

2019

nr 7

PIOSENKA

rocznik kulturalny

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka



PIOSENKA

ROCZNIK 2019 NR 7

REDAKCJA

Jan Poprawa (redaktor naczelny)

Anita Koszałkowska

Andrzej Pacuła

Mateusz Torzecki

Jarosław Wasik

DORADCY I STALI WSPÓŁPRACOWNICY

Marcin Binasiak

Andrzej Bogunia-Paczyński

Teresa Drozda

Maria Folwarska

Krzysztof Gajda

Sylwia Gawłowska

Dariusz Piwowarski

Tadeusz Skoczek

Andrzej Zarycki

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



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

POPRAWA – od Redaktora	9
------------------------------	---

1. STUDIA I SZKICE

RUSZKOWSKI – Aojde	10
WARYCH-CZAJKA – Piosenka i jej tekst	27
BRUCKI – Od wiersza do piosenki	42
PIOTROWSKA – Alternatywność, słowo talizman	51
KOTIN – Leonard Cohen jako poeta mistyczny	56
GAWŁOWSKA – Kora, piosenki w labiryncie tęsknoty	61
GAJDA – Jacek Kaczmarski i „czasy przejściowe”	68

2. PRZELOMY

BOGUNIA-PACZYŃSKI – Przedpaździernikowy przełom w polskiej muzyce... ..	76
LIPIEC – Krótka historia studenckiej estrady	88
UKLEJA – Zdrój Jana	95
JACOBSON – Big beat – jak to się zaczęło	113
DROZDA – Listopad 1989 Wrocław	132

3. INSPIRACJE

WASILEWSKA-STRZAŁKOWSKA – Charakterystyka szant i pieśni żeglarskich	145
SALA – Na łowicką nutę	159
DOMAGAŁSKI & PODMOKŁY – Grechuta i Niemen na ustach piłkarskich kibiców	167
KUREK – To tylko piosenka... ..	174
DROZDA – Śmiech jest nieskończenie piękny	179

4. POECI PIOSENKI

GARCZAREK – Piosenki	187
SZWED – Piosenki	197
ŚWIĄTEK – W drodze z piosenkami Tomasza Szweda	204
GAJDA – Wbrew pozorom Kondrak	210
KONDRAK – Piosenki	213
KASPRZYCKI – Zapach granic i inne granice	225

5. PRZYZYNY DO BIOGRAFII

SKOCZEK – Patrz Kościuszeko na nas z nieba	240
JANICKI – Maria Koterbska	243
KRÓL – Dariusz Miłkowski (z Sopotu do Chorzowa, przez Londyn)	255
GŁÓWKA – Patti Smith. Rockowa poetka poza społeczeństwem	265

6. TRYBUNA

BAZACZEK	280
CICHOCKA	283
CIECIERĘGA	284
DOMAGAŁA	285
FRANIA	287
GRUNWALD	291
HANDZLIK	293
JANOWSKI-SMOLIŃSKI	298
KASPRZYCKI	301
KAZIMIERSKI	302
LISOWIEC	305
MAJEWSKI	308
PACZKOWSKI	310
PARTYK	315
RUSEK	318
RYZŁAK	322
SALWOWSKA	339
WESOŁOWSKI	340
WIŚNIEWSKA	343

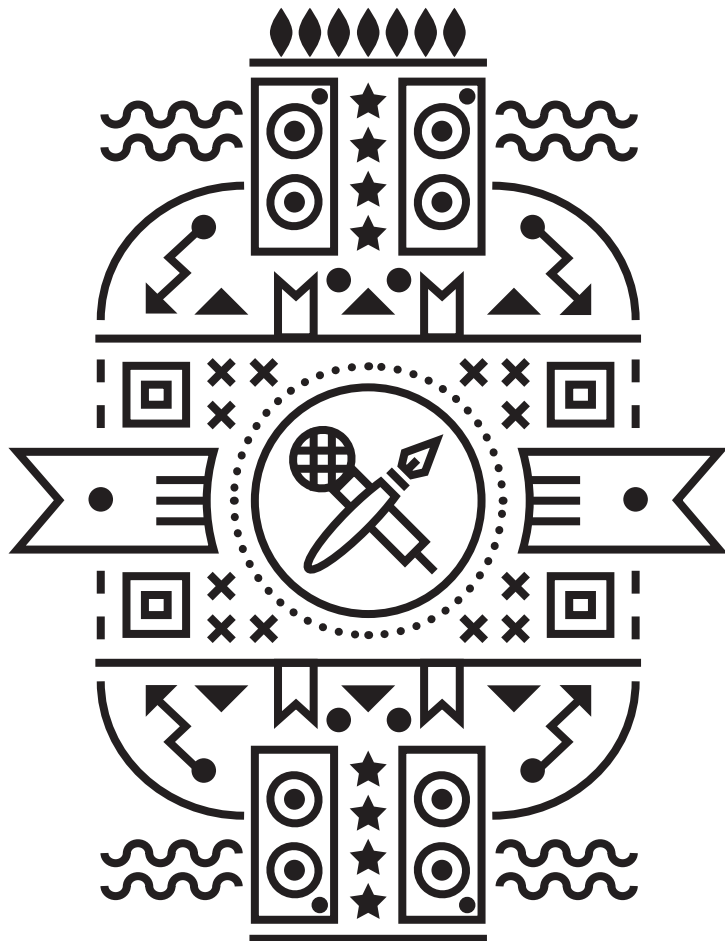
7. ZAPIS

DANEL – I Międzynarodowa Konferencja w Łodzi	348
KAMALSKA – Poezja w miniaturze wokalne	350
ZAGDAŃSKA-ŻÓŁKOŚ – Wokalne interpretacje motywów przewodnich... ..	357
MALEC-PIOTROWSKA – Elementy sonorystyczne a kreowanie interpretacji... ..	362
RACHOŃ – Wojciech Młynarski ikona polskiej piosenki	369
JAKUBOWIAK – Psychologiczne ograniczenia w aspekcie pracy nad głosem	379

*

ROSZKOWIAK – 56. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu	385
---	-----





Jan Poprawa

OD REDAKTORA



Uroczyste witam stałych i nowych czytelników „Piosenki”. Robię to z niejakim skrępowaniem człowieka, którego dotknęły ostatnio osobiste kłopoty – ale też z nieukrywaną radością z powodu ich ustania. Furda kłopoty, ważne, że dzieło gotowe!

To już siódmy rocznik „Piosenki”. Nie jest to mało, ale... W skali jednego roku każde (takie jak nasze) wydawnictwo cierpi na niemożność szybszego reagowania na różne olśnienia, odkrycia, przynoszone wciąż przez ludzi sztuki. I na grzechy czynione przez nich, a jakże. Te ostatnie – szczególnie burzą krew, zwłaszcza gdy przedmiot naszych zainteresowań użyty jest przez graczy z innej gry. Również społecznej...

Na razie jednak, miast denerwować się i podgrzewać temperaturę estetycznego jedynie sporu – postanowiliśmy zająć się sprawami, które są i wciąż będą ważne. Takimi jak historia zjawiska zwanego najogólniej piosenką, jak określenie (czy choćby tylko doprecyzowanie) przyjętych w nim pojęć. Czy to dobra droga? Na pewno konieczna, jeśli zjawisko piosenki

chcemy traktować jako część najważniejszego lepszca tego świata: kultury.

„Piosenka” powstaje społecznym wysiłkiem gromady ludzi, którym przyświeca jeden cel. Miło stwierdzić, że są w niej znakomici uczeni, od lat poświęcający swój wysiłek badawczy sprawom z piosenką (tym razem bez cudzysłowu) związanym. Jesteśmy dumni z ich obecności. Ale podkreślamy też stałą obecność na łamach praktyków, często najwybitniejszych postaci tego bujnego i skomplikowanego środowiska. A także młodych stażem artystów i publicystów.

Tematy podzieliliśmy nieco inaczej niż do tej pory. Obok klasycznych studiów i i szkiców znajdują P.T. Czytelnicy dział pod tytułem „Przełomy”, sugerujący ważne (tak politycznie, jak i estetycznie) zdarzenia w polskiej sztuce estradowej. Zaś rozdział siódmy („Zapis”) poświęciliśmy niemal w całości owocom sesji naukowej zorganizowanej przez Akademię Muzyczną w Łodzi.

Przyjemnej i pożytecznej lektury!

Paweł Ruszkowski

AOJDE



Zanim w swym mitycznym orszaku grecki bóg sztuki Apollo zgromadził dziewięć córek Zeusa i Mnemosyne, przez historię kultury zapamiętanych jako dziewięć muz olimpijskich, na wapiennym góskim masywie Helikon w Beocji czczono trzy pierwotne muzy: Mneme – opiekunkę pamięci i wspomnień, Melete – patronkę nauki i pracy oraz Aojde – uosobienie śpiewu i poezji¹. To właśnie tę ostatnią szczególną czcią obdarzali wędrowni i nadworni śpiewacy, zwani w przedhome-rowej Grecji aoidami, i to jej powierzali swoją sztukę – pieśń.

Również dla mnie helikońska muza okazała się natchnieniem. Postanowiłem bowiem oddać się rozważaniom nad fenomenem współistnienia dwóch „żywiołów”: słowa i muzyki w tej zwięzłej, nasyconej formie, jaką jest piosenka. Centralnym zaś tematem moich badań będzie tak zwana piosenka poetycka, głównie ta tworzona i wykonywana w Polsce, przede wszystkim od połowy XX wieku, oraz rozmaite jej odnogi. Wobec istnienia ogromnej liczby wnikliwych, wieloaspektowych prac na ten temat mój głos w dyskusji podnoszę

nie tyle w celu tworzenia nowych definicji i formułowania przełomowych tez, ale raczej jako próbę uporządkowania najciekawszych dla mnie spostrzeżeń, a także – własnych doświadczeń zbieranych z perspektywy obserwatora i czynnego uczestnika środowiska polskiej piosenki.

Zanim jednak zapatrzę się w twarz Aojde śpiewającej polską poezję, chciałbym zwrócić uwagę także na inne jej oblicza, które, choć nie są bezpośrednio związane z tematem moich badań, umieszczą kolejne rozdziały w szerszym kontekście i rzucą na nie dodatkowe światło.

*

Muzyka i śpiew były obecne w życiu człowieka od zarania jego dziejów. Z początku pierwotne, odruchowe, organiczne, stopniowo nabierały cech intelektualnych. Starożytne cywilizacje, głównie przez wykształcenie własnych systemów językowych i specyficznych kultur, w tym muzycznych, umożliwiły powstanie i rozwój pieśni w określonej formie i treści.

W antycznej Grecji pieśń była integralną częścią codziennego życia i stanowiła jeden z elementów tak zwanej trójjednej chorei (pozostałe dwa to muzyka instrumentalna i taniec)². Jej początków badacze doszukują się wcale nie w obrzędowości kulturowej, lecz w warsztatach pracy. Niemal każda grupa robotnicza miała swoje odrębne, specyficzne pieśni, które wykonywane były zgodnie z rytmem pracy i odwrotnie – praca nabierała rytmu pieśni.

