. Napisał ok. 800 tekstów piosenek, z których największą popularność zyskały *Kolorowe jarmarki*). Aktywny działacz Stowarzyszenia ZAIKS (członek Zarządu czterech kadencji), laureat nagród na festiwalach w Opolu, Sopocie, Kołobrzegu i in.

29 września 2016

We Frankfurcie nad Menem zmarła **MARIA ALASZEWICZ**.

Wielka gwiazda studenckich scenek Wrocławia, szczególnie związana z „Kalamburem". Laureatka trzeciej nagrody najstarszego polskiego konkursu „piosenki artystycznej" – Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie w 1962 roku.

Wspomnienie artystki w rozdziale 3 „Piosenki" 2016

19 października 2016

ZBIGNIEW RUTKOWSKI (1952–2016)

Muzyk, kompozytor, pedagog. W latach 70., a zwłaszcza 1983–1997 współpracownik *Zespołu Adwokackiego Dyskrecja*, popularnego radiowego programu kabaretowego (Polskie Radio Katowice, Polskie Radio III). Ostatnie lata poświęcił pracy pedagogicznej w rodzinnym Jaworznie. Twórca miejscowego Studia Piosenki i Poezji, wychowawca wielu wybitnie uzdolnionych artystów estrady.

7 listopada 2016, Los Angeles

LEONARD COHEN (1934–2016)

Kiedy w 2012 roku pojawiła się płyta *Old Ideas*, odniosłem dwa wrażenia. Oba potwierdzone w rozmowach ze znajomymi, którzy więcej niż powierzchownie znają Cohena.

Pierwsze to, że dostaliśmy zbiór zaskakująco świeży i porywający. Stary człowiek nie zdecydował się na odcinanie kuponów. Jednocześnie, mimo że zetknęliśmy się z nowością – nie zadziałała zasada inżyniera Mamonia. Niejedna piosenka konkurowała przebojowością z ugruntowanymi,

dawniejszymi dziełami. Drugi wniosek to konstatacja rozliczeniowo-pożegnalnej atmosfery płynącej z nagranych tekstów. Oczywiście nie zabrakło żartów, dystansu do samego siebie i puszczania oka do odbiorcy – jednak wciąż zdało się słyszeć między wierszami: „dziś jest pierwszy dzień reszty mojego życia".

I od tej pory zacząłem się spodziewać każdego dnia, że Cohen nas opuści. Każde doniesienie z internetowych stron najpotężniejszej redakcji świata, w którym była mowa o bardzie z Montrealu, napawało mnie lękiem. I dopiero po chwili przychodziło uspokojenie – to tylko o nowym koncercie…

A gdy już się w miarę przyzwyczaiłem do elektronicznej aktywności Cohena, gdy jego ogłoszenia mi spowszedniały, to aktywność ta stała się niepokojąco wspominkowa. Coraz więcej było starych zdjęć przyjaciół, zdjęć własnych z młodości, czy szerzej – z dalszej przeszłości. I nadszedł dzień, w którym powiedziałem sobie: „Czyżby… ?". A było to 8 listopada 2016, kiedy dotarł do mnie kolejny portret w postaci czterech zdjęć, chyba wybranych z albumu…

Dlaczego przejmowałem się zdrowiem człowieka, z którym nigdy nie rozmawiałem, jakby chodziło o członka mojej rodziny? O czym to świadczy, jakie to ma znaczenie? Może chodzi o to, że Leonard Cohen był nie tylko poetą, nie tylko kompozytorem, nie tylko muzykiem i bardem. Był wreszcie kimś więcej niż połączenie tych wszystkich postaci. Leonard Cohen był człowiekiem mającym moc oddziaływania na setki tysięcy, jeśli nie miliony ludzkich umysłów i serc. Mocarzem.

Ciekawe, na co się doczekał, czekając na cud…

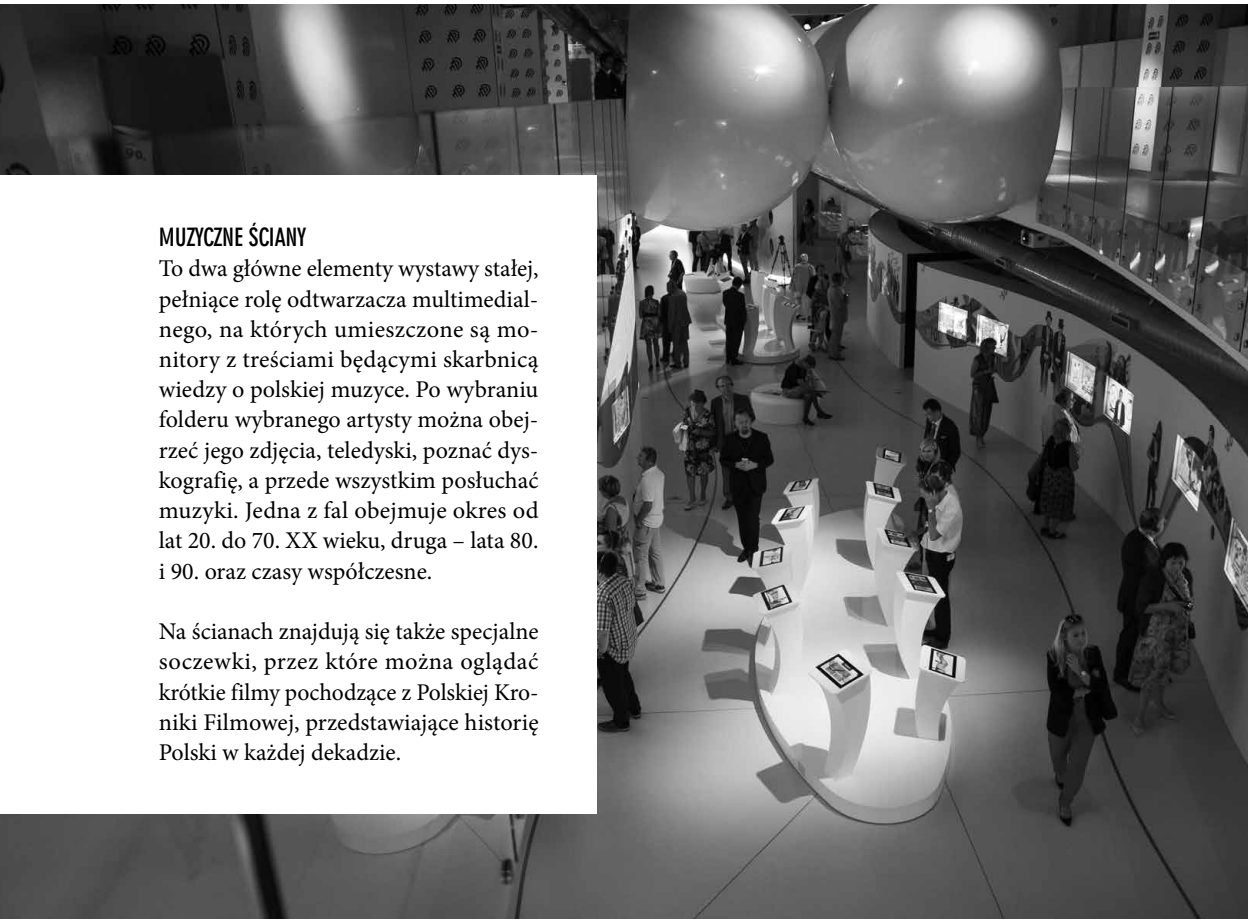
Tymoteusz Kondrak

Anita Koszałkowska

MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU ZAPRASZA!

fot. Sławomir Mielnik

27 sierpnia 2016 roku otwarto ekspozycję stałą Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu – miejsce wyjątkowe, będące centrum informacji o polskiej piosence, chroniące jej dorobek z uwzględnieniem zarówno wykonawców, jak i twórców. Nowoczesne i interaktywne Muzeum mieści się w opolskim Amfiteatrze, a wyróżnia je sposób zwiedzania. Każdy gość otrzymuje audioprzewodnik ze słuchawkami, który łączy się z urządzeniami ukrytymi w ścianach muzycznych i tabletach i w sposób automatyczny transmituje dźwięk. Dzięki temu w Muzeum, w którym panuje… cisza, w jednym czasie zwiedzający mogą słuchać wybranych przez siebie piosenek, nie zakłócając odbioru innym.



MUZYCZNE ŚCIANY

To dwa główne elementy wystawy stałej, pełniące rolę odtwarzacza multimedialnego, na których umieszczone są monitory z treściami będącymi skarbnicą wiedzy o polskiej muzyce. Po wybraniu folderu wybranego artysty można obejrzeć jego zdjęcia, teledyski, poznać dyskografię, a przede wszystkim posłuchać muzyki. Jedna z fal obejmuje okres od lat 20. do 70. XX wieku, druga – lata 80. i 90. oraz czasy współczesne.

Na ścianach znajdują się także specjalne soczewki, przez które można oglądać krótkie filmy pochodzące z Polskiej Kroniki Filmowej, przedstawiające historię Polski w każdej dekadzie.



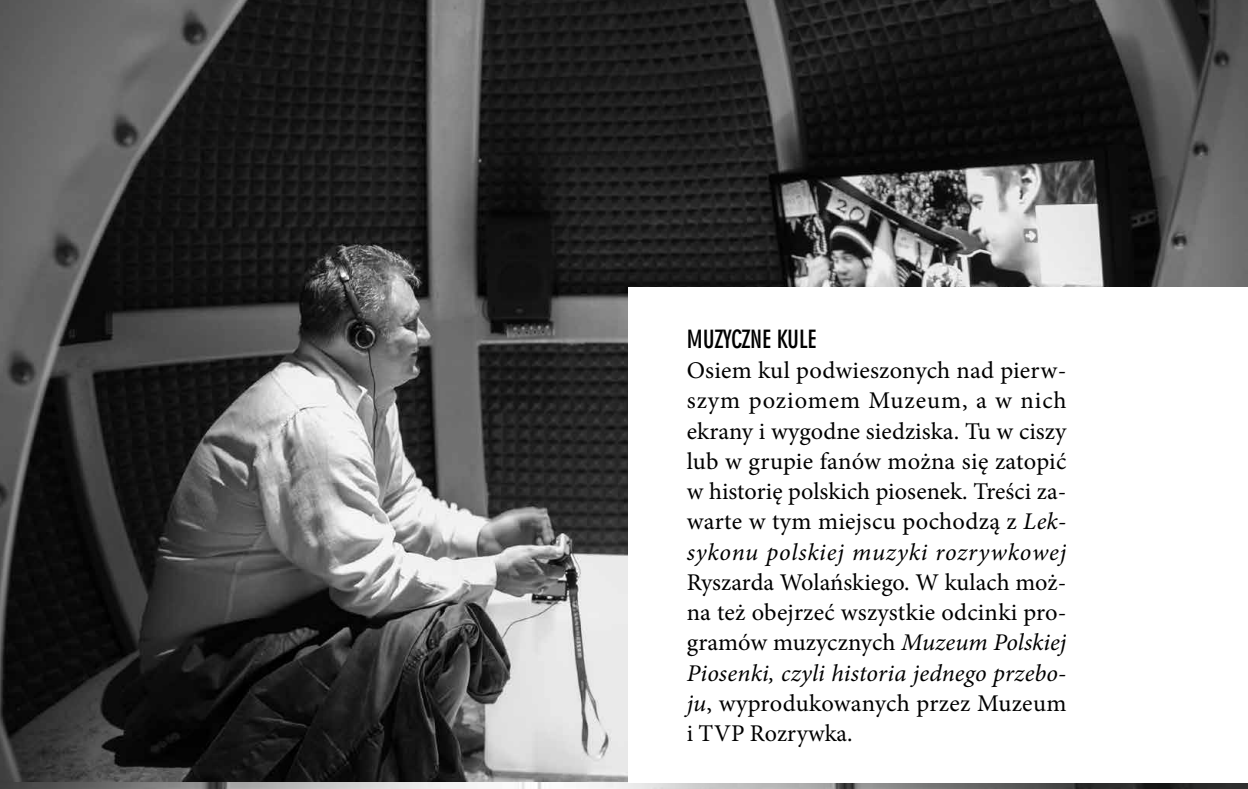
WYSPA TABLETÓW

Muzyczne tematy związane z wybranym artystą mają swoją kontynuację na umieszczonych nieopodal tabletach. Jeśli na przykład na fali wyświetlamy teledysk Maryli Rodowicz czy Katarzyny Nosowskiej, to znajdujący się najbliżej tablet wyświetla pozostałe informacje dotyczące wybranej artystki (m.in. kolejne MP3, informacje biograficzne, ciekawostki, wywiady).



ŚCIANA OPOLE

To miejsce poświęcone Krajowemu Festiwalowi Polskiej Piosenki. Monitory wyświetlają pełne informacje dotyczące każdej edycji festiwalu, a w wysuwanych szufladach można obejrzeć m.in. archiwalne bilety, scenariusze, a nawet specjalnie wytwarzane na każdy festiwal pamiątki (porcelanowe filiżanki, ręczniki).



MUZYCZNE KULE

Osiem kul podwieszonych nad pierwszym poziomem Muzeum, a w nich ekrany i wygodne siedziska. Tu w ciszy lub w grupie fanów można się zatopić w historię polskich piosenek. Treści zawarte w tym miejscu pochodzą z *Leksykonu polskiej muzyki rozrywkowej* Ryszarda Wolańskiego. W kulach można też obejrzeć wszystkie odcinki programów muzycznych *Muzeum Polskiej Piosenki, czyli historia jednego przeboju*, wyprodukowanych przez Muzeum i TVP Rozrywka.



SZAFA Z KOSTIUMAMI ESTRADOWYMI GWIAZD

To miejsce idealne dla miłośników mody. W specjalnej szafie można oglądać sceniczne stroje gwiazd polskiej estrady, m.in. płaszcz Bogusława Meca, kostium Majki Jeżowskiej, frak Piotra Rubika oraz sukienki – Kasi Kowalskiej, Reni Jusis i Justyny Steczkowskiej.



WIRTUALNE LUSTRA

Tu jest najwięcej zabawy. Wystarczy stanąć przed wirtualnym lustrem, wybrać z katalogu zdjęcie stroju scenicznego podarowanego Muzeum przez polskich artystów, by za chwilę zobaczyć w lustrze swoją postać w stroju np. Majki Jeżowskiej lub Piotra Rubika. Teraz wystarczy tylko zrobić zdjęcie i wysłać je na wybrany adres mailowy.



BUDKI NAGRANIOWE

To jedna z największych atrakcji Muzeum. W trzech kameralnych studiach nagrań zgromadzono dwieście półplaybacków z najbardziej znanymi piosenkami dla dorosłych oraz dzieci. Po wybraniu podkładu muzycznego na monitorach wyświetla się tekst, który należy zaśpiewać i zrealizować nagranie, a potem wysłać je na wybrany adres mailowy.



UWAGA! OKLASKI

W Muzeum jest także stanowisko do nagrywania… oklasków. Wystarczy stanąć przed monitorem, uruchomić kamerę i po prostu klaskać. Nagrania można zobaczyć, wychodząc z Muzeum – są wyświetlane wokół zainscenizowanej estrady, sprawiając wrażenie oklaskującej widowni.

MUZYCZNE EKSPONATY

Muzeum ma bogate zbiory instrumentów – to m.in. słynny fortepian Ed. Seiler z 1919 roku, który widzowie mogą pamiętać z pierwszych opolskich festiwali, pianino Jerzego Petersburskiego, harmoszka Czerwonych Gitar, gitara Jacka Skubikowskiego, pałki Marka Kapłona, perkusisty TSA.

Atrakcją są rękopisy największych przebojów, np. *Jezu, jak się cieszę* Lecha Janerki, *Piosenki księżycowej* Anity Lipnickiej czy *Korowodu* Leszka A. Moczulskiego, a także oryginalny scenariusz z notatkami cenzury skeczu *Z tyłu sklepu* kabaretu Tey oraz list Edwarda Stachury do Jerzego Satanowskiego z rękopisem wiersza *Życie to nie teatr*.

W Muzeum znajduje się także wydzielony fragment ekspozycji poświęcony dźwiękowi, jego historii i formom zapisu. Można więc zobaczyć patefon, radioodbiornik – detefon, ale i discman, który przeszedł już do historii.





POKÓJ DLA DZIECI
A w nim niezwykła atrakcja dla najmłodszych, czyli elektroniczna perkusja.



MEDIATEKA
Wyposażona w bogaty zbiór książek muzycznych oraz płyt CD i DVD.



DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA

Od trzech sezonów Muzeum organizuje Małą Akademię Piosenki – warsztaty muzyczne dla przedszkolaków i uczniów klas I–III prowadzone przez gospodarza muzycznego Igora Przebindowskiego oraz gwiazdy polskiej sceny muzycznej. Do tej pory gośćmi Akademii byli m.in.: Anita Lipnicka, Katarzyna Groniec, Lora Szafran, Katarzyna Skrzynecka, Dorota Miśkiewicz, Rafał Brzozowski, Skubas, Szymon Wydra, Maciej Balcar. Zapraszamy także na spotkania autorskie. Naszymi gośćmi byli artyści i autorzy książek poświęconych polskiej piosence, m.in.: Muniek Staszczyk, Maria Szabłowska i Krzysztof Krawczyk, Marcin Szczygielski i Alibabki, Izabela Skrybant-Dziewiątkowska.

W Muzeum odbywają się także interaktywne lekcje muzealne i warsztaty nawiązujące do podstawy programowej przedszkoli i szkół. Niebanalna forma zajęć pobudza kreatywność, dając przy tym dużą dawkę wiedzy z zakresu polskiej piosenki także w aspekcie historycznym, *społecznym i kulturowym.*

MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU
ul. Piastowska 14 A (Amfiteatr)

www.muzeumpiosenki.pl
muzeum@muzeumpiosenki.pl

tel. 77 441 34 86
77 544 12 34

GODZINY OTWARCIA:
poniedziałek: nieczynne
wtorek–niedziela: 10:00–18:00

CENY BILETÓW:
normalny – 15 zł
ulgowy – 10 zł
grupowy – 8 zł
rodzinny (2+2) – 42 zł

LAUREACI NAGRODY

MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU W 2016 ROKU

FESTIWAL	LAUREAT
20. Ogólnopolski Festiwal Piosenki Artystycznej OFPA, Rybnik	Rafał Kozik, II Nagroda
20. Ogólnopolski Festiwal Sztuki Słowa „Czy to jest kochanie?", Elbląg	Marta Fitowska, I Nagroda w kategorii piosenka poetycka



Marta Fitowska, fot. Piotr Fitowski



Zespół Iwan Iwanilia (kiedyś Vorbire Maestra)

XXVI Zimowa Giełda Piosenki w Opolu	zespół Vorbire Maestra, II miejsce
XXV Finał Turnieju Poezji Śpiewanej w ramach 61. Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego, Włocławek	Alicja Dawidowicz, wyróżnienie
XLIII Ogólnopolskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję", Olsztyn	Łukasz Jędrys, IV Nagroda MPP
6. Festiwal Muzyczny „UnderGramy", Tczew	Rafał Baka, Nagroda MPP za najlepszy polski tekst
10. Festiwal Młodych Talentów – „Nowa Energia", Szczecin	Zespół No Logo, Nagroda MPP za utwór wykonany w języku polskim
19. Konkurs/Festiwal „Pamiętajmy o Osieckiej", Warszawa	Karolina Łopuch, Nagroda Specjalna MPP



Karolina Łopuch

XIII Ogólnopolski Festiwal Piosenki Retro im. M. Fogga, Warszawa	Kamila Lewicka, Grand Prix
I Konkurs Interpretacji Piosenek Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego, Sopot	Emilia Cyran, III Nagroda
Festiwal Twórczości „Korowód", Kraków	Zespół Póki Co, II Nagroda
32. Ostrołęckie Spotkania z Piosenką Kabaretową OSPA, Ostrołęka	Ścibór Szpak, Nagroda MPP
XX Ogólnopolska Giełda Piosenki Poetyckiej „Wieczorne Nastroje", Kwidzyn	Grzegorz Paczkowski, Nagroda MPP

INDEKS OSÓB

A
Abramczyk Aleksandra 497
Abramczyk Katarzyna 432, 476
Abratowski Jerzy 318
Adamiak Elżbieta 362–363, 420–422, 433, 435, 442, 496, 500
Adamowski Jan 478
Adorno Theodor 11–12, 54
Adrjański Zbigniew 134, 319
Agapkin Wasyl 125, 136
Alaszewicz Maria 179, 207–211, 508
Albert Wielki 165
Albertini Gioachino 98
Alechin Aleksander 185
Aleksandrowicz Piotr 325–326
Alighieri Dante 345
Alzheimer Alois 193
Amaro Artem 459
Ambroziak Monika 345
Ambrożewicz-Amper Jerzy 210
Andrus Artur 462, 465, 500, 505
Andrzejewska Ewa 308, 310
Andrzejewski Marek 231, 251, 266–271, 340, 502
Antczak Magdalena 503
Antoszewski Zbigniew 218
Apollinaire Guillaume 183
Arciszewska Magdalena 458
Arifulina Laila 447
Armata Jerzy 240
Armatys Elżbieta 243
Asnyk Adam 18
Augiewicz Jarosław 501
Awierczenko Arkadij 117

B
Babiak Oskar 501
Babiarz Ewelina 446, 458
Babiński Andrzej 410–411, 414
Babiński Tomasz 410, 414
Babula Jarosław 446, 457
Bach Jan Sebastian 97, 301, 333, 350
Bacharach Burt 331
Baczyński Krzysztof Kamil 121, 352
Badach Jakub 231, 452, 461, 497
Badurka Anna 346
Baird Tadeusz 184
Bajor Michał 383
Baka Rafał 518
Bakal Piotr 26–27, 420–422, 432, 476, 505–506
Balaszević Djordje 28
Balcar Maciej 516
Balcerowicz Leszek 190
Balcerzak Zbigniew 439
Balcerzan Edward 17, 38
Balzak Honoré de 101
Bałata Marek 231
Bałłaban Elżbieta 413
Bałłaban Jerzy 408, 411, 415
Banasik Bartosz 326
Banasik Beata 179, 221, 224, 226, 228, 325–326, 360
Bánhidi Kristian 458
Bara Krzysztof (pseud. Bufet) 76
Barabas Dominika 403, 505
Baran Adam 501
Baran Józef 367
Barańczak Anna 15–16, 18–19, 38
Barańczak Stanisław 24, 31–39, 243, 341
Barańska Jadwiga 319
Barchacz Aleksander 131
Bardini Aleksander 195, 201–203
Bareja Stanisław 402
Barthes Roland 33
Bartkiewicz Władysław 383
Bartkowicz Marek 506
Bartosiewicz Edyta 316–317, 402, 406, 496
Bartók Béla 153–155
Bartz Wojciech 341
Batko Aleksandra 504
Battisti Lucio 350
Batura Emilia 52
Baudelaire Charles 98, 223
Bednarczuk Aleksandra 497
Bednarek Halina 311–313
Béké Éva 458
Bekier Celina 81
Belka Marek 88
Bellon Wojciech 372, 417–418, 420, 425, 429, 431
Bem Ewa 467, 497
Bem Józef 152
Bendig Jan 459
Benedetti Mario 341
Bennet Tony 331
Bergoglio Jorge Mario (Franciszek) 174–175
Bernatek Aleksandra 502
Beski Jerzy 413
Beuth Barbara 474, 476, 497, 506
Bezucha Duszan 459
Bianusz Andrzej 94
Biderman Grażyna 424
Bieber Justin 403
Bielecka Agnieszka 503
Bielecka Małgorzata 368
Bielecki Paweł 239
Bielenin Karolina 156
Bielunas Jerzy 499
Bienicewicz Alicja 244
Bień Andrzej 207, 209
Bieńkowski Paweł 26
Bieryt Mateusz 224
Bieszczanin Zygmunt 354
Binasiak Marcin 128, 381, 484
Biolik Leszek 81, 85–86, 89
Biskupska Urszula 445
Bizoń Marta 366
Bloch Augustyn 184
Blokesz Jakub 33, 326, 360, 441
Błaszczyk Ewa 337, 497
Błaszczyński Stefan 434
Błażejczyk Danuta 476
Błok Aleksandr 98
Błyszczak Jan (pseud. Mufka) 251, 280–283, 420, 430, 476
Bobrowicz Krzysztof 496
Bobrowski Michał 233
Bocheński Tadeusz 114, 187
Boczar Olga 459
Bodo Eugeniusz 402
Bogdanowicz Małgorzata 195
Bogdanowicz Tomasz 195
Bogdańska Renata 319
Bogić Miłosz 337
Bogucki Andrzej 113, 117, 119, 187
Bogutyn Piotr 340
Böhme Germot 66
Bojarski Wacław 125
Bołchatow Dymitr 354
Bon Jovi Jon (właśc. Bongiovi John Francis) 11
Bono (właśc. Hewson Paul David) 11
Bończyk Jacek 83, 85, 87, 504–505
Borey Anna 119–120
Borkowska-Rychlewska Alina 99–100, 102
Borkowski Wojciech 360
Borowiec Krzysztof 231
Borucki Gwidon 319
Borusewicz Jolanta 237
Borys Stan (właśc. Guzek Stanisław) 468
Bosak Alina 444
Boulet Mathieu 222
Bovska (właśc. Grabowska-Wacławek Magdalena) 402
Bożyk Jerzy 497
Bradliński Artur 458
Brahms Johannes 188, 350
Brahy Tychon 166
Brandstaetter Roman 258
Brassens Georges 19, 223
Braszak Michał 361
Braun Kazimierz 319
Braun Marek 247
Brączek Ryszard 366
Brecht Bertolt 189, 222, 446
Bregović Goran 157–158
Brel Jacques 19, 223, 259, 360
Brochwiczówna Janina 117
Broda Józef 397
Brodka Monika 470
Brodski Josif 19
Broniewski Stanisław 128
Brudnowski Tomasz 367
Bruno Giordano 200
Brusikiewicz Kazimierz 235
Brykalski Aleksander 500
Bryndal Rafał 431
Brzeski Andrzej 363
Brzezina Herbert 413
Brzezińska Hanna 117
Brzostowska Joanna 337
Brzozowski Andrzej 191
Brzozowski Rafał 516
Brzozowski Robert 231
Brzozowski Stefan 314, 361, 372
Bubnar Józef 456, 459, 461
Bubnicki Rafał 82
Buczek Olgierd 319
Buda Joanna 458
Budzińska Alina 413
Budzyński Tomasz 28
Bugaj Roman 165
Bujak Adrianna 366
Bujko Janusz 441
Bukała Grzegorz 326, 362, 430
Bukartyk Piotr 19, 26, 363, 441, 500
Buława Bartosz 504
Burek Karolina 326
Burov Peter 345
Bursa Andrzej 259
Burszta Józef 147
Burzyńska Kinga 365
Bush Kate 19
Buśko Mateusz 459
Byron George 98
Bystroń Jan Stanisław 105