Na szczególną jednak uwagę zasługuje nadzwyczajna zgodność formy muzycznej z treścią poezji w utworach starożytnych. Wielość i różnorodność zachowanych nazw antycznych greckich pieśni okolicznościowych pokazuje, jaką wagę miała dla Greków wspomniana spójność poezji i muzyki. Kazimierz Kumaniecki wymienia niektóre rodzaje greckich pieśni: dytyramby – pieśni na cześć Dionizosa, prozodia – śpiewane podczas procesji, peany – pieśni dziękczynne ku czci bogów, hymny – pieśni obrzędowe, hypohemanty – pieśni połączone z tańcem, epinikia – ku czci zwycięzców, czy skolia – biesiadne³. Kolejne przykłady przytacza Lidia Winniczuk: epithalamia – pieśni weselne, olophymos – lamenty przy łożu umierającego, treny / ialenos – pieśni żałobne i katabaukalesis – kołysanki usypiające niemowlę⁴.

Ogromna różnorodność form poetyckich i w konsekwencji także muzycznych stanowiła o wartości greckiej pieśni. Niektóre elementy tamtejszej kultury przenikały do innych krajów basenu Morza Śródziemnego, w tym – do Rzymu. Tam jednak muzyka pełniła głównie funkcje utylitarne (np. sygnały wojskowe, fan-

fary), a poezja występowała raczej w formie recytowanej.

W starożytnym świecie pieśni rzadko wykonywane były, jak powiedzielibyśmy dziś: *a capella*, zazwyczaj towarzyszył im jakiś instrument, np. aulos lub lira, a jednocześnie – starożytność praktycznie nie знаła innego śpiewu ani innej muzyki instrumentalnej niż monodyczna⁵ – jeżeli więc śpiewak towarzyszył sobie na jakimś instrumencie, to jedynie podwajał tony swej pieśni (w unisono lub w oktawie), co sprzyjało z jednej strony wzmocnieniu przekazu melodycznego, z drugiej – tekstowego.

W epoce średniowiecza niesakralna muzyka wokalna przyjęła formę jeszcze bliższą dzisiejszej pieśni. Historycy muzyki – wbrew powszechnym skojarzeniom – właśnie w wiekach średnich dostrzegają narodziny tradycji „piosenkarstwa”, rozumianego jako publiczne wykonywanie piosenek: *jego początków można upatrywać w działalności wędrownych artystów, przedstawicieli sztuki plebejskiej (w Polsce zw. rybałtami, igrcami, w Rosji skomorochami, w krajach zachodnioeuropejskich – goliardami, histrionami, szpilmanami, wagantami, żonglerami itp.), występujących na jarmarkach, odpustach, uroczystościach miejskich i wiejskich w roli śpiewaków, a często zarazem instrumentalistów, także poetów, aktorów, tancerzy lub akrobatów. W XII i XIII w. tworzeniem i wykonywaniem pieśni zajmowali się poeci i muzycy w jednej osobie: trubadurzy i truwerzy oraz minnesingerzy, potem meistersingerzy*⁶.

Nie sposób nie wspomnieć jeszcze o bardach, celtyckich śpiewakach opiewających najczęściej wydarzenia historyczne i boha-

¹ Mała encyklopedia kultury antycznej, Warszawa 1990, s. 500.

² L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1983, s. 495.

³ K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, wyd. 2 przejr. i rozszerz., Warszawa 1964, s. 105.

⁴ L. Winniczuk, dz. cyt., s. 504.

⁵ K. Kumaniecki, dz. cyt., s. 102.

⁶ Piosenkarstwo, [w:] Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/piosenkarstwo;3957443.html> [dostęp 8.07.2017].

terskie czyny⁷. Choćby dlatego, że, mimo iż ich działalność zakończyła się w średniowieczu (a w Szkocji kilka wieków później), to samo określenie „bard” przetrwało do dziś i zakorzeniło się we współczesnej kulturze, co prawda – już w innym znaczeniu. Współcześnie bardami określa się śpiewaków będących jednocześnie autorami (przynajmniej tekstów), najczęściej jednak – charyzmatycznych pieśniarzy, wykonujących, często przy własnym akompaniamencie, w pełni autorskie utwory poetycko-muzyczne, zwykle dotykające spraw ważkich, takich jak miłość, sztuka czy przemijanie, a w minionym stuleciu odnoszących się także do sytuacji społecznej i politycznej – zresztą bardowie XX wieku byli przede wszystkim swoistym głosem ludu (w przeciwieństwie do swych średniowiecznych protoplastów, którzy reprezentowali sztukę dworską), a *kontekst społeczny ich pieśni powstał na styku dwóch wielkich zjawisk kulturowych i społecznych: renesansu muzyki ludowej [w postaci folku autorskiego] oraz narodzin i rozkwitu ruchu praw człowieka*⁸.

Zamykając myśl o średniowiecznych spotkaniach słów i muzyki, należy zauważyć jeszcze specyficzną spójnię tekstów liturgicznych z melodiami chorału gregoriańskiego, która zresztą do dziś jest obecna w chrześcijańskich nabożeństwach obrządku rzymskokatolickiego, a w szczególności – w stałych częściach mszy świętej. Tu oparta na skalach modalnych melodyka kierowana jest przebiegiem tekstu i w zależności od tego, czy kapłan śpiewający tekst lekcjonarza napotyka w zdaniu na przecinek, kropkę, czy też zwraca się do wiernych w oczekiwaniu na ich odpowiedź – tak buduje frazę, by w miejscu kropek czy

przecinków zastosować odpowiednie zwroty melodyczne.

Chorał był jednym z najwcześniejszych przejawów retoryki muzycznej, która zaczęła się rodzić na przełomie średniowiecza i renesansu, a której największy rozkwit przypadł na okres baroku. Retoryka w muzyce nawiązywała do antycznych wzorców, którymi kierowali się wielcy mówcy i w istocie – polegała na tworzeniu dzieła muzycznego na podobieństwo wypowiedzi słownej. Kompozytor kierujący się zasadami retoryki dobierał odpowiednie środki, zwane figurami retorycznymi, które miały za być nośnikiem określonych emocji lub znaczeń, np. zawartych w tekście. Figury takie miały nawet swoje własne nazwy, np. *patoipoja* (pochód chromatyczny, zwykle w górę) – symbol cierpienia; *exclamatio* (skok o interwał większy niż tercja, najczęściej seksta) – błaganie, wybuch emocji; *interrogatio* (interwał wznoszący się) – stosowany w zapytaniach; *aposiopesis* (pauza) – obraz pustki, śmierci; *suspiratio* (przerwywanie dźwięków pauzami) – tęskne westchnienie; *assimilatio / homioiosis* – onomatopieczne naśladowanie odgłosów np. śpiewu ptaków; *fuga* (figura oparta na polifonicznej imitacji w kolejnych głosach) – przywoływała wyobrażenie pościgu lub ucieczki⁹...

W epoce renesansu i baroku rozwijała się silnie muzyka wokalna, będąca naturalnym polem poetycko-muzycznych fuzji, które przybierały rozmaite formy – arii, kantat, recytatywów, motetów, madrygałów... Ostatnia z wymienionych form – madrygał – jest szczególnie interesującym zjawiskiem w historii muzyki w kontekście spotkań słowa z muzyką. Kompozytorzy madrygałów umiłowali sobie formy poetyckie (takie jak sonet, oda, canzona, hymn

oraz – madrygał w drugim swym znaczeniu: gatunku poezji lirycznej). Zachowując wszelkie rygory formy muzycznej, kierowali się w równej mierze sensem poezji, w myśl „postulatów” madrygału, którymi były: po pierwsze *ilustracyjność, obrazowość, swoiste naśladownictwo, „malarstwo” dźwiękowe (imitazione della naura)*, po drugie – *opisowość (imitar de parole)*¹⁰.

Romantyzm wniósł kolejne istotne wartości, które służyły rozwojowi muzyki, w tym muzyki wokalne. Zauważamy pewne „rozluźnienie” form muzycznych i skupienie na treści (tak tekstu muzycznego, jak tekstu słownego), a dodatkowo – nastawienie na pozamuzyczne sensory utworów (programowość). Jedną z cech tej epoki była także synteza różnych gałęzi sztuki i jeszcze większe ich do siebie zbliżenie, które, wsparte silnym indywidualizmem, emocjonalnością i nierzadko wirtuozerią twórców i wykonawców, owocowały dziełami takimi jak – w Polsce – opery Stanisława Moniuszki czy pieśni „duetu” Mickiewicz–Chopin.

Piosenkarstwo jako rodzaj sztuki estradowej w dzisiejszym rozumieniu narodziło się w pierwszej połowie XIX wieku i od razu rozwijało jako zjawisko polimorficzne¹¹, z czasem wyraźnie zarysowały się trzy jego główne nurty (które później zaczęły się wewnętrznie dzielić, a także mieszać ze sobą):

1. Piosenka literacka – z ojczyzną we Francji, gdzie działały liczne kabarety, rewie i kawiarnie piosenkarskie (*café-chantants*). Reprezentanci: Mistinguett, Maurice Chevalier, Joséphine Baker, Lucien Boyer, Edith Piaf,

Charles Trénet i inni¹². Około 1950 roku wyłonił się nurt poezji śpiewanej (Juliette Greco śpiewała w paryskim kabarecie wiersze poetów francuskich z muzyką Josepha Kosmy), a pod koniec XIX wieku debiutowała Yvette Guilbert, pieśniarka i autorka tekstów¹³. Później, po okresie świetności kabaretów i szantanów, francuska piosenka literacka wydała takie indywidualności jak Charles Aznavour, Georges Brassens, czy Jacques Brel¹⁴; specyfiką Anglii były natomiast tak zwane music-halle – kafejki, tawerny, w których występowali pieśniarze, akrobaci i kuglarze zapowiadani przez wodziarza konferansjera¹⁵.

2. Piosenka taneczna – dużo późniejszy wytwór kultury amerykańskiej, popowa pochodna jazzu, stąd tworzona często przez kompozytorów miary George’a Gershwin’a czy Cole’a Porter’a, a wykonywana przez takich piosenkarzy jak: Bing Crosby, Harry Belafonte czy Frank Sinatra¹⁶. Tutaj proces twórczy przebiegał często w odwrotnym kierunku niż w piosenkach literackich – najpierw powstawała muzyka (która warunkowała taneczność rytmu), tekst zaś był dopisywany później. Epoka tanecznego swingu pozostawiła po sobie bogactwo piosenek zapewne między innymi dzięki specyfice swingowych kompozycji – z prostą i nośną melodią oraz precyzyjną i elastyczną jednocześnie rytmiką, które sprzyjały „przebojowemu” łączeniu muzyki z tekstem, jak chyba nigdy wcześniej i nigdy później w jazzie (choć na ogromne uznanie zasługują talent i praca autorów konstruujących piosenki w oparciu np. o transkrybowane bebopowe solówki instrumentalne; teksty takie nie są w większości zdolne do przetrwa-

⁷ J. Habela, *Bard, bardowie*, [w:] tegoż, *Słowniczek muzyczny*, Warszawa 1988, s. 23.

⁸ D. Wyszogrodzki, *Folk muzyką ostatnich bardów*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2005, s. 87–88.

⁹ P. Łykowski, *Retoryka i zdobnictwo w muzyce dawnej*, [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna. Materiały konferencyjne i tematy badawcze*, Wrocław 2007, s. 153–163.

¹⁰ B. Pocię, *Madrygał*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 6, cyt. za: Meakultura.pl, <http://www.meakultura.pl/edukatorium/madrygal-1-624> [dostęp 29.07.2017].

¹¹ B. Walczak, *Piosenka jest dobra na wszystko (O języku piosenki uwagi wstępne)*, [w:] *W teatrze piosenki...*, s. 36.

¹² Tamże.

¹³ Piosenkarstwo...

¹⁴ B. Walczak, dz. cyt., s. 37.

¹⁵ Piosenkarstwo...

¹⁶ B. Walczak, dz. cyt., s. 36–37.

nia próby czytania bez muzyki jako odrębne dzieło literackie, lecz przecież – z założenia są przeznaczone do życia wyłącznie w połączeniu z konkretną muzyką i tworzone są jako nośnik przede wszystkim rytmu, a dopiero w drugiej kolejności treści).

3. Piosenka popularna, rodem z Włoch, a tam – często o ludowej (najczęściej neapolitańskiej) genezie. Najwyraźniej reprezentowali ją chyba właśnie Włosi – między innymi Adriano Celentano czy Rita Pavone – oraz Amerykanie – na przykład Paul Anka i Dean Martin, ale także w innych krajach miała piosenka popularna swych wybitnych przedstawicieli (Julio Iglesias w Hiszpanii, Karel Gott i Helena Vondračkova w ówczesnej Czechosłowacji czy Ałła Pugaczowa w byłym ZSRR)¹⁷. Sposób pisania piosenek popularnych, w tym prymarność chronologiczna bądź tekstu, bądź muzyki, stopniowo zaczynał być dyktowany przez rodzący się show-biznes, którego częścią było zamawianie piosenek u twórców przez producentów i właścicieli wytwórni nagrań, dążących do kreowania przebojów i wykonujących je gwiazd estrady, coraz częściej – w oparciu o sprawdzone schematy i niejako odgórnie, „z zewnątrz”.

Kończąc ten, już dość obszerny, choć wciąż ogólny, zarys piosenki dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej, wymienię jeszcze, wspierając się propozycjami Bogdana Walczaka, kilka ważnych „punktów na mapie” polskiej piosenki estradowej, która narodziła się później niż we Francji i w ogóle na Zachodzie, lecz ujawniła dziesiątki artystów słowa i muzyki, których już dziś przywołujemy jako ikony minionego (a w wielu przypadkach również obecnego) stulecia: Mieczysław Fogg, Hanka Ordonówna, Ewa Demarczyk, Wojciech Młynarski, Leszek Długosz, Marek Grechuta, Magda Umer, Jerzy Wasowski i Jeremi Przybora, Czesław Nie-

men, Jacek Kaczmarski, Irena Santor, Bohdan Łazuka, Halina Kunicka, Anna German, Jerzy Połomski, Piotr Szczepanik, Anna Jantar, Halina Frąckowiak, Ewa Bem, Krystyna Prońko, Alicja Majewska, Izabela Trojanowska, Hanna Banaszak, Zbigniew Wodecki¹⁸... – to jedynie maleńki (i przecież nieobejmujący także w tym wszystkich ważnych twórców piosenek – poetów i kompozytorów!) wycinek całej mapy, której nie sposób „zwędownać” w pojedynkę...

O czym świadczy ten ogrom? Przede wszystkim o wielości odcieni piosenki i zawartego w niej spotkania słów z muzyką. Jeśli pomyślimy, że takich „map” jak wspomniana w poprzednim akapicie „mapa” polskiej piosenki XX wieku jest tyle, ile na świecie krajów i kręgów kulturowych, i ile odmian samej piosenki, kiedy uświadomimy sobie, że spotkanie słowa i muzyki dokonuje się w dziesiątkach okolo-piosenkowych form, jak chociażby hip-hop/rap, a także w innych fascynujących zjawiskach, takich jak języki tonalne (do których należy np. język chiński) – towarzysząca wersetów tej pracy, mityczna Aojde, wyda się posiadaczką nieskończonej wręcz liczby oblicz.

Spośród nich wszystkich – wybrałem jedno: to, w którym odbija się współczesna polska piosenka poetycka. W kolejnym rozdziale postaram się przeanalizować ją od strony strukturalnej i zrozumieć jej istotę, w kolejnych – wsłucham się w słowa jej wybitnych twórców i wykonawców oraz prześledzę część własnej twórczości muzycznej inspirowanej słowem poetyckim.

Niech więc Aojde rozpocznie swój śpiew...

*

ZAGADNIENIA TERMINOLOGICZNE

O „niezrozumieniu kategorii” piosenka i jej epitety

W ciągu ostatnich kilku lat, uczestnicząc w rozmaitych przeglądach, konkursach i festiwalach, spotkałem się z wieloma „dookreśleniami” piosenki, zawartymi chociażby w samych nazwach tych wydarzeń. Mnogość owych nazw, wynikająca zapewne także z chęci odróżnienia się od konkurencyjnych imprez, wprowadza niejednokrotnie niedomówienia i zamęt, zwłaszcza wśród konkursowiczów (i to niezależnie od ich ogólnoscenicznego i konkursowego doświadczenia). Niezmienne od lat pojawia się w protokołach posiedzenia jury zapis mówiący o „myślnej interpretacji regulaminu” czy „niezrozumieniu kategorii”. Czasem same komisje konkursowe spędzają długie godziny na dyskusjach, próbując ustalić, czy dany uczestnik (który *nota bene* dał ogółem znakomity występ) wpisał się w istotę, w specyfikę tego konkretnego spotkania, inaczej mówiąc – czy przyjechał ze swoim repertuarem na właściwy konkurs.

Jakie zatem epitety są najczęściej spotykane w towarzystwie słowa „piosenka”? Lista zdaje się nie mieć końca: piosenka artystyczna, piosenka literacka, piosenka poetycka, poezja śpiewana, piosenka autorska, piosenka aktorska, piosenka w teatrze, piosenka nieobojętna, piosenka zaangażowana, piosenka studencka... Choć mogłoby się здаwać, że to już zupełnie inna forma kulturalnej aktywności, to w bardzo bliskim sąsiedztwie wyżej wymienionych spotykamy też piosenkę turystyczną i piosenkę harcerską. Ponad tymi wszystkimi określeniami unoszą się zwiewnie te bardziej baśniowe

i tajemnicze, jak na przykład „krajina łagodności” czy „gitarą i piórem”, po wspomnieniu których dość twardo „łąduje się” na ostatnim: piosenka z tekstem. O ile genezy tej konstrukcji słownej można się domyślić (dbałość o artyzm tekstu i podniesienie jego rangi), to trudno oprzeć się pokusie przyrównania jej do chociażby „powieści z tekstem”...

Uporządkowanie i ewentualne zhierarchizowanie wszystkich tych nazw wymaga zastosowania czytelnego klucza. Najpierw jednak warto w ogólny sposób przyjrzeć się samej materii, którą będziemy porządkować, czyli – piosence. Nie ulega bowiem wątpliwości, że jest tu ona terminem nadrzędnym.

Słownik współczesnego języka polskiego tłumaczy piosenkę jako: *krótki utwór muzyczny z tekstem słownym do śpiewu, odznaczający się prostą budową, często zwrotkową, z refrenem*¹⁹. W definicji tej można odnaleźć podstawowe składniki piosenki, którymi są: *muzyka*, *tekst* (w rozumieniu tekstu słownego) oraz, kryjący się za zwrotem „do śpiewu” – *wykonawca*. Symbozę tych trzech elementów podkreśla między innymi Jan Poprawa – krytyk i juror z ogromnym doświadczeniem. Poprawa jako członek festiwalowych komisji artystycznych mówi często o kryteriach wartości piosenki, traktowanej jako *pewne zadanie artystyczne, w którym liczą się trzy równorzędne elementy: tekst (który jest sensem owego synkretycznego dzieła), muzyka (która jest jego pięknem) i człowiek, który to ożywia (bez interpretacji ludzkiej piosenka jest tylko kartką papieru)*²⁰. Takie widzenie sztuki piosenkarskiej – całościowe i szczegółowe jednocześnie – może pomóc dostrzec w którejś z jej składowych, a może we wszystkich trzech, poszukiwane klucze.

¹⁷ Tamże, s. 37.

¹⁸ Tamże, s. 38.

¹⁹ *Piosenka*, [w:] *Słownik współczesnego języka polskiego*, oprac. A. Sikorska-Michalak, O. Wojniłko, t. 2, Warszawa 1998, s. 46.

²⁰ Przytoczone słowa pochodzą z przemówienia Jana Poprawy towarzyszącego ogłoszeniu werdyktu jury VII Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki Poetyckiej im. Jacka Kaczmarskiego „Nadzieja” w Kołobrzegu (30.07.2010).

Poezja śpiewana

Kiedy spojrzę się na przytoczony powyżej długi szereg okołopiosenkowych określeń, po chwili dostrzec można jedno wyraźnie odmienne, które nie jest „piosenką” poetycką, aktorską czy inną, ale: (*primo*) „poezją”, (*secundo*) „śpiewaną”. Czy ta inwersja to jedynie przypadek lub kaprys słowny?

Michał Traczyk z urzekającą prostotą pisze, że „*poezja śpiewana*” to *poezja, którą się śpiewa*²¹. Jednocześnie zauważa, że w obliczu trwającej od lat dyskusji naukowej i krytycznej poświęconej temu zjawisku zarówno oczywistość, jak i zrozumiałość terminu „poezja śpiewana” są jedynie pozorne.

Prób wyjaśnienia istoty poezji śpiewanej jest wiele. Różnice między nimi widać na poziomie słownych niuansów, które jednak okazują się kluczowe. Tak na przykład *Słownik terminów literackich* podaje, że poezja śpiewana to postać piosenki, której słowami są *klasyczne teksty poetyckie*, np. Mickiewicza, Leśmiana, Tuwima²², a *Słownik literatury polskiej XX wieku* rozszerza ten opis, stanowiąc już, że poezja śpiewana to *piosenki pisane do wierszy tak klasyków poezji polskiej, jak poetów współczesnych i że jest to szczególna odmiana piosenki literackiej*²³, którą z kolei Anna Barańczak tłumaczy jako piosenkę, której tekstem jest utwór literacki pierwotnie nieprzeznaczony do śpiewania²⁴.