C
Cajmer Jan 181
Cała Andrzej 386
Calegari Giuseppe 98
Callas Maria 12
Canaro Francisco 174
Canaro Humberto 174
Canaro Juan 174
Canaro Mario 174
Canaro Rafael 174
Carpentier Alejo 99
Cash Johnny 19
Cassidy Eva 359
Caturian Adam 499
Cave Nick 260, 337
Cegiełła Janusz 191
Celińska Dominika 446–447
Celińska Stanisława 184, 191, 403, 407, 496, 498, 500
Cervantes Miguel de 295

Chamera Michał 346
Chandler Raymond 37
Chao Manu 28
Chapman Tracy 19
Charles Ray (właśc. Robinson Ray Charles) 193–194
Chemin Ivan 345
Chlebicki Jerzy 440
Chludzińska Sylwia 366, 504
Chmiel Sara 444, 449, 453, 458–459
Chmielarz Bernard 406
Chmielewski Zygmunt 113
Chmielnik Jacek 402
Chmielowska-Olech Beata 403
Chobot Pola 501
Chochlew Marcin 345
Chodyniecki Szymon 403
Chojnacki Jarosław 503
Chojnacki Rafał 478
Chojnacki Robert 453
Chojnacki Zbigniew 413
Chołuj Magdalena 502
Chopin Fryderyk 149, 182, 333, 391, 462, 484
Chotomska Ewa 310
Chrennikow Tichon 191
Chruszczow Nikita 183
Chrzanowska Monika 40
Chyc-Magdzina Szymon 150
Chyliński Waldemar 363, 442, 476
Chytrzyński Michał 361
Ciaszkiewicz Anna 432, 476
Cicha Karolina 33, 146
Cichocka Ewa 313, 362
Cichocka Małgorzata 433
Cichocka Olga 476
Cichocki Adam 433, 437, 476
Cichocki Władysław 130
Ciebielska Alina 476
Ciechowski Bruno 87–88
Ciechowski Grzegorz 18, 79, 81–89, 317
Ciecieręga Martyna 298
Ciecieręga Wiesław 499
Ciepłuch Małgorzata 197
Cierniewski Andrzej 326
Ciesielski Sławomir 81, 86
Cieślak Anna 325–326
Ciosek Stanisław 348
Ciuksza Edward 116, 181
Ciupek Agnieszka 458
Clementine Benjamin 499
Cleo (właśc. Klepko Joanna) 309
Cmorik Peter 448, 450, 458, 461
Cohen Leonard 16, 19, 259, 467, 508–509
Cole Nat King (właśc. Coles Nathaniel Adams) 109
Conrad Joseph 394
Contursi Pascual 174
Cox Jimmy 232
Cugowski Krzysztof 401, 403
Curlius Ernst Robert 38
Curtis Ernesto de 116
Cybulski Zbigniew 87
Cygan Jacek 420
Cynowska Martyna 346
Cyran Emilia 519
Cyrus Miley (właśc. Cyrus Destiny Hope) 12
Cyzon Anna 457, 460–461
Czachowski Michał 142
Czachur Paweł 448
Czajka Mariusz 345
Czajkowski Piotr 98
Czamara Andrzej 314
Czapliński Przemysław 74
Czapski Józef 137
Czarnecki Robert 414
Czarny Dariusz 299–300
Czech Jerzy 24
Czechow Antoni 117
Czechowicz Józef 231, 339
Czekalski Paweł 476
Czekanowska Anna 478
Czemplik Wojciech 434
Czenczek Anna 445–457
Czepiel Wojciech 191
Czerniak Urszula 231
Czerny Edward 110
Czubaszek Maria 507
Czubówna Krystyna 506
Czyżewski Krzysztof 391
Czyżewski Tytus 245
Czyżniewska Aleksandra 414
Czyżykiewicz Mirosław 19, 259, 363, 500

Ć
Ćwiklińska Mieczysława 113

D
Dahlig Piotr 478
Dakowicz Katarzyna 337
Dalida (właśc. Gigliotti Iolanda Cristina) 359
Dałkowska Ewa 337
Damrych Łukasz 360, 459
Danielak-Chomać Małgorzata 130
Dargiel Jerzy 128
Dassin Joe 109
Daukszewicz Krzysztof 23, 25–26, 363, 463
Dawid (psalmista) 258
Dawidowicz Alicja 518
Dąbrowa-Szatko Marzena 366
Dąbrowska Anna 85, 387, 402–403, 406, 457
Dąbrowski Witold 182
Dąbrowski Wojciech 315, 320, 383
Dąbrówka Piotr 326, 360, 497, 500
Deambrogio Juan Bautista 173
Deblessem Janusz 473
Debussy Claude 183
Dee John 165
Deighan Michael 109
Deka Anna 345
Dekiel Mariusz 503
Delanoë Pierre 109
Delibes Leo 116
Delikat Krzysztof 447
Delmar-Czarnecka Irena 319
Demarczyk Ewa 207, 209, 259, 316–317, 341, 360
Dembińska-Pawelec Joanna 33
Dembski Piotr 432
Demczuk-Bronowska Jadwiga 496
Depp Johnny 98
Dereń Katarzyna 360
Derfel Jerzy 93, 275
Deutryk Tomasz 231
Dębska Kinga 503
Dębski Krzesimir 146
Dijuk Bogusław 324
Dion Céline 97
Disney Walt 118
Długosz Jacek 326
Długosz Leszek 367
Dłuska Maria 41
Dmochewicz Łukasz (pseud. Samba) 326
Dmochowski Wojciech 345
Dobosz Maciej 79
Dobrowolski Stanisław 126
Dobrzański Henryk (pseud. Hubal), mjr 124
Doda (właśc. Rabczewska Dorota) 146, 259, 406
Domagalski Piotr 325–326, 360
Domagała Bożena 345
Domagała Cezary 345
Domagała Ewa 320, 324
Domański Piotr 66
Domański Waldemar 463
Donarski Andrzej 432
Donatan (właśc. Czamara Witold) 143–144
Donato Ascanio 174
Donato Edgardo 174
Donato Osvaldo 174
Dondalski Andrzej 314
Dorna Anna 503
Dracula (właśc. Wład III Palownik), hr. 153
Dratkiewicz Magdalena 94
Drąg Adam 281, 363, 430, 439, 441–442, 476, 500
Drecka Kamila 92, 94–95
Drewnik Karolina 368
Drozd Jarosław 438, 502
Drozda Tadeusz 236
Drozda Teresa 113, 260, 386, 463, 496, 503–504
Drozdowska Beata 260, 498
Drue Maria 319
Drzewiecki Jan 358
Duczyński Zygmunt 342
Duda Jerzy Paweł 420, 476
Duda-Gracz Agata 499
Duda-Kozera Małgorzata 345
Dudek-Dürer Andrzej 170
Dudziak Aleksandra 367
Dudziak Urszula 363
Dudzik Paweł 367
Dunajewski Izaak 181
Dura Jerzy 234, 239
Ďurica Adam 451, 459, 461
Dygat Stanisław 213, 215–216, 218–219
Dyjak Marek 402, 500–501
Dyk Agnieszka 460
Dylan Bob 13, 19, 27, 231, 251–254, 256, 259–260, 315
Dymna Anna 272, 457
Dymny Wiesław 59–60, 193
Dymsza Adolf 402
Dymszówna Anita 235
Dynia Jerzy 446–448, 450–455, 459
Dynia Zygmunt 444
Dytko Tadeusz 501
Dzieduszycki Wojciech 319
Dziedziczak Jerzy 503
Dziemidok Bohdan 130
Dzierma Krzysztof 336
Dzięciołowski Krzysztof 414
Dzięgiel Marian 243
Dzięgiel Zbigniew 212
Dzikowska Elżbieta 314
Dzikowski Bartek 432
Dzikowski Krzysztof 407
Dzikowski Mieczysław 506
Dziurzyńska-Pitula Marzena 459
Dźwinel Dominika 165
Dźwinel Kamil 31

E
Ebb Fred 109
Edi Ann (właśc. Kuczyńska Edyta) 444, 451, 456, 459
Edison Thomas Alva 202
Eisenstein Sergiusz 358
Ekier Jan 126
Elgenmayer Ákos 156
Ellington Duke 376
Eszténvi Szábolcs 192
Evangelou Maria 460

F

Fabrizi Vinzenzo 98
Fajt Henryk 126
Faliszewski Tadeusz 117
Falkowska Zuzanna 386
Falla Manuel de 116
Fałkiewicz Michał 503
Farna Ewa 444, 452, 454, 461
Fatyga Agnieszka 362, 446, 461
Faust Johann 165, 167
Feliciak Sebastian 325–326, 360
Ferdynand I 152
Ferenc Tadeusz 445, 448, 452, 457, 460
Fertner Antoni 401
Fetting Edmund 54, 401
Feuerstein Juliusz 127
Fibich Zdenek 120
Ficek Zygmunt 366
Fidusiewicz Adam 345
Fidusiewicz Danuta 343–346
Fidusiewicz Jerzy 346
Fidusiewicz Leszek 345
Fietko Anna 368
Filar Jerzy 362–363, 420–422, 426–427, 430, 442, 474, 476, 497, 501–502
Filler Witold 345
Firlej Agata 504
Firpo Roberto 173–174
Fiszer Edward 126, 411–412
Fitch Martin 460
Fitelberg Grzegorz 181, 185–186
Fitowska Marta 497, 505, 517
Fitowski Piotr 517
Flato Arkadiusz 113
Florkiewicz Franciszek 411
Fober Klaudia 147
Fogg Andrzej 318
Fogg Jadwiga 318
Fogg Michał 318
Fogg Mieczysław 117, 122–123, 318
Frąckowiak Halina 196, 387, 403, 406–407
Francis Connie 109
Franciszek Józef 152
Franklin Aretha 467
Friml Rudolf 116
Frith Simon 11, 13–14
Fritzka Lucia 458
Fronia Alojzy 413
Fudalej Beata 224, 246
Furler Sia 309