W wielu definicjach poezji śpiewanej (tu przytoczonych zaledwie dwóch) pojawia się w najróżniejszych formach słowo „piosenka”. Tymczasem Traczyk zauważa, że jednym ze

źródeł definicyjnych nieudomówień może być właśnie zacieranie granic pomiędzy poezją i tekstami piosenek²⁵. Wynikać to może między innymi z faktu, że kiedy mówi się o wierszach, zwykle jako przykład przywołuje się utwory liryczne (to jest ukazujące wewnętrzne przeżycia, uczucia i przekonania), zaś kiedy jest mowa o liryce – sięga się najczęściej do utworów w formie wierszowanej²⁶ (poezji). A ponieważ (liryczne) teksty popularnych piosenek są niemal z założenia wierszowane, to znaczna część dzisiejszych odbiorców kultury uznaje, że wszystko, co zaśpiewane w piosence, jest formą poezji.

Dodatkowo do utrwalania merytorycznie wątpliwego, a czasem zupełnie mylnego rozumienia poezji śpiewanej „przysługują się” także liczne internetowe portale multimedialne, których użytkownicy mogą łatwo tworzyć i publikować własne playlisty (listy odtwarzania). W sieci można znaleźć mnóstwo przygotowanych przez anonimowych użytkowników kompilacji nagrań, opatrzonych tytułami w rodzaju „Najpiękniejsza poezja śpiewana” czy po prostu „Poezja śpiewana”, zawierających utwory stylistycznie osadzone gdzieś w tak zwanej krainie łagodności, spośród których jednak (nie zawsze, lecz bardzo często) niewiele jest skomponowanych do poezji *sensu stricto*. Oczywiście – tak samo jak informacje dodawane przez internautów do powszechnych encyklopedii internetowych muszą być traktowane z ograniczonym zaufaniem, tak kompilacje np. na popularnym YouTube nie mogą być traktowane w kategoriach edukacyjnych. Nie mogą – a jednak siła oddziaływania Internetu jest ogromna i wystarczy, aby jedna niekompetentnie

stworzona playlista z „najpiękniejszą poezją śpiewaną” zdobyła popularność rzędu kilkudziesięciu tysięcy odtworzeń, a natychmiast pojawiają się tysiące muzykujących amatorów, chcących nauczyć się i samodzielnie powtórzyć swoje ulubione piosenki, zaś konkursy poezji śpiewanej zdominują młodzi, ochoczy „wykonawcy poezji śpiewanej”²⁷ (zmuszając jury do powtórzenia w protokole obrad swojej mantry o niezrozumieniu regulaminu konkursu). Nie należy się jednak temu dziwić, skoro nawet drukowane publikacje, mające być z założenia pomocami dydaktycznymi dla nauczycieli, jak na przykład przytoczona przez Michała Traczyka *Antologia polskiej poezji śpiewanej*²⁸ autorstwa Anny Grunwald, potrafią zupełnie mijać się z prawdą.

Uczestnicząc od kilkunastu lat w konkursach poezji śpiewanej i ogółem konkursach piosenki – jako uczestnik, obserwator, współtwórca koncertów galowych, a także kilkakrotnie juror – przede wszystkim jednak komponując na co dzień muzykę do polskich wierszy, ukulem sobie własną definicję poezji śpiewanej. Nie uważam jej w żadnym wypadku za bardziej udaną od innych, co więcej – nie mam pewności, że pod wpływem dalszych moich poszukiwań nie zmieni się ona za jakiś czas (a niewykluczone, że i przed zakończeniem tej pracy). Postanowiłem ją jednak nakreślić poniżej. Poezja śpiewana (przeze mnie rozumiana):

1. Jest to rodzaj artystycznego przekazu podobny formą do piosenki, choć w zakresie

samego procesu twórczego nie jest piosenką *sensu stricto*, a raczej adaptacją utworu poetyckiego na język piosenki, swoistą „quasi-piosenką”.

2. Utwór poetycki rozumiem jako wiersz (to jest nie-prozę), który, choć najczęściej tak jest, nie musi być poezją liryczną (może być to także pisana wierszem epika lub fragment dramatu poetyckiego). Wiersz może należeć do utworów klasycznych lub być współczesny, mieć określony wzorzec rytmiczny lub być wolny i zarówno posiadać rymy, jak ich nie posiadać (być wierszem białym). Utwór taki w pierwotnym zamysle autora nie był przeznaczony do śpiewania i jako taki został opublikowany (w dowolny sposób: tomiki, czasopisma literackie, blogi itp.).

3. Adaptacja wiersza na język piosenki polega na dokomponowaniu do niego muzyki²⁹, która umożliwi jego wokalną prezentację (zaśpiewanie). Często mówi się o „umuzycznianiu” wierszy, co pośrednio zabiera poezji jej „muzyczność” (tymczasem ta nieraz kipi wręcz swoim własnym rytmem i melodią), jednak we właściwym rozumieniu opisuje proces twórczy – utwór słowny staje się utworem słowno-muzycznym.

4. Forma muzyczna kompozycji stworzonej w oparciu o wiersz jest dowolna, jednak nie może naruszać pierwotnego kształtu utworu słownego³⁰.

²¹ M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 7.

²² T. Kostkiewiczowa, *Piosenka*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Wrocław 1998, s. 388.

²³ M. Głowiński, *Literatura a muzyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 551.

²⁴ A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 140, cyt. za: M. Traczyk, dz. cyt., s. 14.

²⁵ M. Traczyk, dz. cyt., s. 10.

²⁶ Opinię Lucyli Pszczółowskiej (wyrażoną w artykule *Forma a utwór liryczny*) przytaczam za: tamże, s. 10.

²⁷ G. Piotrowski, *Poezja śpiewana, czyli rozpaczy semantyka ciąg dalszy*, „Topos” 1999, nr 2–3, s. 106. W swoim eseju Piotrowski wskazuje, że współcześnie śpiewanie poezji i wykonywanie „poezji śpiewanej” nie są zjawiskami tożsamymi.

²⁸ *Antologia polskiej poezji śpiewanej*, wybór, wstęp, komentarz A. Grunwald, Wrocław 2002. W książce znaleźć można zarówno klasyczne wiersze poetów (między innymi J. Tuwima, K.K. Baczyńskiego, B. Leśmiana), teksty autorów zaliczanych do grona „poetów piosenki” (takich jak A. Osiecka, J. Przybora, W. Młynarski), piosenkarzy piszących głównie dla siebie (na przykład Kory, K. Nosowskiej, K. Staszewskiego), ponadto teksty pisane przez artystów hip-hopowych (Lord MM dAb, SP Brat Jolka) i wreszcie utwór, którego warstwę słowną stanowi „fragment przemówienia W. Jaruzelskiego i ustawy z 13.12.1981 r.”.

²⁹ W świetle prawa autorskiego dopisanie muzyki do wiersza wymaga od kompozytora uzyskania zgody poety lub jego spadkobierców na adaptację danego utworu poetyckiego (chyba że od śmierci poety minęło więcej niż 70 lat, wówczas jego twórczość zaczyna funkcjonować w tak zwanej domenie publicznej).

³⁰ Powtarzanie wybranego fragmentu wiersza jako refrenu lub zmienianie formy męskiej na żeńską i odwrotnie (szczególnie, gdy ingeruje to w rytmikę tekstu) jest już zabiegiem co najmniej sytuującym utwór poza konwencją „czystej” poezji śpiewanej, a w skrajnych przypadkach – stoi w sprzeczności z zasadami prawa autorskiego. Dokomponowanie muzyki do wybranych fragmentów utworu poetyckiego, jeśli zach-

5. Poezja śpiewana nie jest w moim rozumieniu gatunkiem muzycznym, tylko formą współistnienia poezji i muzyki. Uważam więc, że stylistyka muzyczna poezji śpiewanej jest całkowicie dowolna, a śpiewać poezję można przy użyciu wszelkich znanych środków i technologii, pod warunkiem, że nie nastąpi przerost formy nad treścią – sztuka ta dąży bowiem przede wszystkim do prezentacji utworu poetyckiego w określonym celu artystycznym.

6. Skupienie się na prezentacji wiersza nie powinno oznaczać pomniejszania roli muzyki i warsztatu wykonawczego. Piękna, umiejętnie i z pasją skomponowana muzyka oraz umiejętności wokalne/aktorskie/instrumentalne mają niebagatelną rolę i równą tekstowi wagę (mówimy przecież o utworze słowno-muzycznym, powołanym do życia na scenie), jednak w tym specyficznym rodzaju sztuki estradowej ich (muzyki i wykonania) jakość zawiera się też w tym, że w samym akcie wykonawczym stają się „jedynie” nośnikami tekstu – nie oczekując na osobny aplauz, pozostają dla widza „wyczuwalne” na poziomie emocji.

7. Szacunek dla tekstu poetyckiego nie wyklucza dla mnie poszukiwania alternatywnych, niekonwencjonalnych, odważnych sposobów jego interpretowania, na przykład komponowania muzyki, która w pierwszym wrażeniu tworzy dysonans z tekstem – po to, by złamać dotychczasowe, powszechnie przyjęte skojarzenia i otworzyć drogę do innego myślenia o danym utworze. Zawsze jednak w takich sytuacjach potrzebny jest umiar, a przede wszystkim – wewnętrzne przekonanie artystów, którzy biorą wiersz na swój twórczy i wykonawczy „warsztat”.

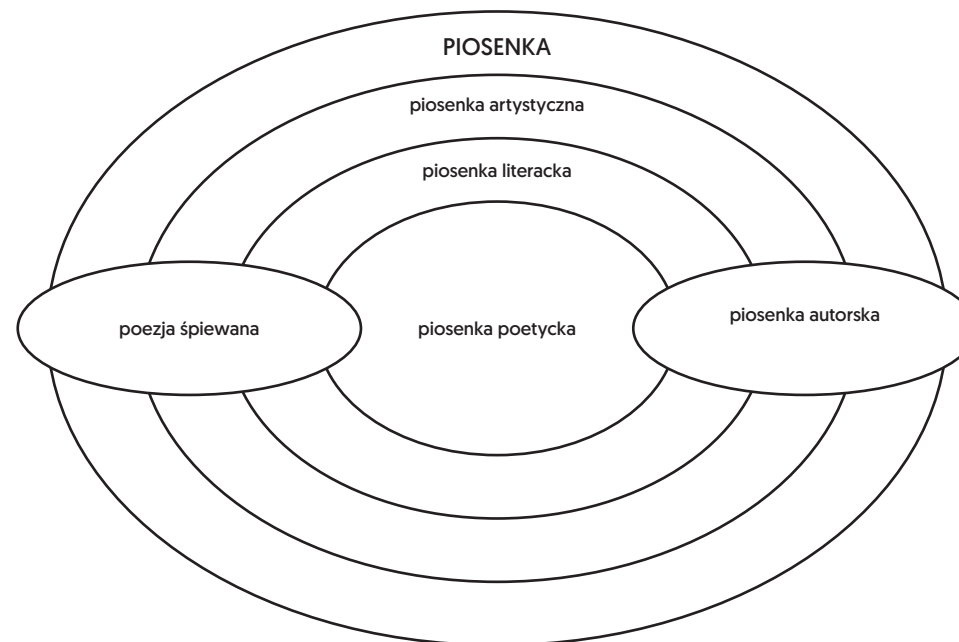
Spoglądając na uporządkowane (choć zdaję sobie sprawę z tego, że jedynie wstępnie i niekompletnie) myśli dotyczące fenomenu poezji śpiewanej i specyficznej relacji słowa poetyckiego z muzyką, która ją cechuje, zauważam, że są one dobrym zaczynem moich dalszych rozważań i uporządkowania pozostałych okółopiosenkowych terminów.

Piosenki różne

Jeden z podstawowych wniosków nasuwających się w wyniku przeprowadzonej analizy brzmi następująco: kiedy utwór przestaje „spełniać kryteria” poezji śpiewanej w ścisłym rozumieniu, szczególnie te dotyczące jego warstwy słownej, wówczas, niejako automatycznie, „wypada” z dość wąskiego kręgu poezji śpiewanej do szerszego – kręgu piosenki. Spróbuję prześledzić, w jakich to przestrzeniach piosenkowych może znaleźć się „niezdyscyplinowany” twórca i „wykonawca poezji śpiewanej”.

Piosenka artystyczna. Kontrowersyjne to pojęcie. Istnieje liczna grupa osób, które uznają je za pleonazm – przecież piosenka jest formą sztuki, jakże więc może nie być artystyczna? Inni z kolei wręcz domagają się dodawania epitetu „artystyczna” w odniesieniu do niektórych piosenek, co ma służyć wyodrębnieniu utworów o szczególnym artyzmie. Tak czy inaczej, termin piosenki artystycznej się przyjął. W moim odczuciu funkcjonuje dziś w środowisku w znaczeniu piosenki alternatywnej, przy czym chodzi o alternatywę do ogólnych wzorców proponowanych przez mass media. Piosenka artystyczna to więc swoiste piosenkowe „podziemie”, gdzie spotykają się twórcy, którym trudno jest wyobrazić sobie siebie w mainstreamie. Utwory takich artystów są

wana jest ich chronologia i sens całości, jest zabiegiem stosunkowo mniej inwazyjnym, jednak wymagającym od osoby dokonującej selekcji fragmentów dużego wyczucia i obliwającego ją każdorazowo do zaznaczenia, że umuzyczniony tekst jest fragmentem oryginału; natomiast swobodne zestawianie ze sobą różnych ustępów jednego utworu lub kilku różnych utworów jest już kolażem, któremu należy nadać nowy tytuł, oczywiście – po wcześniejszym uregulowaniu kwestii autorskich.



Il. 1. Rodzaje piosenki

nieszablone, bezkompromisowe, niejednokrotnie dziwne, a czasem – tradycyjne w konwencji i piękne w swej prostocie, a zawsze – skierowane do uważnego, wrażliwego, ceniącego treść i jakość odbiorcy.

Kryteria dotyczące tekstu „piosenki artystycznej” w zasadzie nie istnieją i, choć zwykle jest inaczej, teoretycznie mogą stanowić go wyćinki z gazety. W tym kontekście na uwagę zasługuje grupa piosenek, w których szczególnie nacisk położono na stronę słowną utworów [...]. Chodzi tu najczęściej o teksty współczesnych poetów pisane „na zamówienie” wykonawcy ([...] w Polsce R. Krynickiego, S. Barańczaka, B. Loebła)³¹. Mowa o piosenkach poetyckich. Autorów tekstów takich utworów określa się często mianem poetów piosenki

(Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Jonasz Kofta, Wojciech Młynarski)³². *Piosenka poetycka dąży niekiedy do powielania wzorców poetyki charakterystycznych dla twórczości lirycznej, funkcjonującej w wysokim obiegu kultury. [...] Bardzo często piosenka poetycka bywa tzw. piosenką autorską; dzieje się tak wówczas, gdy wykonawca jest jednocześnie autorem tekstu i muzyki ([...] w Polsce J. Kaczmarek, L. Długosz, J. Wołek)³³, choć w praktyce nazywa się tak również piosenki, których wykonawca jest autorem wyłącznie tekstu (mówimy wówczas o „śpiewającym autorze” lub – choć to kolejne dyskusyjne sformułowanie – „śpiewającym poecie”). „Autorska” może być oczywiście nie tylko piosenka poetycka, lecz także każda inna.*

³¹ Z. Kłoch, A. Rysiewicz, *Piosenka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 551.

³² M. Traczyk, dz. cyt., s. 18.

³³ Z. Kłoch, A. Rysiewicz, dz. cyt., s. 551.

Z tego miejsca płynnie do terminu piosenki literackiej wprowadza nas Krzysztof Gajda. Odnosząc wspomnianą już przeze mnie propozycję Anny Barańczak (która za piosenki literackie uznaje *zasadniczo piosenki, w których tekst słowny jest utworem poetyckim nie przeznaczonym pierwotnie do wykonania wokalne- go i znanym z innych niż w wypadku piosenki form przekazu*³⁴), posługując się przykładem twórczości Jacka Kaczmarskiego, prowadzi Gajda taką, odmienną nieco, analizę: Często spotykanym określeniem dla piosenki, której autor szczególną wagę przykładają do poetyckiej organizacji tekstu, jest „*piosenka poetycka*”. Twórczość Jacka Kaczmarskiego stanowi przykład zjawiska, dla którego właściwszym określeniem wydaje się określenie „*piosenka literacka*”. Z „*piosenką poetycką*” jako określeniem gatunkowym wiążą się bowiem w społecznym odbiorze często konotacje z *potocznie pojmowaną „lirycznością”*. [...] „*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 wysokiej³⁵. Propozycja Gajdy w przekonujący sposób tłumaczy istotę piosenki literackiej i dodatkowo kształtuje rozumienie terminu piosenki poetyckiej.

Podsumowując zebrane myśli dotyczące piosenki artystycznej, poetyckiej, autorskiej i wreszcie literackiej, postanowiłem podjąć subiektywną bardzo próbę zobrazowania ich współzależności w formie graficznej, mając nadzieję, że powyższe rozważania mogą się stać wystarczającym komentarzem do tej ilustracji. Otwarte i wychodzące poza granice piosenki

pole poezji śpiewanej wynika z jej, opisywanej wcześniej, „*quasi-piosenkowości*”.

Pojęcia-satelici

Co zatem z pozostałymi określeniami, wspomnianymi na początku tego rozdziału: piosenką aktorską, piosenką w teatrze, piosenką nieobojętną, zaangażowaną, turystyczną i harcerską, czy wreszcie studencką? W jaki sposób je rozumieć? W którym miejscu powyższego schematu można by je umieścić?

Przygotowana przeze mnie ilustracja jawi mi się nieco „astronomicznie”, przypominając układ planet albo przekrój ziemskich warstw. Proponuję zatem odpowiednio „astronomiczne” spojrzenie na pozostałe piosenkowe pojęcia. Moim zdaniem pełnią one rolę „satelitów” głównej „planety piosenki” (której wewnętrzną budowę przedstawia ilustracja), wskazujących okoliczności, w jakiej wykonywana jest piosenka (poetycka, artystyczna, popularna i każda inna).

Piosenka aktorska – to zjawisko bardzo specyficzne, przez co też obciążone sporą liczbą mylnych lub nieprecyzyjnych definicji (mówiących na przykład że jest to rodzaj piosenki wykonywany przez aktorów), czasem też traktowane szorstkim humorem („piosenka aktorska to piosenka, w której aktor gra, że śpiewa”, ewentualnie też: „piosenka aktorska jest jak świnka morska – ani to świnka, ani morska”). Właściwe rozumienie terminu piosenki aktorskiej proponuję moim zdaniem najważniejszy w Polsce festiwal poświęcony temu rodzajowi sztuki scenicznej – Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Centralną częścią PPA jest rokrocznie Konkurs Aktorskiej Interpretacji Piosenki i to w jego nazwie odnajduję poszukiwaną definicję: „piosenka aktorska” oznacza piosenkę (dowolną w treści i formie), którą wy-

konawca (niekoniecznie absolwent szkoły aktorskiej) interpretuje z użyciem środków *stricto* aktorskich (świadoma praca ciałem, kontrola mimiki, scenografia, kostium, rekwizyty itp.), które stają się integralną częścią artystycznej prezentacji i wynikają z określonej intencji wykonawcy. Taki rodzaj podejścia interpretacyjnego spotykany jest naturalnie w spektaklach teatralnych – przede wszystkim muzycznych (najbardziej wyrazistą formą są tu musicalowe songi), ale także dramatycznych. Mówimy wówczas o piosence w teatrze.

Pojęcia piosenka turystyczna i piosenka harcerska również odnoszą się do okoliczności, a także do konkretnych grup ludzi. Piosenki tak nazywane funkcjonują w specyficznych środowiskach (np. harcerzy) i stanowią często ważny element ich społecznej tożsamości oraz jeden ze sposobów integracji. Piosenki turystyczne i harcerskie poświęcone są różnijszej tematyce: biesiadnej, żeglarskiej, patriotycznej... Znajdziemy wśród nich także ogromną liczbę piosenek poetyckich i okołopoetyckich, a także przeboje muzyki popularnej, które na przestrzeni lat trafiały do rozmaitych śpiewników i stały się częścią turystycznej i harcerskiej tradycji.

Obserwując nasz rodzimy rynek artystyczny, dostrzec możemy festiwale i konkursy poświęcone piosence „nieobojętnej”, „inne”, „nieoczywistej”. Są to wyrażenia tożsame moim zdaniem z „piosenką artystyczną” – chodzi w nich bowiem o ową alternatywę dla znanej z mass mediów piosenki „obojętnej” (wobec treści, jakości, wysublimowanych emocji), produkowanej wciąż z użyciem jednego „sprawdzonego” szablonu.

Podobny z pozoru termin – piosenka zaangażowana – funkcjonuje jednak w jeszcze jednym znaczeniu, mianowicie w odniesieniu do utworów związanych z jakimś ruchem społecznym, politycznym, ideowym, wspierających ten ruch i będących artystycznym

wyrażeniem jego postulatów, niejednokrotnie przyjmujących formę protest songów. W Polsce „zaangażowanymi” określa się głównie pieśni powstające w okresie walki z komunizmem, z latami 80. ubiegłego wieku na czele.