G

Gaber Angela 498
Gabriel II Bethlen 152
Gacek Piotr 213–215, 220
Gadowski Artur 402
Gaertner Katarzyna 210, 503
Gainsbourg Serge 223
Gajda Krzysztof 18, 21, 33, 37, 93, 386, 463, 498, 504
Gałach Agata 476
Gałązka Daniel 432, 476, 497
Gałczyński Konstanty Ildefons 19, 233, 326
Galea Simarija 461
Gałęska-Tritt Jadwiga 444, 448–450, 456
Galicz Aleksander 264
Galuppi Baldassare 99
Ganczarska Luiza 453–454, 459
Garczarek Andrzej 137, 259, 362–363, 433, 463, 502
Gardel Carlos 174
Gardi Francesco 98
Garinei Pietro 109
Garland Judy 359
Garycka Janina 243
Gąsienica-Giewont Barbara 366
Gasiul Bartłomiej 86
Gast Janusz 224, 325–326, 360
Gaszyński Marek 231, 326, 386
Gawarecka Anna 504
Gawlińska Monika 101
Gawliński Robert 79, 97, 100–101, 402
Gawłowska Sylwia 15
Gaworska Ewa 476, 506
Gawroński Andrzej 127
Gebirtig Mordechaj 28
Gembalski Julian 501
Geppert Edyta 317
German Anna 209, 468
Gęsicki Wojciech 474
Geza I 151
Gierek Edward 58, 190
Gierla Katarzyna 367
Gieża Jan 410, 413
Gilewska Małgorzata 431
Ginsberg Allen 259
Gintrowski Przemysław 18, 23–24
Giovannini Sandro 109
Giziewski Hubert 146
Glekel Mikhail 345
Globisz Krzysztof 376
Gloger Ryszard 386
Głogowski Mateusz 337
Gnatowski Dariusz 246
Godlewska Janina 117
Godlewski Andrzej, ks. 336
Godlewski Witold 410
Godzic Wiesław 12
Gogol Mikołaj (Gogol Nikołaj) 117
Gogosz Tadeusz 193
Golacik Beata 301
Goldoni Carlo 99
Goldstein Nicky 459
Gołębiewski Henryk 501
Gołębiowska Joanna 346
Golemović Dmitrije 43–44, 49
Golianek Ryszard Daniel 102
Golicki Józef 84
Goljat Piotr 499
Gomułka Władysław 184, 396
Gonciarz Beata (pseud. Wisienka) 346
Gonciarz Sebastian 346
Gooral (właśc. Górny Mateusz) 150
Gorchinschi Olga 459
Gordziej Marek 432
Górniak Edyta 343
Gornichar Olga 460
Górnicki Wiesław 37
Górnisiewicz Małgorzata 244
Górny Tadeusz 508
Gorpienko Łada 366, 504
Gosk Bogumiła 336
Gosztyła Krzysztof 191, 503
Górski Krzysztof 433
Górzyński Tadeusz 117
Górzyński Władysław 117
Górzyński Zdzisław 113–114, 116–118
Grabowski Krzysztof 21, 28–29
Gran Wiera 319
Granadosa Enrique 376
Granecki Tomasz 346
Grausberg Marek 239
Grdeń Tomasz 361–363
Grdović Mladen 163–164
Grechuta Marek 19, 23–24, 87, 175, 195, 200–201, 205, 210, 229, 243, 259, 316–317, 360, 401, 406, 457, 470
Grela Marek 258–259
Grelichowska Mira 117
Grochowicz Agnieszka 251, 272–275, 504
Grochowska Alicja 346
Grochowska Paulina 504
Grochowski Piotr 103–104
Grodzieńska Stefania 319
Grodzka-Łopuszyńska Elżbieta 501
Gronat Tomasz 498
Groniec Katarzyna 85, 224, 343, 360, 498, 503, 506, 516
Gronkiewicz-Waltz Hanna 319
Grosiak Natalia 434, 476
Grotowska Zuzanna 497
Grotowski Aleksander 362–363, 430, 439, 497
Grotowski Jerzy 222
Grozdew-Kołacińska Weronika 122
Grudzińska Nina 117
Grunberg Józef 117
Grunwald Grzegorz 465
Grygolunas Jerzy 409, 411
Grzęda Barbara 346
Grzęda Katarzyna 346
Grzegorz z Ciechowa zob. Ciechowski Grzegorz
Grzelak Anna 454–455, 459, 461
Grzesiuk Stanisław 232
Grześkiewicz Agata 224
Grześkowiak Kazimierz 462–465
Grzeszczak Sylwia 309
Grzywacz Janusz 193, 195
Guczalski Krzysztof 33
Gumulec Piotr 407
Gutry Jacek 506
Guzikiewicz Beata 458
Gużyńska Aleksandra 504
Gwizdalanka Danuta 121
Gwozdecki Anatol 506

H

Haag Ernest van den 10–11
Haczewska Katarzyna 432, 476
Haertz Daniel 99
Hajduk Piotr 345
Hajduk-Piotrowska Agnieszka 345
Halama Grzegorz 433
Haley Bill 57
Halicki Bogdan 218
Halmos Béla 155–156
Hammett Dashiell 37
Hancock Herbie 329
Hanik Jarosław 327–328
Harald Jerzy 109–110
Harbeke Sabine 499
Harich Martin 455, 459
Harris Albert 192, 319
Harrison 236
Has Wojciech Jerzy 402
Hasiuk Nadia 459
Haskell Gordon 445, 453–454, 461
Havel Vaclav 258
Hejmej Andrzej 33, 486
Helander Joanna 32
Heller Stephen 116
Hemar Marian 113, 127, 317
Hemingway Ernest 183
Hendrix Jimi 13, 52
Henryk VIII 120, 371
Herbert Zbigniew 18, 24, 184
Herdzin Krzysztof 328
Herman Włodzimierz 209
Hernas Czesław 103
Herrnstein-Smith Barbara 50
Hickman Michael Randall (pseud. Caballo Blanco) 340
Hitler Adolf 155, 161
Hoffman Jan 234
Holka Maria 476
Holoubek Gustaw 201
Hołownia Bartosz 441
Hołownia Bogdan 326, 329, 333
Hołownia Jerzy 441
Honet Roman 501
Honzatko Marta 504

Hopkin Mary 260
Horoszkiewicz Tadeusz 414
Horthy Mikołaj 154–155
Horwath Jerzy 194
Horyza Marta 312, 505
Houston Whitney 144
Hrabak Josef 103
Hrynkiewicz Mateusz 367
Hrynkiewicz Mirosław 430
Hunyady Jan 155
Hyży Grzegorz 457

I
Ibis-Wróblewski Andrzej 349
Idzikowska-Czubaj Anna 51, 56–58
Ignaciuk Zofia 336
Ignaszewski Lech 107–108
Iliutowicz Andrzej 116
Iłenda Zuzanna 337–338
Imiela Konrad 83, 499
Ing Catherine 45
Iván Alexandra 459
Ivaška Jozef 449, 461
Iwaniszewska-Haremza Teresa 209
Iwaszkiewicz Jarosław 191
Iwnicka Barbara 346

J
Jachimek Tomasz 326
Jacobson Marcin 56–57, 386
Jaeschke Zdzisław 409, 411, 414
Jagiełłowiczowa Helena 116
Jagodziński Andrzej 361, 500
Jakimenko Maria 345
Jakóbczak-Drążek Katarzyna 91, 93
Jakubczak Michał 459
Jakubek Anna 506
Jakubek Zbigniew 448–450, 452, 456–457
Jakubiec Mateusz 345
Jakubik Anna 346
Jakubik Daria 346
Jakubowicz Martyna 442–443
Jakubowski Witold 10, 14
Jakuć-Jakutis Edward 116
Jamrozy Danuta 193
Jamróz Katarzyna 359
Janas Tomasz 478
Janda Krystyna 203
Janeczko Andrzej 362
Janerka Lech 28, 514
Janga-Tomaszewski Jan 500
Janica Maciej 336–337
Janicki Stanisław 319
Janiszewski Krzysztof 89
Jankowski Piotr 386
Janowski Maurycy 117
Janowski Robert 343, 402
Janson Robert 407, 451
Jantar Anna 359, 387
Janusz Justyna 344
Janyga Barbara 459
Jaracz Stefan 113
Jarczyk Halina 197–201, 203–206
Jarecki (właśc. Kubów Jarosław) 458–459
Jarmołowicz Bohdan 342
Jarmoszczuk Monika 368
Jarmusz Agata 369
Jarociński Wojciech 418, 424, 426–427, 442
Jaruzelski Wojciech 326
Jarzyna Kinga 476
Jasieński Bruno 247
Jasiński Krzysztof 246
Jasiński Władysław 126
Jaskot Stephanie 503
Jastrząbek Marta 498
Jaszczuk Igor 231
Jaśkowski Bartosz 446, 458, 461
Jazgar Lidia 366, 433, 476
Jaźwiński Tomasz 129
Jelinskaitė Austėja 459
Jeliński Igor 117
Jelonek Beata 417
Jemioła Łukasz 179, 229–232, 325–326, 360
Jeziński Marek 14, 55
Jeżowska Majka 302, 308, 310, 387, 407, 449–450, 461, 469, 512–513
Jęcz Jadwiga 97
Jędrusik Kalina 179, 189, 212–220
Jędrys Łukasz 498, 503, 506, 518
Jobim Antonio Carlos 109
Joel Billy 201
Johansson Martin 459
Johnson Wilko 27
Jones Tom 194
Jonkisz Jakub 457, 459
Józefowicz Jakub 345
Józefowicz Janusz 343–346, 460
Jurandot Jerzy 104
Jurkiewicz Michał 451, 461
Jusis Reni (Renata) 385, 512
Juszczyk Magdalena 386
Juszczyszyn Wacław 420–424, 435, 442
Juszkiewicz Łukasz 504

K
Kaczkowski Tomasz 79
Kaczmarek Jan 420
Kaczmarek Jolanta 362
Kaczmarek Małgorzata 345
Kaczmarek Szymon 341
Kaczmarski Jacek 18, 23–24, 26, 29, 54, 136, 259, 285, 295, 336, 355, 366, 374
Kadis Jacek 503
Kadłubiec Daniel 148
Kadłubiski Edmund 429, 436
Kadłuczka Andrzej 193
Kaliściak Aneta Ewa 334, 338
Kałkusiński Czesław 126
Kałwak Tomasz 505
Kamieński Lucjan 116
Kamiński Ralph (właśc. Rafał) 407, 451, 453–454, 459, 461
Kander John 109
Kaniecki Józef 435
Kant Immanuel 67
Kantor Tadeusz 222
Kapała Urszula 432
Kapłon Marek 514
Karan Goran 159–160
Karasowski Maurycy 99
Karbowska Ewelina 344
Karewicz Marek 56–57, 385
Karłowicz Mieczysław 181, 185
Karolak Wojciech 326
Karpacki Michał 444, 452–453, 459, 461
Karpiel-Bułecka Stanisław 150
Karwowska Maryla 113
Karzełek Fryderyk 439
Kasparova Aleksandra 345
Kasprzycki Robert 19, 259, 366, 442, 474, 476, 497
Kasprzyk Jan 440
Kassler (Kaszler) Amalia 117
Kastelik Marek 440
Kaszycki Lucjan 179, 314
Kaupe Maria 117
Kawałko Krzysztof 441
Kawski Marian 207
Kayah (właśc. Szczot Katarzyna) 87, 89, 157–158, 401, 403, 470
Kazik (właśc. Staszewski Kazimierz) 27, 465, 497, 502
Kazimierski Leszek 157, 160–163
Kaźmierczak Grzegorz 62–65, 67–68, 70, 72, 74, 219, 504
Keczer Toni (właśc. Kaczor Antoni) 57
Kelley Edward 165
Kelly Wynton 329
Kelus Jan Krzysztof 33, 36
Kempa Małgorzata 389, 392–393, 398–399
Kennedy John Fitzgerald 183
Kepler Johannes 166
Kern Jerome 182
Kern Ludwik Jerzy 237
Kęcik Jacek 406
Kidawa-Błoński Jan 246–247
Kiec Izolda 16, 33, 91, 486
Kiepura Jan 27, 91, 117
Kiestrzyń Katarzyna 420, 435, 476
Kiljański Krzysztof 505
Kisielewski Stefan 192
Klawe Stanisław 362, 476, 506
Klenczon Czesław 136
Klenczon Krzysztof 52, 136
Kleyff Jacek 362–363, 420, 433
Klimczak Agata 325
Klimczak Kamila 363
Klimczuk Bogusław 413
Klimek Anna 459
Klimek Franciszek 366
Klimiuk Michał 336
Klimsa Bogusław 107–108, 111
Kłak Mateusz 368
Kłaptocz Tomasz 33
Kłodzińska Anna 37
Kłoskowska Antonina 10
Kłusowski Arkadiusz 451
Kobiałko Radosław 403
Kobylińska Iwona 476
Kocanowa Jadwiga 131
Kochanowski Jan 413
Kociniak Marian 190
Kocoń W. 413
Koczewski Andrzej 476, 497
Kodály Zoltan 153
Kofta Jonasz 37, 195, 201, 209–210, 238–239, 259, 281, 317, 336, 361
Kokociński Wojciech 413
Kokot Justyna 326
Kokurewicz Stanisław 208
Kolarčik Peter 461
Kolberg Oskar 143, 145–147, 192
Kołakowski Roman 23, 25, 337
Kołcz Aleksandra 449, 458–459
Kołeczek Katarzyna 402
Kołodziej Marcin 458
Komeda Krzysztof (właśc. Trzciński Krzysztof) 52
Konakh Galina 459
Konarski Feliks (pseud. Ref-Ren) 125, 129–130, 134
Kondraciuk Waldemar 369
Kondrak Barbara 462, 502
Kondrak Jan 23, 25, 135–138, 231, 251, 253, 259, 295, 339–340, 368, 462–464, 498, 500
Kondrak Kornel 339
Kondrak Paulina 504
Kondrak Tymoteusz 509
Kondrat Joanna 420, 432, 476
Kondrataviciute Dagna 459
Kondratowicz Janusz 136, 374
Konieczna Krystyna 209
Konieczny Zygmunt 199, 241, 259, 316, 337, 360
Konjović Petar 49
Konopnicki Lech 436
Konstrat Michał 366
Kopalko Zbigniew 184–185, 187
Kopania-Przebindowska Lidia 10
Kopczewski Jerzy 240

Kopeć Tomasz 473
Kopiec Roman 439
Koralewska Ewa 14
Korasiewicz Andrzej 76
Korcz Włodzimierz 193, 196, 204, 206, 317, 326
Korczak Janusz 187
Korczakowska Natalia 499
Korczyński Witold 173
Kordeusz Tomasz 138, 366, 502, 506
Korff-Kawecka Helena 116
Kornecka Ewa 274, 504
Korniewski Wiesław 122–129, 131
Korona Dagmara 308, 474
Koronkiewicz Adam 337
Korpanty Tomasz 339–340, 451, 458–459
Kortez (właśc. Federkiewicz Łukasz) 402–403, 407
Korycki Andrzej 496
Korycki Łukasz 344
Korytkowska-Mazur Agnieszka 499
Kosowski Łukasz 388
Kossakowska Anna 432
Kossowski Maciej 326
Kossuth Ludwik 155
Kostaszuk Marcin 385
Kostencka Agnieszka 432, 476
Kostkiewiczowa Teresa 17
Kostrzewa Jerzy 476
Kostur Marta 259, 326
Koszałkowska Anita 381, 510
Kościelniak Wojciech 82
Kościkiewicz Marek 345, 444, 453–457
Kościńska Natalia 142
Kościuszko Jacek 87
Kościuszko Tadeusz 130
Kotecka Katka 259
Koteluk Mela (właśc. Koteluk Malwina) 402, 500
Koterbska Maria 110
Kotin Andriej 251, 260–265, 501
Kowalczyk Monika 434, 497
Kowalewska Danuta 167, 184
Kowalewski Krzysztof 191
Kowalewski Mirosław 363
Kowalik Iwona 476
Kowalska Katarzyna 85, 94, 402–403, 512
Kowalska Urszula 504
Kowalski Adam 122, 128
Kowalski Janusz 345, 383, 436
Kowalski Piotr 103–104, 478
Kowalski Przemysław 171
Kowalski Waldemar 413
Kowalsky Matt 150
Kozakiewicz Dariusz 326
Kozhina Daria 345
Kozidrak Beata 452
Kozik Rafał 517
Kozioł Urszula 337
Krahelska Krystyna 128, 134
Krajewska Kinga 401
Krajewska Mirosława 235
Krajewski Seweryn 210, 231, 317, 326, 406
Krasnodębski Jan Paweł 259
Krasowski Ryszard 437
Krautwurst Mateusz 449, 458, 461
Krauz Bartłomiej 360
Krauze Ryszard 502
Krauzowicz Patrycja 496
Krawczyk Piotr 326
Krawczyk Robert 458
Kręt Monika 458
Krężołek-Paluchowa Barbara 366
Król Marek 503
Królikowski Antoni 401
Kruczkowski Leon 281
Krukowski Kazimierz 117
Krul Lidia 447
Krupa Aleksandra 312
Krupicz Dariusz 453
Kruszewska Wanda 315
Kruszyńska-Sosnowska Magdalena 503
Kryl Karel 137, 166
Krylik Adam 456, 459
Krynicki Ryszard 24, 200, 313, 341
Krzak Krzysztof 26
Krzewiński Julian 113
Krzysztoń Antonina 500
Krzywański Zbigniew 81, 86, 504
Krzywda Magdalena 476
Krzyżanowski Jan 314
Krzyżańska Aleksandra 476
Kubala Tomasz 498
Kubiak Wiktor 344
Kubica Jakub 459
Kubisz Wiktoria 363
Kuchtyk Klaudia 326
Kuczyńska Elżbieta 476
Kuczyński Paweł 81
Kućmierz Adrianna Maja 367, 504
Kujawa Natalia 345
Kujda Andrzej 344
Kukiz Paweł 78
Kukla Paweł 326
Kukla Zygmunt 444–445, 447–448, 450–456, 459–460
Kukulska Natalia 302, 444, 448, 461
Kukuła Janusz 191–192, 224
Kulas Jan 84
Kulawik Grażyna 424
Kulczycka Zyta 210
Kulesza Jacek 26
Kuligowski Waldemar 381, 389, 392–395, 398–399
Kulka Gabriela (Kulka Gaba) 146, 360
Kundziewicz Gabriela 336–338, 500
Kunert Zofia 386
Kunicka Halina 91–95, 237, 319, 414
Kunowski Kazimierz 436
Kupicha Piotr 402
Kuraś Katarzyna 459
Kurczuk Kaja 498
Kurdej-Szatan Barbara 401–402
Kurek Sabina 458
Kurpios-Potoczna Jagoda 312
Kurski Jacek 406
Kurtycz Zbigniew 319
Kurz Iwona 214, 216, 218
Kusek Jasiek 224, 338
Kusojć Ryszard 433
Kusto Agata 477
Kuszpit Włodzimierz 418
Kuśmierz Sławomir 229, 339–340
Kuziela Dorota 501
Kuzora Paweł 367
Kwiatek Tomasz 383
Kwiatkowska Irena 122, 402
Kwiatkowski Jerzy 31
Kwiatkowski Maciej Józef 113–114, 119
Kwiatkowski Tadeusz 349
Kwiatkowski Zygfryd 428
Kydryński Lucjan 91, 219, 315
Kyrychuk Oleg 459

L

Lachowicz Ewa 503
Lachowski Wojciech 500
Langer Gustaw 116
Lapointe Boby 223
Laskowik Zenon 281
Laskowski Janusz 27, 341
Lawiński Ludwik 117
Lazanoski Vlatko 459
Lec Stanisław Jerzy 209
Lechoń Jan 98, 242
Lechowicz Martin 26
Lechowska Magdalena 175
Lehar Franciszek 116
Lemańczyk Martyna 476
Lembicz Przemysław 497–498
Lennon John 59
Leopold I 152
Leoszewski Ryszard 340, 342
Lerach Beata 359
Lerski Tomasz M. 386
Leski (właśc. Leszoski Paweł) 403
Leszczyńska Franciszka 184
Leszin-Koperski Jerzy 485
Leś-Bomba Edyta 447, 450
Leśmian Bolesław 17–18, 98, 195, 337, 359
Leveque Kevin 223
Lewandowska-Zbudniewek Joanna 328, 476
Lewandowski Tomasz 441
Lewicka Elżbieta 444, 446–447
Lewicka Kamila 519
Lewińska Małgorzata 345
Liber (właśc. Piotrowski Marcin) 456, 461
Limański Marian 476
Linde-Lubaszenko Edward 207
Lipa Peter 448, 450–452, 459
Lipczyński Krzysztof 124
Lipińska Małgorzata 476
Lipińska Monika 344
Lipińska Olga 219
Lipnicka Anita 514, 516
Lipska Ewa 336, 341
Lis Tadeusz 194
Lisecka Magdalena 103
Lisiecka Krystyna 476
Lisowiec Eugeniusz J. 343, 346
Lissa Zofia 186
Literska Jolanta 363
Litkowski Maciej 311
Litwin Krzysztof 240
Litwiniec Bogdan 210
Ljubow Kislitsina 458
Longuenesse Pierre 221
Loranc Iwona 363
Loranc Juliusz 210, 238, 507
Lorenowicz Dorota 367
Lubomski Mariusz 26, 431
Lubowicz Jakub 503
Lubrano Natalia 459
Ludwik II Jagiellończyk 152
Lunch Lydia 75
Lupa Krystian 222
Luther Leonard 431, 442
Lutkiewicz Gustaw 54
Lutosławski Witold 149, 184, 245, 366

Ł

Łabędzki Zygmunt 410
Łabus Ryszard 53, 415
Ładosz Henryk 113, 117
Ładysz Bernard 182, 319
Łapiński Zbigniew 24, 251
Łapot Jacek 362
Łazarkiewicz Piotr 402
Łazarski Marcin 459
Łazuka Bohdan 54, 108, 235, 319
Łebkowska Anna 31
Łęcka Katarzyna 312
Łobaszewska Grażyna 84, 387, 403
Łobodziński Filip 254, 256–257
Łochowicz Krzysztof 224, 325–326, 360
Łochowski Leon 122–129, 131
Łojek Monika 458
Łona (właśc. Zieliński Adam) 504

Łonczina Irina 458
Łopuch Karolina 503, 518–519
Łuczaj Tadeusz 117
Łyko Maciej 367
Łyko Maria 368

M
Maceradi Alexandr 363
Machalica Piotr 501, 504
Machulski Juliusz 402
Maciaszczyk Agnieszka 213, 220
Maciej I Korwin 151
Maciewicz Marlena 455
Maclain Shirley 203
Madzia Tomasz 363
Magdziak Łukasz 347
Magik (właśc. Łuszcz Piotr) 303
Magnus Laury 40–42, 45, 47
Magoń-Opalińska Danuta 447
Mahler Gustav 188
Maj Andrzej 237, 244, 246
Maj Bronisław 504
Maj Marek 342
Majchrzak Józef 109–110
Majchrzak Krzysztof 497
Majdaniec Helena 58–59
Majewska Alicja 196
Majewska Bożena 346
Majewska Włada (Władysława) 319
Majewski Łukasz 251, 259, 276–278, 432, 465, 476, 500, 506
Majewski Marek 362–363, 420, 432, 506
Majewski Zdzisław 344–345
Majkusiak Mikołaj 325
Makowiecki Tomasz 85
Makowski Wojciech 312
Maksymiuk Jerzy 190
Makuch Andrzej 280
Malaparte Curzio 137
Malczewska Beata 504
Malec Marek 369
Malec Monika 345–346
Maleńczuk Maciej 84, 97, 100–101, 229
Malicki Waldemar 406–407
Malinovskiy Evgen 25–26
Malinowska Alicja 448
Maliszewski Aleksander 218
Maliszewski Karol 501, 505
Małek Jerzy 326
Małolepszy Paweł 431
Mamcarz Jerzy 499
Mamczur Patryk 56
Mandalian Andrzej 184
Mandelsztam Osip 341–342
Manias Ryszard 431, 433, 476
Mankiewiczówna Tola 113
Mann Wojciech 85
Marcelina (właśc. Stoszek Marcelina) 403
Marcell Julia (właśc. Górniewicz Julia) 362–363
Marchewczyk Rafał 245
Marchowski Grzegorz 430, 476
Marcinkiewicz Radosław 58
Marcinkowski Robert 367
Marczak Halina 125
Marczyk Ewa 190
Marczyński Andrzej 432
Marczyński Jerzy 348–349
Marecki Marek 234
Marianowicz Antoni 182
Marinari Federica 459
Markowicz Marta 227
Markowska Patrycja 406–407, 444, 450, 461
Markowski Grzegorz 450
Markowski Jan 124
Markowski Ryszard 433, 436
Markuszewski Jerzy 185
Marocchio Paolo 171
Maroni Enrique 174
Martello Federico 459
Martin Dean 109
Martin Ricky (właśc. Morales Enrique Martin) 11
Martini Mia 350
Maruszczak Mieczysław 410
Masłyk Wacław 420, 429, 433
Mastyło Konrad 243, 349–350, 361
Maszyński Piotr 113
Maślanka Piotr 359–360
Matczuk Piotr Kajetan 51, 366
Matecka Agnieszka 478
Materna Krzysztof 233, 235
Matusiak-Kempa Iza 121
Matusowski Michał 109
Matuszkiewicz Jerzy 52
Matysik Andrzej 386
Matyszkowicz Mateusz 407
Maurer Aleksandra 242, 349
Maziakowski Wojciech 424
Mazoń Włodzimierz 441
Mazurek Łukasz 326
Mądrakiewicz-Stanek Agnieszka 497
Mądzik Leszek 313
McCartney Paul 54, 58–60
Mec Bogusław 512
Meisel Edmund 358
Melcer Czesław 409
Melcer Wanda 115
Merenholc Helena 187
Merle Zofia 235
Merta Vladimir 166–168
Mery Spolsky (właśc. Żak Maria) 457, 460
Mesajah (właśc. Diaz Manuel Rengifo) 403
Meto Ewa 346
Metz Piotr 88
Mezzacapo Eduardo 116
Mędrzycki Jakub 504
Mianowski Jarosław 99, 102
Michalak Marek 244
Michalczyk Jan Zbigniew 118
Michalski Dariusz 56–57, 59–60, 110, 216
Michalski Mirosław (pseud. Michu) 428, 432, 436, 475
Michał I Waleczny 152
Michał Korybut Wiśniowiecki 204
Michałkiewicz Irena Beata 337
Michałowska Anna 231
Michlik Zenobia 409
Michnikowski Wiesław 190
Miciński Tadeusz 98
Mickiewicz Adam 17
Micor Karolina 505
Miecugow Bruno 237
Mieczkowski Waldemar 496
Miecznikowski Maciej 363
Mielko Łukasz 454, 459
Mielnik Sławomir 400, 404–405, 510
Mieszkowska Anna 386
Mijal Mateusz 403
Miklaszewski Lech 183–185, 187
Mikołajczak Julia 363, 474
Mikołajko Annika 496
Milow Marina 458
Miłosz Czesław 11, 258
Minnelli Liza 109
Mioduchowska Joanna 506
Mirecka-Ploss Kaya 319
Mironiuk Dominik 498
Misiak Iwona 33
Miszewski Jacek 243
Miśkiewicz Dorota 231, 452, 461, 505, 516
Mleczko Antoni 233
Mlynkova Halina 402
Młynarski Emil 117
Młynarski Jan 360
Młynarski Wojciech 16, 37, 93–96, 218–220, 236, 238, 259, 275, 317, 360
Moan Chris 393
Mocios Jorgos 236
Moczek Zuzanna 434, 441, 502, 504
Moczulski Leszek Aleksander 16, 19, 195, 200, 342, 514
Molier 98
Molina Tirso de 98
Moniuszko Stanisław 116, 181, 462
Monnot Marguerite 116
Monroe Marylin 215–216
Moraes Vinicius de 109
Morrison Jim 27
Morse Samuel 217
Moś Katarzyna 457, 459
Mościcki Jan (pseud. Jano) 363
Mozart Wolfgang Amadeusz 98–99, 102, 301, 350
Mroziński Krzysztof 311
Mrożek Sławomir 234, 373
Mróz Andrzej 418, 421–423, 428, 476
Mularczyk Andrzej 191
Mundruczo Kornel 499
Muniak Janusz 507
Muracki Antoni 362–363, 442, 476, 506
Musiał Agnieszka 459
Musiał Katarzyna 362
Musiał Maciej 402
Musiałowski Maciej 499
Musioł Karol 408–412, 415
Muszyńska Aleksandra 337–338
Muzaj Ryszard 496
Mysińska Beata 346
Mysińska Kaja 346
Myszkowski Krzysztof 434