Wreszcie termin piosenka studencka. W pierwszym skojarzeniu łączony jest z odbywającym się w Krakowie od ponad pół wieku festiwalem, jednak w obliczu funkcjonującej od lat nazwy „Studencki Festiwal Piosenki” (nie zaś „Festiwal Piosenki Studenckiej”) – dziś jest uznawany za błąd lub archaizm, a z pewnością rozumiany inaczej niż kiedyś: raczej w kategoriach pewnej tradycji albo – klimatu twórczości. Istotę początków „piosenki studenckiej” opisał w 1981 roku Jan Poprawa. Kończąc opis „satelitarnych” rodzajów piosenki, przytaczam poniżej fragmenty jego artykułu. Zawarte w nim myśli są nie tylko znakomitym studium fenomenu „piosenki studenckiej”, lecz także stanowią cenne uzupełnienie moich rozważań o obliczach piosenki, zawartych w poprzednim rozdziale.

Jan Poprawa: Czy legenda „piosenki studenckiej” ma pokrycie? Odpowiedzi na to pytanie szukać trzeba poza wyznaczonymi oficjalnymi szlakami rodzimego show-businessu. Nie znajdzie się nań odpowiedzi nawet na reprezentacyjnym (i zdawać by się mogło – kompletnym) Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Odpowiedzi szukać trzeba w „obiegu nieprofesjonalnym”. Co to jest?

Kiedy przed kilkoma laty odgórnymi decyzjami postanowiono odciąć od słuchaczy tzw. „młodą kulturę” [...], postawiono na rozrywkę. Piosenka, stanowiąca najbardziej efektywną gałąź drzewa rozrywki, wyszła oczywiście wówczas na pierwszy plan. Festiwale „ku czci”, „z okazji”, „na temat” i wszystkie inne wyobrażalne i niewyobrażalne okazje służyły upowszechnianiu piosenki. Jako alternatywy dla słowa, dla muzyki, dla aktorstwa. Dla funkcjonowania w człowieku jego centralnych władz: umy-

³⁴ A. Barańczak, dz. cyt., s. 140, cyt. za: M. Traczyk, dz. cyt., s. 14.

³⁵ K. Gajda, *Jack Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003, s. 171.

słowych. [...] Kiedy zdecydowano w Polsce, że treścią duchowego życia obywatela będzie rozrywka, piłka i wódka – okazało się, iż nie wszystkim owa dyrektywa odpowiada. Poza „oficjalną”, a więc zawodową, upowszechnianą przy pomocy wszelkich środków, grupą wykonawców i autorów piosenek – pozostali liczni hobbysty, majsterkowicze, outsiderzy. Tacy, którym śpiewanie nie kojarzyło się zazwyczaj z perfekcją muzycznego brzmienia, dla których dość obojętna była sceniczna interpretacja (cóż, skoro nie było sceny...).

Śpiewanie dla potrzeby, dla przyjemności, dla przekazywania własnych sądów – to oczywiście obraz mocno wyidealizowany. Niemniej tak rzeczywiście przez kilka lat bywało. Grupa ludzi śpiewających bez zlecenia stała się bazą do powstania zjawiska zwyczajowo nazywanego „piosenką studencką” właśnie. Mecenasem zjawiska była przez cały czas organizacja studencka. Co by o SZSP³⁶ z tego nie powiedzieć, przyznać przecież trzeba, iż w sferze piosenki (bardziej niż jakiegokolwiek innej) był on dobrym opiekunem. A właściwie opiekunem tym były SZSP-owskie agendy i instytucje, np. studenckie centra kulturalne, kluby, w których każdy amator śpiewania znalazł publiczność, giełdy, przeglądy oraz festiwale.

Oto na przykład z inicjatywy studenckich organizacji turystycznych powstały w Polsce liczne imprezy dla amatorów śpiewania „rajowego” czy „ogniskowego”. BAZUNA, YAPA, a przede wszystkim najstarsza Giełda Piosenki Turystycznej w Szklarskiej Porębie – przyczyniły się do upowszechniania mody na śpiewanie. Mody na wspólne artykułowanie wzruszeń. Z tego amatorskiego śpiewania, tak liczego, jak to sobie wyobrazić można – prędko wyłoniły się talenty, które zaczęły być wzywane przez publiczność. Naturalny to mechanizm, iż spontaniczny,

szeroki ruch wyłania swych najwybitniejszych przedstawicieli...

[...] Najwybitniejsi przedstawiciele owego ruchu wynikającego ze zdrowej potrzeby porozumienia się przy pomocy słowa (nie zaś tylko gestów w huczącej dyskotecie, czy min czynionych do lustra, najwierniejszego partnera wódczanej biesiady) – dawno nie są już studentami. Dawno też ich piosenki przekroczyły progi studenckich klubów i festiwali. Stąd podkreślana dziś umowność sformułowania „piosenka studencka”. Jan Wolek, Andrzej Sikorowski, Wojciech Bellon, Jerzy Filar, Grzegorz Tomczak, Andrzej Poniedziałki, Grzegorz Bukala, Andrzej Garczarek, Marek Materna, Przemysław Gintrowski, Jacek Kaczmarski i inni: oto wierzchołek zjawiska, jak lodowa góra kryjącego swą moc pod powierzchnią, poza możliwościami postrzegania...

[...] Okazję do obejrzenia czegoś więcej niż tylko owego wierzchołka spotyka się co rok w Krakowie. Wiosną organizacja studencka prowadzi tam Studencki Festiwal Piosenki. SFP jest imprezą szacowną, pełnoletnią. Podczas osiemnastu edycji tej najpopularniejszej studenckiej instytucji kulturalnej pojawiali się na jego estradach wciąż nowi, wciąż utalentowani ludzie [artykuł powstał w 1981 roku – P.R.].

[...] Możemy natomiast stwierdzić, że idąca od lat „w Polskę” legenda studenckiego śpiewania ma więc swe podstawy, swe uzasadnienie. Ma też szansę zweryfikowania się wobec milionów słuchaczy piosenek. Skoro rozum i prawda wróciły do swych praw w całym kraju – czas najwyższy przeprowadzić także odnowę piosenki. Tę, o której wiemy, że jak tania kurtyzana służyła podejrzanej sprawie – zagonić do szantano i zamtużów. Zaś tam, gdzie ludzie – wprowadzić piosenkę

uczciwą, mądrą i piękną. Niosącą wartości, które zwykle idą w parze z prawdziwą sztuką.

Wprowadzić na przykład tę z legendy – „piosenkę studencką”³⁷.

*

WYBRANE REFLEKSJE ZAMIĄST ZAKOŃCZENIA

Fryderyk Nietzsche we fragmencie *Narodzin tragedii z ducha muzyki* (ostatecznie nieopublikowanym w książce) napisał: *wyobraźmy sobie, jakim to przedsięwzięciem musi być zgodne ze wszystkimi założeniami pisanie muzyki do wiersza, tj. pragnienie zilustrowania wiersza muzyką, ażeby w taki sposób pomóc muzyce stać się językiem pojęciowym: świat na opak! Zamierzenie, które mi wygląda tak, jakby syn pragnął spłodzić własnego ojca*³⁸. Dodajmy do tego jeszcze słowa Ryszarda Wagnera, który tak widział różnicę między poetą a kompozytorem, pomiędzy sposobem pracy pierwszego i drugiego: *poeta zagęszcza całkowicie rozsiane i tylko racjonalnie uchwytnie momenty dramatyczne, wrażeniowe i wyrazowe w jednym, możliwie dobrze dla uczucia dostępnym punkcie; natomiast kompozytor ten ścieśniony, gęsty punkt ma teraz, zgodnie z jego wszystkimi treściami uczuciowymi, rozciągnąć do najwyższych granic*³⁹.

Przytoczone opinie ukazują, że łączenie muzyki ze słowem może się okazać niecodziennym wyzwaniem, nawet (a może – właśnie) w oczach niecodziennych ludzi. Często, gdy przymierzam się do umuzyycznienia jakiegoś tekstu, zadaję sobie pytanie, czy jestem w sta-

nie takiemu wyzwaniu sprostać, a kiedy już napiszę muzykę – zdarza się, że przez pewien czas dość nieufnie spoglądam na efekty mojej pracy.

Nieraz zastanawiałem się nad receptą dobrej kompozycji, której inspiracją i bazą jest tekst. Czy jest to znakomity warsztat kompozytorski, rozległa muzyczna wiedza i świadomość? Te zapewne mogą ogromnie pomóc, ale też – co usłyszałem od zawodowego kompozytora – sprawiają, że niewiele już pozostaje przestrzeni nieodkrytych (banalny przykład: profesjonalny pianista kładąc dłoń na klawiaturze, wie dokładnie, jakie dźwięki znajdują się pod jego palcami, zatem zagrany akord raczej nie będzie w stanie go ożywczo zaskoczyć...). Więc może to czytanie i wrażliwość na słowo warunkują sukces kompozytora w spotkaniu z literaturą? Niezaprzeczalnie tak, uściśliłbym jednak to zdanie: warunkują część sukcesu.

Obserwując pracę moich mistrzów, następnie starszych kolegów z muzycznej branży i wreszcie swoją własną, dostrzegłem, stosunkowo niedawno, prostą – choć czasem niełatwą do przyjęcia – prawidłowość. Najważniejszym elementem na każdym etapie obcowania z piosenką, od jej tworzenia do wykonywania, jest pokora wobec jej materii – warto ustąpić miejsca piosence.

*

Forma poetycko-muzyczna. Muzyczne ukształtowanie językowej formy i zawartości treściowej. Realizacja mowy. Wypowiedzenie muzyczne. Skomponowanie tekstu.

³⁶ Socjalistyczny Związek Studentów Polskich.

³⁷ J. Poprawa, *O czym śpiewają studenci*, „Scena. Miesięcznik społecznego ruchu teatralnego” 1981, nr 8, cyt. za: Strefa Piosenki, <https://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/511-o-czym-spiewaja-studenci-jan-poprawa-1981> [dostęp 20.08.2017].

³⁸ F. Nietzsche, *Über Musik und Wort* (1871), [w:] *Sprache-Dichtung-Musik*, hrsg. von J. Knaus, Tübingen 1973, cyt. za: M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 20.

³⁹ R. Wagner, *Oper und Drama. Dichtkunst und Tonkunst in Drama der Zukunft*, [w:] *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig 1911, cyt. za: M. Bristiger, dz. cyt., s. 14.

Owinięcie poezji muzyką. Transformacja. Przyswojenie. Wchłonięcie. Fuzja. Stosunek. Relacja. Przyległość. Granica. Wzajemne dopełnienie. Komplementarność. Współzależność. Dominacja. Korelacja. Kombi-nacja. Analogia. Adekwatność. Pokrewień-stwo. Synteza. Integracja. Symbioza... To tylko niektóre z określeń funkcjonujących w kontekście związków słowa z muzyką, które w swojej znakomitej pracy zebrał Michał Bristiger⁴⁰.