N
Nabokov Wladimir 295
Nakonieczna Małgorzata 458
Naliwajek-Mazurek Katarzyna 386
Nałęcz-Dobrowolski Mieczysław 119
Napieralska Mariola 346
Napieralski Karol 446
Napiórkowski Krzysztof 442, 474, 476, 503
Naruszewicz-Duchlińska Alina 121
Narwojsz Robert 459, 461
Nasierowska Zofia 215
Naumann Johann 99
Nawarski Stanisław 188–189
Nawojska Joanna 505
Nawratowicz Barbara 240
Nawrocki Witold 105
Negri Pola 345
Nelson Ricky 58
Nemeth-Vitova Lenka 504
Nicholson Jack 203
Niedoborek Jakub 267
Niedzielski Leszek 108–109
Niedźwiecki Marek 424
Niedźwiedzki Krzysztof 365
Niemancewicz Łukasz 336
Niemen Czesław (właśc. Niemen-Wydrzycki Czesław Juliusz) 18, 35, 52–53, 145, 317, 326, 360, 402, 406
Nietubyłło Eustachy 116
Niewiarowska Kazimiera 118
Nieżychowski Jacek 414
Nilaya Dave 350–351
Niziołek Mariola 458
Niżyński Wacław 223
Noël Magali 223

Nohavica Jaromír 19, 165, 167, 229, 504
Nojszewska Joanna 503
Norwid Cyprian Kamil 18, 182
Nosal Rafał 432
Nosal Zbigniew 354
Nosowska Katarzyna 85, 402–403, 407, 496, 511
Noszczyk Adrianna 499
Nowak Adam 259
Nowak Łukasz 432
Nowakowska Ewa Elżbieta 366
Nowakowska Marzena 441, 476
Nowatkiewicz Katarzyna 345
Nowicki Bogusław 500, 506
Nowicki Lech 455–456
Nowicz Aleksandra 397
Nowotarska Maria 319
Nowotarski Janusz 234
Nycek Sabina 449, 458–459

O
Obłoński Mirosław (pseud. Miki) 240
Obywatel G.C. zob. Ciechowski Grzegorz
Ochnio Kinga 344
Ochwanowski Adam 352, 355
Odyniec Antoni Edward 233
Okoński Ryszard 414
Okudżawa Bułat 19, 26–27, 51, 54, 135, 137, 259–260, 314, 359–360, 366
Okupnik Tatiana 231
Olbrychski Daniel 54
Olejko Maryla 503
Olejnik Leonard 409
Olender Marian 410
Olesiński Tomasz 440
Olgina Olga 116
Olsza Tadeusz 116–117
Olszewski Tomasz 476
Opania Marian 191, 359
Opieński Józef 114, 117, 119–120
Opoka Tomasz 420
Ordonówna Hanna 91, 359, 401–402
Orkisz Paweł 366, 431, 434, 442
Orlicz-Dreszerowa Elwina 117
Orlić Tiho 161
Orlita Stanisław 234
Orłoś Maciej 403
Orłow Roman 94, 218
Orłowicz Mieczysław 424
Orłowski Sergiusz 367, 503
Orwid Józef 117
Orzech Artur 387, 406–407
Orzechowski Mariusz 326, 503
Osiecka Agnieszka 16, 54, 94, 182, 185, 191, 210, 215, 218–220, 224, 238, 259, 314, 317, 326, 337, 359–360, 367, 370, 374, 497
Osińska Dorota 359, 500
Osiński Dawid 23
Osiński Jakub 31
Ossowski Wojciech 386
Ostrowska Małgorzata 387, 400, 402, 407, 445, 455, 461
Osytek Beata 503, 506
Otton I Wielki 151
Owczarek Kamil 503
Owsiak Jerzy 86
Owsiak Roman 444, 456–457
Ozerskaya Daria 345
Ozga Andrzej 362–363, 506

P
Pachecki Sebastian 501
Pacuda Korneliusz 386
Pacuła Andrzej 179, 197–198, 233, 251, 289–294
Pacuła Marek 233, 235–236
Paczkowski Grzegorz 260, 355–356, 519
Paczoska Ewa 21–23
Paderewski Ignacy Jan 116
Page Jimmy 54
Pakuła Andrzej 367–368
Palnini Béla 154
Paluch Beata 367
Pałłasz Edward 179, 181, 186, 191
Pałucki Marek 346
Pałyga Bart 146
Pamuła Michał 326
Panas Anna 383
Panek Wacław 383, 386
Panfilewicz Justyna 325–326, 360, 401
Panufnik Andrzej 182
Pańta Paweł 339
Papa Guerino 459
Parczyńska Monika 23, 476
Pardela-Okła Elżbieta 436
Partyka Marcin 224, 325–326, 360
Pasternak Leon 130–131
Pastuszak Michał 441
Pastuszak Paweł 428
Paszkowski Wojciech 345
Paśkiewicz Andrzej 445, 452, 454–456
Pavarotti Luciano 11, 259
Pawelec Dariusz 33
Pawelec Patryk 497
Pawlicki Antoni 401
Pawlik Bronisław 190
Pawlik Marian 194
Pawlik Włodzimierz 231, 339, 403, 407
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 98
Pawlikowski Waldemar 476
Pawluśkiewicz Jan Kanty 19, 195, 197–200, 205, 243, 316, 360
Pawłowicz Tadeusz 220
Pągowski Andrzej 346
Pechman Jacek 501
Peck Gregory 203
Peja (właśc. Andrzejewski Ryszard) 303
Peraino Judith A. 44
Perier-Berska Danuta 366
Perković Marko (pseud. Thompson) 160–161, 163
Perkowski Jacek 453
Pernal Adam 336
Peszek Maria 85
Petersburski Jerzy 514
Petrów Danuta 346
Petty Tom 260
Pęczak Mirosław 389, 395–396, 399
Pędzich Joanna 346
Pfeifer Grzegorz 88
Pfeiffer Tomasz 326
Piaf Edith 223, 359
Piasecka Katarzyna (pseud. Puma) 463–464, 502
Piasecki Andrzej 236
Piasecki Krzysztof (pseud. Puma) 196, 205
Piaseczny Andrzej 403, 406
Piasny Maciej 326
Piastowska Iwona 476
Piątek Ewa 133
Piątkowska Katarzyna 232
Piechocka-Witczak Lidia 500
Piekarczyk Marek 387
Pieniążek Paulina 454
Pieńkowski Piotr 476, 500
Pierzchniak Tomasz 360
Pietrzak Dominika 346
Pietrzak Jan 23, 25, 209, 326, 360
Pietrzyk Maciej 236
Piksa Piotr 503
Pikuła Natalia 87
Pilarska Joanna 432, 474, 503
Pilvelyte Aiste 459
Piłsudski Józef 134
Piotrowska Magdalena 359, 500
Pisarski Roman 184, 245
Plant Robert 54
Plavskaya Polina 345
Plewiński Sebastian 458
Pluciński Tadeusz 235
Płaza Piotr 441
Płonka Joanna 503
Płoszajska Agnieszka 504
Poczkaj Jerzy 410
Poczkaj Józef 413
Podgórski Piotr 367
Podolak Irina 458
Podolski Adam, ks. 446
Podraza-Kwiatkowska Maria 31
Podsiadło Dawid 362–363, 498
Polidi Galina 345
Połomski Jerzy 91, 319, 412
Pomianowska Maria 145–146, 477
Pomykała Kamil 336
Pomykała Marcin 406
Poniedzielski Andrzej 94–95, 259–260, 326, 359, 420, 498, 502
Popielarczyk Zbigniew 413
Popińska Dorota 346
Popławski Janusz 113
Popowska Katarzyna 457, 459, 461
Poprawa Adam 33
Poprawa Jan 9, 16, 179, 193, 197–202, 204–205, 224, 230, 233, 251, 261, 266, 272, 276, 284, 289, 295, 307, 320, 352–353, 355, 365, 372, 381, 386, 449, 485, 495
Poprawski Marcin 389, 393–394, 397, 399
Poraska Joanna 114
Porter Cole 219
Poser 116
Posmysz Zofia 192
Pospieszalski Jan 336–337
Potocka Małgorzata 86, 214
Potoczek Zbigniew 234, 239
Potok Andrzej 348
Powalisz Magdalena 64
Power Alacoque 48–49
Poznakowski Ryszard 326
Poździk Miriam 497
Póka Egon 448, 450–452, 459
Prachowski Jakub 457, 459, 461
Pranke Michał 31
Preis Kinga 83
Preisner Zbigniew 243, 360
Prés Josquin des 187
Presley Elvis 57–58
Prokeš Josef 166, 168
Prokofiew Sergiusz 185–186, 191
Prońko Krystyna 201, 406
Proust Marcel 190
Prus Ewa 325, 360
Prus Łucja 317
Prusinowski Janusz 145
Prutkowski Józef 245
Przebinda Halina 401–402
Przebindowski Igor 516
Przedlacki Andrzej 410
Przekupień Agnieszka 326
Przemyk Renata 498, 503
Przybora Jeremi 16, 182, 187–188, 213–217, 219, 315, 333, 336, 359, 367, 374, 505
Przyboś Julian 19, 195
Przybylska Sława (Stanisława) 54, 313–314, 318–319, 402
Przybysz Natalia 387, 401–402
Przybytek Beata 505
Puchalska Iwona 33
Pudło Hubert 459

Pura Aleksandra 503
Puszczało Paweł 326
Puszka Alicja 459
Puszka Marcin 478
Puszkin Aleksander 54, 98, 233, 236
Puzyna Stanisław 414
Pyrkosz Witold 210
Pytlakowska Krystyna 86
Pyziak Alicja 312

R
Raabe Paul 46
Rachmaninow Mikołaj 97
Rachoń Stefan 185, 188, 413
Racławicki Stanisław 410–411, 414
Radecki Benedykt 194
Radek Janusz 402–403, 406, 450, 461
Radomański Jan 411
Rados Bartłomiej 367
Raduszkiewicz Barbara 474
Radziszewski Henryk (Harry) 243
Radzymińska Józefa 123
Rago Danuta 186
Raj Zbigniew 179, 233–234, 243
Rajewska Ewa 36
Rajewska Katarzyna 499
Rajman Wanda 463
Rakover Safi 456–457, 459, 461
Rascel Renato 109
Rasiewicz Henryk 129
Rataj Kinga 366
Ratajczyk Paulina 458
Ratzinger Józef, kard. 27
Ravel Maurice 12, 333
Rega Alicja 457
Reiser Jerzy 431, 476
Rek Hanna 184, 319
Reymont Władysław Stanisław 10
Rezler Arnold 181
Rich Adrienne 93
Righini Vinzenzo 98
Rinn Danuta 414
Ripellin Angelo Maria 165
Robeson Paul 182
Robin Ruggero 452
Rodowicz Maryla 210, 406, 414, 444, 447–448, 461, 470, 511
Rodriguez Gerardo Matos 173–174
Rogala Damian 433
Rogalski Dominik 16
Rogowski Zbigniew Karol 122
Rogucki Piotr 86, 434
Roguska Agnieszka 130
Rojek Artur 396
Rojek Elżbieta 464
Roketskyi Jurii 459
Rolniczak Zbigniew 441
Rolska Rena 319
Romanovas Elijus 453
Romańczuk Roman 381, 466, 472
Romek Józef 233–234, 246
Romek Paweł 446–447
Rosiewicz Andrzej 110
Rossini Gioachino 99
Rozalska Monika 344
Rozenbaum Aleksander 26
Rozmus Rafał 232
Rożankowska Agata 224, 326, 496
Różanowski Kazimierz 409
Różańska Aleksandra 497
Różańska Maria 365
Różycka Jagoda 503
Różycki Marcin 231
Rubalcaba Gonzalo 328
Rubik Piotr 387, 512–513
Rubin Dariusz 503
Rubin Wiktor 499
Ruciński Krzysztof 25
Rudnicki Edmund 113–115, 118
Rudolf II 165–166
Rudzki Kazimierz 117, 119
Rulski-Bożek Mateusz 432
Rumież Agnieszka 476
Runowska Iwona 346
Rush Jennifer 467
Ruszkowski Paweł 326
Rutkowska Emilia 463–464
Rutkowska Ewa 500
Rutkowski Bronisław 315
Rutkowski Jacek 437
Rutkowski Zbigniew 508
Ryashentsev Juryj 345
Rybacka Jolanta 505
Rybicki Feliks 184
Rybkowski Albin 126
Rybotycka Beata 246, 360
Rylska Barbara 184, 319
Rymarowicz Agata 366
Rymarz Adam 458
Rymarz Zbigniew 319
Rynkowski Ryszard 203–205, 406, 444, 447, 461, 470
Ryszard III 184
Rywalska-Sosnowska Anita 406
Ryzlak Krzysztof 505
Ryzner Tomasz 76
Rzeczkowska Urszula 91, 93
Rzepiela Stanisław 504
Rzodkiewicz Joanna 366

S
Sadowski Ryszard 107–108
Saint-Exupéry Antoine de 174
Sakwiński Włodzimierz 428
Sala Bartłomiej Grzegorz 151
Salaber Piotr 357–358
Saleta Piotr 366
Saltzstein Jennifer 43–45
Sałużanka Ewa 82
Sandelewski Wiarosław 127
Sanetra Elżbieta 504
Santisi Ray 333
Santor Irena 319, 470
Saraniecka Anna 336––337
Sarna Anna 174
Sarsa (właśc. Markiewicz Marta) 403, 406, 459
Sasin Magdalena 95
Saszenko Ewelina 459
Satanowski Jerzy 359–360, 500, 503, 514
Savall Jordi 499
Sawicka Jadwiga 21–22
Sawicki Tomasz 465
Sawicki Zbigniew 349
Schalk Franz 117
Schenker Heinrich 331
Schreyer Antoni 319
Schuberth Rudi (Rudolf) 281, 431–432, 434, 476
Schuetz Alfred 129
Schulz Bruno 394
Schumann Robert 301
Sebö Franciszek 155–156
Sedaka Neil 58
Seghers Anna 187
Selim Piotr 231
Sempoliński Ludwik 107, 117, 119
Senyatkin Anton 345
Serafimowicz Weronika 443
Serafin Leszek 369
Serafin Magdalena 459
Serwatka Paulina 505
Serwińska Aleksandra 119
Sharma Shivkumar 169
Sharon Ralph 331
Shoov Lior 499
Šiaudikytė Neringa 457, 460
Sibiga Elwira 458
Siebel Walter 391
Sielewicz Bożena 260
Sielicka Magdalena 367
Siemieniuk Anna 459
Siemion Wojciech 191
Sieniawski Krzysztof Maria 24
Sienkiewicz Jakub 363, 401, 502, 506
Sierko Stanisław 433
Sierocki Marek 403
Siewarga Krystyna 210
Sikora Natalia 325, 500
Sikora Władysław 336
Sikorowska Maja 450
Sikorowski Andrzej 196, 205, 236, 316, 363, 444, 450
Silski Jacek 159
Siła Piotr 504
Šimek Jarek 459
Simińska Anastazja 224, 326
Sinatra Frank 109, 144
Sip Jolanta 231
Sipińska Urszula 412, 414
Sitarz Barbara 313
Siwiak Agata 392
Skakowska Apolonia 319
Skalska Natalia 458
Skiba Zdzisław 424
Skoczek Tadeusz 485
Skonieczny Rafał 62
Skowronek Agnieszka 359
Skowronek Marek 428
Skowroński Wojciech 326
Skrybant-Dziewiątkowska Izabela 407, 516
Skrzynecka Katarzyna 516
Skrzynecki Piotr 241–243, 245–246, 259
Skrzyńska Karolina 142, 407
Skrzypczak Marcin 432, 474, 476
Skrzypek Marcin 478
Skubas (właśc. Skubaja Radosław) 403, 516
Skubikowski Jacek 345, 514
Skucha Piotr 361, 363
Slodičák Miroslav 458–459
Sławiński Adam 210, 219
Sławiński Janusz 38
Sławska Dagmara 476
Sławski Marek 476
Słomczyńska Danuta 384
Słonimski Antoni 360
Słowacki Juliusz 232
Słowińska Joanna 150
Słupianek Krzysztof 312
Służała Maciej 432, 476, 500
Smalara Magdalena 503
Smetana Robert 103
Smoczyńska Urszula 91, 93
Smykiewicz Antoni 402
Snarska-Kurek Aldona 464
Sobczak Małgorzata 346
Sobczuk Bogusław 197–198, 201–203, 224, 337, 359, 499, 504
Sobczyński Jacek 386
Sobierajski Michał 403
Sobiesiak Julia 326
Sobkowiak Bogdan 218
Sobolak Łukasz 360
Sobolewska Barbara 430, 432
Sobolewski Jan 430
Sojda Ilona 260, 476
Sojka (Soyka) Stanisław 401, 505
Sokołowski Paweł 364, 441, 464, 502, 504
Sokorski Włodzimierz 183, 411
Sokół (właśc. Sosnowski Wojciech) 89
Soloveva Aleksandra 345
Sołowiow-Siedoj Wasilij 109

Sołtysik Agnieszka 91, 93
Sołtysik Rafał 440
Soppa Wicek 410
Sosiński Jan 220
Sosnowski Jerzy 501
Soszyński Józef 210
Sośnicki Marek 326
Sośnierz Andrzej 462–464
Sowierszenko-Gil Katarzyna 368
Spałek Jarosław 326
Spanke Hans 45
Spyrka Edward 386
Sroka Anna 224
Stach Alex 82
Stach Jagoda 326
Stachowska Emilia 75
Stachowski Krzysztof 500
Stachówna Grażyna 12
Stachura Edward 16, 18, 37, 259, 434, 514
Stala Marian 31
Stalin Józef 186, 191, 247
Stalony-Dobrzański Jan 26
Stanek Agnieszka 260
Staniak Kinga 346
Staniewski Włodzimierz 143
Stanisławski Jan Tadeusz 91, 93
Stankiewicz Anna 361
Stankiewicz Danuta 500
Stankiewicz Jakub 191–192
Stankiewicz Katarzyna 402–403, 406–407
Stankiewicz Paweł 359–360
Stańko Tomasz 507
Starek Wojciech 506
Starzec Andrzej 431
Stasiowska-Chrobak Bożena 447
Staszczak Michał 326
Staszczyk Muniek (Zygmunt) 385, 516
Staszewski Wojciech 36
Stec Grzegorz 367
Steczkowska Justyna 85, 87, 89, 385, 406, 512
Stefan I Wielki 151
Stefanik Jacek 363
Stefanowicz Sasza 459
Stefański Jacek 431, 435
Stefański Jan 431, 435
Stefański Zbigniew 431
Steiner George 391
Steńczyk Tomasz 474, 476
Stepuro Włodzimierz 26
Stępniak-Wilk Barbara 362–363, 365, 367, 476, 498, 506
Stępniewicz Łukasz 459
Stęszewski Jan 478, 484
Stiastny Jarosław 128
Stofko Dominik 459
Stokłosa Janusz 343–344, 346
Stolz Robert 116
Stoń Adrian 344
Strauss Johann 116, 188
Strauss Richard 98
Strinati Dominic 10
Strobel Janusz 361, 500
Strzycka Edyta 452, 459
Studencki Grzegorz 361
Studniak Cezary 498–499
Studnicki Kamil 325, 360
Styczeń Marcin 506
Suchocki Tadeusz 319
Suchora Kinga 504
Sulowski Kacper 498
Sumowska Karolina 458
Suski Grzegorz 345–346
Suwara Józef 315
Švab-Malostranský Josef 130
Švagždys Vidas 267
Swędrowska Katarzyna 500
Swinarski Konrad 186–187, 189, 191
Sykulska Karolina 22
Syzyf 63
Szaban Iryna 459
Szabat Adam 259, 367–368
Szabłowska Maria 101, 326, 383, 386, 407, 516
Szachnowski Krzysztof 239–240
Szafran Lora 500, 516
Szafrańska Izabela 441, 464, 496, 502, 504
Szaleńcowa Anna 428
Szałapak Anna 243
Szaow Timur 506
Szarek Adam 430
Szawińska Mirosława 326
Szczepanek Henryk 354
Szczepanik Tomasz 447, 454–455, 458, 460–461
Szczepański Józef 128
Szczepański Władysław 116
Szcześniak Mieczysław 402, 407
Szczucki Krzysztof 418, 420, 422, 433
Szczurek Andrzej 210
Szczurek Marian 413–414
Szczyciński Maciej 359–360
Szczyciński Stanisław 502
Szczygielski Marcin 516
Szczypka Zdzisław 363, 476
Szekspir William 12, 93, 184
Szelc Stanisław 210
Szendria Aleksander 459
Szewczyk Krzysztof 383, 407, 516
Szirota Jenifer 459–460
Szlachcic Ewa 459
Szpaderski Zygmunt 237
Szpak Michał 403, 406–407
Szpak Ścibor 519
Szpetkowska Dorota 444, 450–457, 459–460
Szpikowska Zofia 498
Szpilman Władysław 114, 184, 187
Szroeder Natalia 406, 456, 461
Sztaba Adam 87
Sztark Marek 342
Sztompke Paweł 325–326
Sztuczka Anna 89
Sztyc Zbigniew 193
Szuba Gabriela 459
Szubzda Szczepan 336
Szukalska Anna 430
Szukalski Zbigniew 430
Szulakowska Agnieszka 363
Szurawski Marek 496
Szustakiewicz Stanisław 344
Szwagrzyk Aleksandra 31
Szwajgier Olga 197–199, 201–203
Szweycer Ryszard 210
Szwugier Wojciech 326
Szybist Maciej 241
Szychowiak Mirosława 505
Szydło Jakub 224, 325–326, 360
Szydłowska Agnieszka 407
Szymanowski Karol 185, 462
Szymański Kamil 502
Szymański Łukasz 344
Szymkiewicz Jacek 86, 407
Szymuś Tomasz 267

Ś
Ślazyk Agata 366
Ślęzak Dorota 337
Ślęzak Roman 125, 136
Ślizowska Margita 359, 369, 371
Ślizowski Karol 189
Śmietana Jarosław 199
Śmiłek Marian 239
Śniadecka Magdalena 499
Świątek Dominika 506
Świątek Ewa 504
Świderski Leopold 409–410
Świerkówna Hanna 192
Święcicki Mateusz 409, 411
Święcicki Mieczysław 26, 240, 319
Święcicki Piotr 476

T
Tabęcki Hadrian 359
Tabisz Stanisław 243
Talarczyk Małgorzata 499
Tanew Alicja 366
Tański Paweł 17, 31, 62, 504
Tarka Marianna 352
Tarka Stanisław 352
Tatarkiewicz-Małkowska Zofia 186–187
Tercz Marek 251, 258, 497–498
Terné Zofia 117, 119
Tiachnowski Tomasz 193
Timberlake Justin 302
Tkacz Krystyna 500
Tłustochowicz Piotr 224
Toczek Karolina 459
Tokarczuk Olga 501
Tokarski Krzysztof 505
Tolak Jerzy 83, 86, 89
Tolak Piotr 346
Tom Konrad 107
Tomas Ryszard 413
Tomasz z Akwinu 165
Tomczak Grzegorz 259, 362–363, 476, 506
Torbus Andrzej Krzysztof 367
Traczyk Michał 17, 33, 37
Traczyk Wojciech 360
Trembecka Julia 503
Treter Anna 420–421
Trębaczewska Marta 148
Tritt Barbara 448–449, 457
Tritto Giacomo 98
Trojanowska Izabela 387
Trojanowski Tomasz 193
Troszyn Władimir 109
Trościanko Wiktor 116
Trylnik Elżbieta 383
Trzaskowski Andrzej 507
Trzaskowski Rafał 288
Trzciński Wojciech 96
Trzeciak Piotr 433
Trzepizur Agnieszka 362
Trzeszczkowska Paula 337
Trześniowski Dariusz 497
Tucholska Bogusława 476
Tucholska Ewa 94
Turlybirkov Nurgali 459
Turnau Grzegorz 23–25, 85, 87, 243, 316, 336, 444, 451, 461
Turnay Greta 116
Turner Tina 467
Turowska Magdalena 473, 474, 476
Turski Stefan 130–131
Tutinas Teresa 209
Tuwim Julian 17, 192, 247, 325–326, 359–360
Twardoch Agnieszka 458
Twardowski Jan, ks. 224, 232, 258
Tycha Anna 459
Tychowski Wiktor 119
Tylman Janusz 314
Tymański Tymon 84, 86–87
Tyszka Juliusz 33
Tyszkiewicz Grzegorz 496
Tyszko Andrzej 385