Spotkanie tych dwóch żywiołów może przy-brać tysiące różnych form, za każdym razem będąc unikatowe. Mogłoby się wydawać, że fenomen helikońskiej muzy Aojde jest feno-menem nieopisywalnym. Wielość jej oblicz i kluczowa w tym wszystkim prawdziwość każdego z nich (nawet w odniesieniu tylko do okółopiosenkowych okoliczności zespolenia słów z muzyką) sprawia, że najznakomitsza naukowa teza może zostać w jednym krótkim zdaniu podważona przez kolejnego badacza, a przełomowe w marzeniach swego twórcy artystyczne dzieło – okazać się niezrozumiałe dla nikogo poza nim samym. Ponadto – kto wie, czy wszechobecne media w kolejnych latach nie zaproponują nam drastycznej mo-dyfikacji kanonu piękna, a rady artystyczne festiwalu (albo też mające nieporównywal-nie większą siłę społeczne przyzwyczajenie) nie ustanowią w zupełnie innych miejscach granic pomiędzy takim a innym rodzajem piosenki...

Czy oznacza to, że naukowe publikacje wpro-wadzają jedynie poznawczy zamęt? Nie! Dzięki ogromnej, często wieloletniej pracy badaczy możemy wyglądać na interesują-

cy nas drobny skrawek świata przez tysiące różnych okien. Czy nie należy brać udziału w konkursach? Przeciwnie! Stanowią one nieocenione okazje do wszechstronnego roz-woju. Czy wreszcie młodzi artyści nie po-winni słuchać rad starszych kolegów ani szu-kać swoich mistrzów? Nie! Zrezygnowanie z szansy czerpania z ich doświadczenia byłoby nierozsądne.

Najważniejsza jednak w moim odczuciu jest osobista interakcja z piosenką (mówię tu o tym właśnie obliczu Aojde, bo jemu poświę-cona była moja praca). W przypadku twórców – objawiająca się w poszukiwaniu praw-dy, nieskrępowanym modą, konkurencją czy oczekiwaniami innych oraz, wspominanym już przeze mnie, „ustępowaniu miejsca piosence”. W przypadku odbiorców – rzecz sprowadza się do wyniesienia „zwyczajnego” spotkania z pio-senką do rangi, choćby małego, osobistego święta.

Wówczas ma szansę stać się niemożliwe: nie-skończona z pozoru liczba oblicz Aojde połą-czyć w jedno, najbardziej prawdziwe ze wszyst-kich – czyjeś własne. Bo, jak napisał w jednej ze swych *Mysli* Stanisław Witkiewicz – *żeby ludzie raz zrozumieli, że sztuka to wyraz duszy – to by sztukę robili tak, jak ptak śpiewa. Przestałaby ona być tą złą złą i nie trzeba by było tyle o niej gadać. Ale ludziom ciągle się zdaje, że sztuka to jest coś z zewnątrz nas, do czego trzeba prze-wracać oczami, do czego trzeba dążyć, czemu się poświęcać lub z powodu czego trzeba ryczeć, upijać się i udawać rozpustnych, idealno-cy-nicznych modernistów. A tu trzeba żyć i być szczerym.*

Paweł Ruszkowski – wokalista, instrumentalista, kompozytor i aranżer, absolwent Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Tekst jest fragmentem większej pracy, powstałej pod opieką dr. Grzegorza Piotrowskiego (2017).

BIBLIOGRAFIA

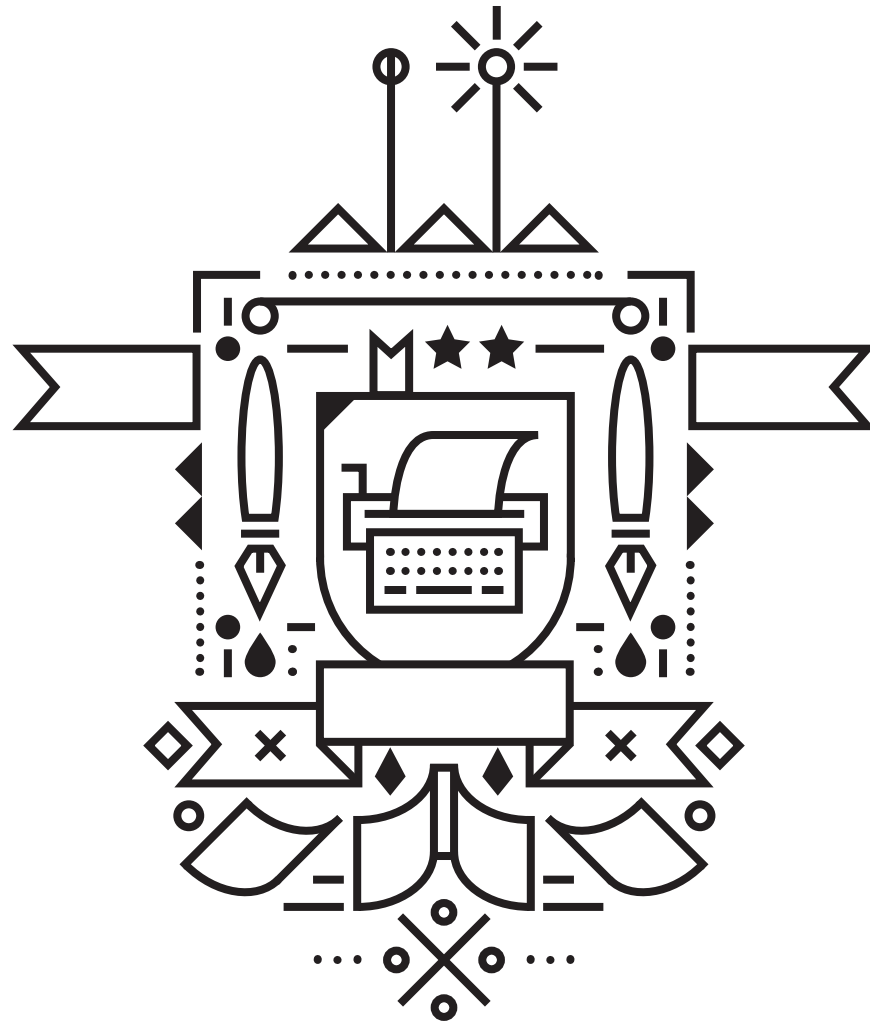
- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986.
Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003.
Głowiński M., *Literatura a muzyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992.
Grzybowski J., *Antologia poezji polskiej... od średniowiecza do współczesności*, Chorzów 2007.
Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Warszawa 1988.
Kloch Z., Rysiewicz A., *Piosenka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992.
Kostkiewiczowa T., *Piosenka*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Wrocław 1998.
Kumaniecki K., *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, wyd. 2 przejr. i rozszerz., Warszawa 1964.
Łykowski P., *Retoryka i zdobnictwo w muzyce dawnej*, [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna. Materiały konferencyjne i tematy badawcze*, Wrocław 2007.
Mala encyklopedia kultury antycznej, Warszawa 1990.
Młynarski W., *Od oddechu do oddechu*, koncepcja książki oraz wybór wierszy M. Nalewski, Warszawa 2017.
Piosenkarstwo, [w:] Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/piosenkarstwo;3957443.html> [dostęp 8.07.2017].
Piotrowski G., *Poezja śpiewana, czyli rozpacz semantyki ciąg dalszy*, „Topos” 1999, nr 2–3.
Pociej B., *Madrygal*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 6; za: Meakultura.pl, <http://www.meakultura.pl/edukatornia/madrygal-1-624> [dostęp 29.07.2017].
Poprawa J., *O czym śpiewają studenci*, „Scena. Miesięcznik społecznego ruchu teatralnego” 1981, nr 8, za: Strefa Piosenki, <https://www.strefa-piosenki.pl/aktualnosci/item/511-o-czym-spiewaja-studenci-jan-poprawa-1981> [dostęp 20.08.2017].
Słownik współczesnego języka polskiego, oprac. A. Sikorska-Michalak, O. Wojniłko, t. 2, Warszawa 1998.
Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.
Walczak B., *Piosenka jest dobra na wszystko (O języku piosenki uwagi wstępne)*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2005.
Winniczuk L., *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1983.
Wyszogrodzki D., *Folk muzyką ostatnich bardów*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2005.

⁴⁰ M. Bristiger, dz. cyt., s. 16–17.

Anna Warych-Czajka

PIOSENKA I JEJ TEKST

(UWAGI ONTOLOGICZNE,
GENOLOGICZNE I PRAGMATYCZNE)



Choć piosenka towarzyszy ludziom od niepamiętnych czasów i jest jedną z najpopularniejszych form muzycznego wyrażania i komunikowania, wciąż nieco niejasne są jej granice genologiczne¹. Tym samym brakuje też wyraźnych rozstrzygnięć w kwestii jej tekstu, choć jest to obszar nieustannie eksplorowany. Być może nie jest w ogóle możliwe wyraźne rozróżnienie tekstu piosenki od poezji czy poety od twórcy tekstu piosenki, ale kwestie te wciąż budzą refleksję i na nią zasługują, dlatego ponowne podjęcie ich jest celem niniejszego szkicu.

PIOSENKA – KOMUNIKAT Z TEKSTEM I MUZYKĄ W ROLI GŁÓWNEJ

Piosenka jest komunikatem, w którym nadawcą jest wykonawca (zespół muzyczny lub solista) znajdujący się w określonym miejscu

i sytuacji, dokonujący interpretacji piosenki w stronę odbiorcy – szerszej publiczności bądź jednostki. To rodzaj komunikacji artystycznej, gdyż korzysta on z artystycznych środków przekazu: między innymi muzyki, poezji, zaś na poziomie kanału przekazu – z wokalnych i aktorskich możliwości interpretacyjnych.

Piosenka to przekaz wielokodowy², w którym komunikacja odbywa się na kilku płaszczyznach. W tym zapewne tkwi siła jej przekazu – oddziałuje w tym samym czasie na kilku płaszczyznach odbioru – między innymi słowem, dźwiękiem, gestem. Wśród podstawowych kodów, z jakich korzysta ten gatunek komunikacji artystycznej, znajduje się kod słowny i kod muzyczny. Jak pisze Jan Poprawa: *piosenka jako samodzielne dzieło artystyczne [...] jest synkretyczną całością, uformowaną z trzech elementów. Tekst – to piosenki*

¹ Por. m.in.: M. Chrzanowska, *O gatunkowości piosenki*, „Piosenka” 2014, nr 2; P.K. Matczuk, *Zrozumieć piosenkę*, „Piosenka” 2014, nr 2; K. Dźwiniel, *Od sensu wiersza do sensu piosenki. Przypadek barda*, „Piosenka” 2015, nr 3.

² Do zjawiska wielokodowości w piosence odnosi się w swej pracy wielokrotnie Anna Barańczak. Wymienia i bada korelację m. in. kodu słownego, muzycznego, wspomina także m.in. o kodzie gestycznym w piosence. A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.

sens. Muzyka – to jej piękno. A interpretacja, człowiek – to życie. Bez człowieka i jego jedynostkowej niepowtarzalności piosenka będzie tylko kartką papieru, jak papier martwą. Bez muzyki, bez elementu muzycznego (choćby to było ledwie bicie serca) nie ma niezbędnej piosence emocji, barwy, formy, tego wszystkiego, co łączy nadawcę – artystę z odbiorcą – słuchaczem. Ale bez sensu – śpiew staje się skowyt. W najlepszym przypadku – zastępująca słowo onomatopeja sprowadza efekt do samej muzyczności. W Polsce od dawien dawna istniał kult poetyckiego słowa. Zauważalny także w piosence³.