U
Ugorna Marzena 500
Ujazdowski Kazimierz Michał 387
Ulianowa Polina 345
Ulicki Ryszard 508
Umer Klementyna 476

Umer Magda 360
Urban Marcin 365
Urbańska Beata 346
Urbańska Natasza 346
Urbański Karol 346
Urszula (właśc. Kasprzak Urszula) 402, 467

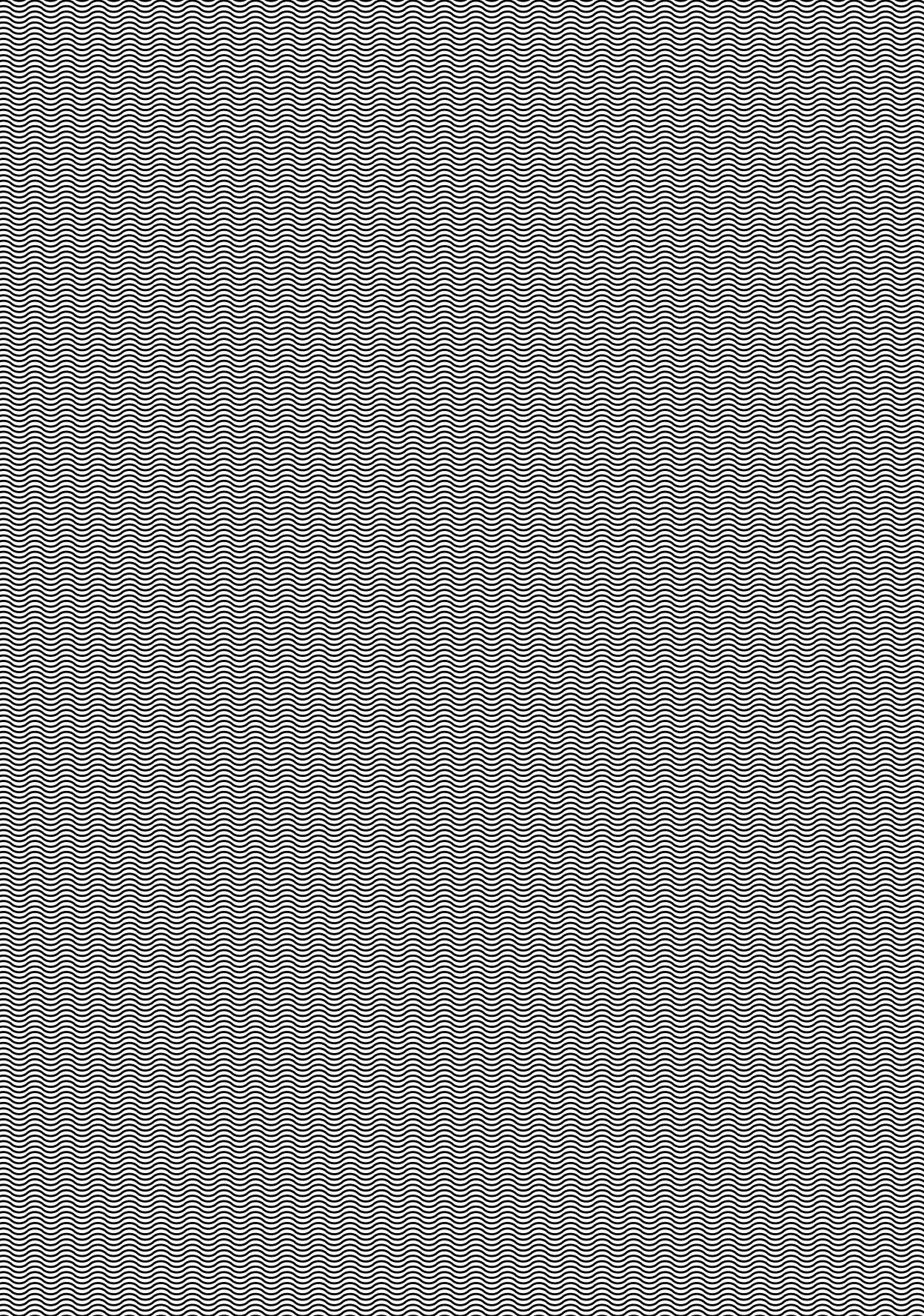
W
Wachnowski Tomasz 362
Wainwright Rufus 12
Wajda Andrzej 245
Waldieufeller Emil 116
Walendziak Paulina 224, 326
Walicki Franciszek 51, 53, 56–58
Walicki Piotr 447, 450
Waligórski Andrzej 430
Waliński Michał 103–105
Walków Aleksandra 458
Walter Andrzej 366
Wałczuk Przemysław 87
Wanot-Stauffer Joanna 383
Wardawy Jarosław 386
Warecka Agnieszka 344
Warlikowski Krzysztof 222
Warno Katarzyna 359
Warzok Adolf 409
Wasicki Kamil 496
Wasik Jarosław 198, 381, 383, 390, 395–396, 398–399, 474, 503
Wasilewska Karolina 326
Wasilewska Katarzyna 267, 339
Wasilewski Marcin 328
Wasowski Grzegorz 336
Wasowski Jerzy 184, 188, 213–214, 216–217, 219, 315, 326, 333, 374, 519
Waszak Stanisław 506
Wat Aleksander 165
Wawiłow Danuta 342
Wawrykiewcz Stanisław 426–427, 430
Wawrzyniak Andrzej 371–372
Wawrzyńczyk Mariusz 401
Ważyk Adam 131, 183
Wątroba Juliusz 465
Wątróbska Agata 359
Webber (właśc. Mikosz Andrzej) 504
Weber Jacques 98
Weill Kurt 189, 359
Weinberger Attila 448–450
Welke Mieczysław 433
Wencel Jakub 441
Wermińska Wanda 117
Wesołowski Lucjan 169, 172
Wesołowski Romuald 169
Węgiel Monika 325–326, 360
Węgrzynowicz-Plichta Magdalena 366
Wiechowicz Stanisław 234
Wieczorek Piotr 209–210
Wieczorkiewicz Bronisław 105
Wielopolski Zygmunt 354
Wieniawski Henryk 149, 185
Wiernik Bronisław 183–185, 191
Wierzbicki Andrzej 420, 476
Wierzbieniec Marta 453
Wierzuchowski Karol 117
Wilczyński Czesław 420, 422, 429, 476
Wilczyński Witt 478
Wilk Edyta 224, 326
Wilk Katarzyna 403
Wilk Natalia 231
Willmann Ewa 503
Wilshaw Michael 109
Wilson Robert 12
Wiłkomirska Wanda 341
Winiarska Katarzyna 336
Winiszewska Hanna 99–100
Wiszniewski Zbigniew 184–185
Wiśniewska Zuzanna 373
Wiśniewski Ignacy Jan 375–376
Wiśniewski Michał 371–372
Wit Antoni 234
Witas Stefan 113, 117, 119, 319
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 243–246, 345
Witkowska Agata 478
Witkowski Grzegorz K. 86
Witkowski Jerzy 190, 192
Wnukowa Ewa 243–244, 289
Wnukowska Krystyna 109–110
Wochniak Władysław 186
Wodecki Zbigniew 146, 204, 316, 444, 447–448, 452, 461
Wodnicka Krystyna 187
Wojaczek Rafał 259, 337, 341
Wojciechowska Małgorzata 326, 506
Wojciechowski Jerzy 207
Wojciechowski Konrad 386
Wojciul Ryszard 386
Wojdak Jan 469
Wojnowska Elżbieta 500
Wojsław Janusz 234
Wojtalewicz Iga 344
Wojtecki-Wasilewski Wojciech 127
Wojtunik Mariusz 436
Wojtyła Karol (Jan Paweł II) 326, 456
Wojtyłło Ryszard 207
Wolański Ryszard 195, 512
Wolski Marcin 360
Wołek Jan 259, 336, 360–361, 504
Woszek Stefania 413
Woźniak Jerzy 188–190
Woźniak Piotr 474
Woźniak Tadeusz 406, 500–501, 504
Woźniak Weronika 337
Woźniak Zenon 188–190
Woźniakowski Tadeusz 319
Wójcicki Jacek 243, 246, 350
Wójcik Magdalena 434
Wójcik Paweł 259, 504, 506
Wójcik Sabina 458
Wójtowicz Joanna 504
Wójtowicz Leszek 260
Wójtowicz Stanisław 496
Wroczyński Tomasz 16
Wroński Szczęsny 367
Wróbel Kamila 368
Wróbel Monika 394, 396
Wróblewski Jan (pseud. Ptaszyn) 238, 329, 507
Wróblewski Przemysław 284–288
Wrzesińska Anna 246
Wüssemberg Józef 124
Wybicki Józef 133
Wydra Szymon 516
Wyka Kazimierz 193
Wyrobek Bogusław 57
Wyrwicz-Wichrowski Karol 116
Wysocki Włodzimierz (Wysocki Władimir) 16, 26, 51, 54, 134–135, 259–260, 360, 366, 507
Wyszkoni Anna 401–402, 407, 449
Wywrocki Waldemar 447

V
Verdi Giuseppe 116
Vian Boris 223
Vienio (właśc. Więcławski Piotr) 89
Vikár Béla 153
Vinesco-Trzcińska Małgorzata 346
Vivaldi Antonio 301
Vytásek Jan 457, 459–460

Z
Zabłocki Michał 452
Zabrodzki Piotr 360
Zachwatowicz Krystyna 240
Zadrożna Urszula 344
Zagajewski Adam 231, 341
Zagozda Jan 319
Zagórski Krzysztof 500
Zagórski Włodzimierz 104
Zając Anna 367
Zając Wioleta 344
Zającówna Wiktora 110
Zajączkowski Stanisław 247
Zajdek Paweł 463
Zajko Elżbieta 336–338
Zaleski Radosław 478
Zalewska Marta 403, 459
Zalewski Przemysław 506
Załuski Piotr 207
Zamachowski Zbigniew 420
Zamilska (właśc. Zamilska Natalia) 407
Zaniewicz Joanna Ewa 121, 128, 130–131
Zapendowska Elżbieta 336, 346, 444, 448–450
Zarankiewicz Marek 424
Zaryan Aga (właśc. Czulak Agnieszka) 503
Zarycki Andrzej 179, 224, 272–273, 289, 293, 316, 360–361, 366–367
Zasuwa Iwona 346
Zaśko Beata 502
Zaucha Andrzej 179, 193–206, 236, 316, 497, 504
Zawiałow Daria 403
Zawłocka Joanna 503
Zborowska Bożena 346
Zdybicki Maksymilian 500
Zdziarski Jan 336
Zembaty Maciej 420
Zerkowitz Bela 107
Zhmurova Alisa 345
Zieleńczyk Wanda 131
Zielińska Julita 500
Zielińska Katarzyna 459
Zieliński Andrzej 52
Zieliński Jacek 52
Zieliński Przemysław 56
Zieliński Wojciech 450
Ziembicki Ireneusz 224
Ziemianin Adam 298, 300, 365
Zimińska-Sygietyńska Mira 122
Zimna Marlena 507
Zimowski Marek 496
Ziółek Dariusz 464
Ziółkowski Mariusz 433
Znaniecki Michał 386
Znicz Michał 113, 117
Zoku Matsumoto 397
Zoszczenko Michaił 117
Ztracený Marek 458–459, 461
Zuber Stefan 409–410
Žukienė Onutė 457
Zumthor Paul 62
Zweig Stefan 93
Zwierzchowska Małgorzata 363, 439
Zwoźniak Jacek 441
Zych Jan 195
Zychowicz Szymon 432
Zygadło Tadeusz 185, 188
Zygmunt I Luksemburski 151
Zygmunt Violetta 365

Ż
Żabczyński Aleksander 117, 402
Żabski Tadeusz 103
Żak Katarzyna 500
Żarowski Ryszard 421
Żelechowska Danuta 319
Żeromski Stefan 115
Żołnierz Elżbieta 418
Żukowska Dominika 496
Żurakowski Bogusław 366
Żwaniecki Michaił 360

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka



MUZEUM
POLSKIEJ
PIOSENKI
W OPOLU

800 LAT OPOLA

TVP rozrywka

Jedynka POLSKIE RADIO

RADIO OPOLE

ISSN 2353-4761