Piosenka określana jest także jako rodzaj przekazu intersemiotycznego, o którym przeczytamy w pracy *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Jej autorka poświęca uwagę szeroko pojętej muzycznej leksyce oraz językowej organizacji dzieł literackich wykazujących związki z muzyką⁴.

Definicja piosenki zaczerpnięta z jednego z nowszych słowników języka polskiego objaśnia, iż jest to *krótki, prosty utwór muzyczny z tekstem, przeznaczony do śpiewania; rzadziej: sama melodia albo słowa tego utworu*⁵. Ta sama publikacja podaje warianty dla pojęcia piosenki, która może być: nastrojowa, miłosna, wesoła, modna, stara, zapomniana, harcerska, żołnierska, marszowa, ludowa, estradowa, kabaretowa.

Encyklopedyczna definicja określa ją następująco: *krótki utwór słowno-muzyczny, podstawowa forma stosowana w muzyce popularnej. Wśród wielości tego typu utworów o różnorodnej budowie najczęściej pojawia-*

*ją się trzy standardowe formy: a) kupletowa, w której kolejne zwrotki tekstu posługują się tą samą melodią; b) piosenka bluesowa [...]; c) piosenka zwrotkowa (w terminologii anglosaskiej zwana ballad). Najpowszechniejsza z nich piosenka zwrotkowa składa się ze stałego fragmentu muzycznego zwanego refrenem lub chorusem, oraz zmieniających się fragmentów tekstu, otrzymujących stałą – ale różną od refrenu – melodię, zwanych zwrotkami (w terminologii anglosaskiej canto lub verse)*⁶.

Inne współczesne słowniki⁷ definiują tę formę podobnie, nieco definicję rozbudowując – jako popularny, krótki utwór słowno-muzyczny, występujący najczęściej w formie zwrotkowej (powtarzający się refren i zmieniające się zwrotki), kupletowej (kolejne zwrotki na jedną melodię) lub bluesowej (wariacja melodyczna oparta na konkretnym schemacie). Piosenki, w których dominującą rolę w interpretacji odgrywa tekst, określa się jako piosenki literackie. Tekst ów może przybierać różne postaci – bywa to wiersz regularny, wiersz wolny, czasem także stanowi go proza poetycka. Inne rodzaje piosenek to między innymi tak zwane piosenki o charakterze przebojowym, z dominacją elementów muzycznych, czy piosenki aktorskie (najważniejszym dla nich kryterium jest indywidualny sposób interpretacji).

W pracy poświęconej dziejom polskiej piosenki Wacław Panek i Lech Terpiłowski piszą: *Piosenka jest po trosze barometrem każdej współczesności. A gdy współczesność przechodzi w historię, pozostaje po niej piosenka: śpiewana fotografia lub nucona karykatura, lecz ta życzliwa, uśmiechnięta, która*

*przez największe nawet łzy potrafi wykrzesać odrobinę słońca. Taka już jest ta nasza polska piosenka*⁸.

Natomiast jedna z pierwszych definicji piosenki na świecie, którą jeszcze w 1767 roku podał Jean-Jacques Rousseau, określa ją jako: *rodzaj małego wierszyka lirycznego, bardzo krótkiego, który zwykle traktuje przyjemne tematy, do których dodaje się melodię, aby były śpiewane przy okazjach towarzyskich, jak przy stole, z przyjaciółmi, ze swą kochanką, a nawet samemu, aby na kilka chwil oddalić znudzenie, jeśli jest się bogatym, oraz aby lżej znośić nędzę, jeśli jest się biednym*⁹.

„Filozofią potoczną XX wieku” nazywa piosenkę Joanna Maleszyńska i w następujący sposób ujmuje jej istotę: *Piosenka jest filozofią potoczną XX wieku, bo w bezpośredniej, łatwej formie przypomina prawdę o wspólnotocie ludzkiego losu, jest poszukiwaniem sensu życia, wyrażonym w maksymalnie prosty sposób, ze względu na bezpośredniość przekazu – stale obecnym w naszej egzystencji. Tak jest odbierana, jak jest pisana, tak „działa”*¹⁰.

Poświęcając piosence obszerną pracę *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, ta sama badaczka, jak sama pisze, *ukazuje ten gatunek w różnych sytuacjach, zastosowaniach i kontekstach*¹¹.

Oprócz wielu ogólnych definicji piosenki dostępne są również takie, które podkreślają w teorii piosenki, a co za tym idzie, w jej praktyce, cechy bardziej szczegółowe. Ewa Szczęśna rozszerza definicję piosenki o kilka istotnych aspektów:

– zalicza ją do tekstów kultury popularnej, wpisując ją tym samym, zgodnie ze stanem faktycznym, w szeroki kontekst tak zwanej kultury masowej oraz zwracając uwagę na duży i wciąż rosnący udział w jej rozpowszechnianiu przez środki masowego przekazu;

– wskazuje na znaczną rozpiętość tematyczną i stylistyczną piosenki;

– proponuje klasyfikację odmian piosenki ze względu na kryteria oparte na podziale zawartym w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*;

– zwraca szczególną uwagę na piosenkę aktorską, w której tekst i jego aktorskie wykonanie wysuwają się na plan pierwszy;

– przypomina, że teksty wielu piosenek znane są w wielu kręgach i realizowane amatorsko (np. piosenka żołnierska, harcerska, żeglarska);

– formalnie określa piosenkę jako utwór słowno-muzyczny, zazwyczaj niewielkich rozmiarów, wykonywany przez piosenkarza – solistę lub zespół, ze skonwencjonalizowaną formą zwrotkowo-refreniczną, o powtarzających się częściach i melodii;

– w piosence pełniącą głównie funkcję rozrywkową zauważa: nieokreśloność świata przedstawionego, powtarzalność struktur tekstowych i form muzycznych, które prowadzą do uniformizacji i stereotypizacji (np. zbanalizowanie metafory);

– piosence pełniącej w szczególności rolę rozrywkową przeciwstawia piosenkę autorską, podkreślając, że często jest to piosenka poetycka o tematyce egzystencjalnej.

³ J. Poprawa, *Poci piosenki*, „Piosenka” 2013, nr 1, s. 119.

⁴ E. Bilas-Pleszak, *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Katowice 2005, s. 8.

⁵ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, s. 148–149.

⁶ *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2005, s. 691.

⁷ *Por. Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęśna, Warszawa 2002, s. 204.

⁸ W. Panek, L. Terpiłowski, *Piosenka polska*, Warszawa 1978, s. 129.

⁹ A. Barańczak, dz. cyt., s. 5. Definicja piosenki zaczerpnięta ze *Słownika muzycznego* J.-J. Rousseau z 1767 roku stanowi motto pracy W. Panka i L. Terpiłowskiego.

¹⁰ J. Maleszyńska, *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*, „Polonistyka” 2005, nr 3, s. 4.

¹¹ J. Maleszyńska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013, s. 7.

KRYTERIUM PODZIAŁU PIOSENEK	ODMIANY (PRZYKŁADOWE)
Rodzaj formy muzycznej	ballada jazzowa, piosenka bluesowa, piosenka country, piosenka rockowa, piosenka reggae
Sytuacje wykonawcze powiązane ze statusem społecznym wykonawców lub odbiorców	piosenka kabaretowa, studencka, aktorska, harcerska, piosenka dla dzieci
Dominująca tematyka	piosenka miłosna, religijna, obyczajowa, polityczna, protest song

Tabela 1. Zestawienie kryteriów i odmian piosenki na podstawie hasła *Piosenka* w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*
Źródło: Z. Kloch, A. Rysiński, hasło *Piosenka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX w.*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995; *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 787–788.

Podstaw do tej refleksji upatruje się w historii opartej na codzienności i realiach społecznych i politycznych, pozostającej jednocześnie obszarem metaforycznym lub nawet alegorycznym. Przykładem tego typu twórczości jest według słownika między innymi dorobek Agnieszki Osieckiej, Edwarda Stachury i Wojciecha Młynarskiego¹².

W literaturze leksykograficznej dotyczącej piosenki zwraca się uwagę na to, iż jej losy na przestrzeni czasu są często odształcane, dekonwencjonalizowane. Definicja terminu rozszerzona jest o istotne elementy, między innymi o klasyfikację odmian gatunku, którą ująć można w zestawienie przedstawione w tabeli 1.

Słownik uwzględnia w definicji niejako osobno odmianę piosenki poetyckiej, w której ciężar spoczywa na warstwie tekstowej, zaznaczając, że często piosenka ta bywa piosenką autorską (autor i wykonawca to wówczas ta sama osoba). W publikacji tej piosenkę poetycką odróżnia się jednocześnie od poezji śpiewanej, którą

z kolei stanowią utwory nieprzeznaczone w zamiarze autora do śpiewu, a więc funkcjonujące jako wiersze.

Rozgraniczenia te są niezwykle istotne dla metajęzyka piosenki, ponieważ dostarczają możliwości klasyfikacyjnych dotyczących tych bliskich i powiązanych ze sobą zjawisk. Klasyfikacje odmian piosenki uwzględniające piosenkę popularną, poetycką i poezję śpiewaną są ciągle polem do refleksji. Są też źródłem dylematów dotyczących tekstu piosenki, a w konsekwencji również określeń stosowanych wobec osób teksty te tworzących.

Kwestią wyjściową wydaje się wciąż jeszcze niejednoznaczne zagadnienie genologii piosenki. Ważną i jedną z niewielu przeprowadzonych na taką skalę prób opisu piosenki jako gatunku oraz jej tekstu są prace Anny Barańczak¹³. Odwołując się do pierwszej z nich, dotyczącej konwencjonalności w piosence, trafność przedstawionej przez badaczkę systematyki cech gatunku podkreślają inni badacze¹⁴.

¹² Słownik pojęć i tekstów..., s. 204.
¹³ A. Barańczak, dz. cyt.; też, *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973.
¹⁴ M. Chrzanowska, dz. cyt., s. 11–19.

Jako jedna z podstawowych cech gatunkowych piosenki wskazana zostaje właśnie konwencjonalność wynikająca zarówno z konieczności dopasowania kodu muzycznego z kodem słownym, jak i z konieczności dostosowania piosenki do właściwej sobie sytuacji wykonawczej i biernej już w założeniu formy odbioru (z zaznaczeniem, iż cecha ta nie musi odnosić się do wszystkich bez wyjątku dzieł tego gatunku). Inna fundamentalna cecha – współlistnienie słowa i dźwięku w piosence – ma zaś swoje konkretne i daleko idące konsekwencje na wielu poziomach (na przykład: wiele powtarzalnych operacji natury formalnej na poziomie tworzenia struktury utworu, odpowiedniość poetyckiej strofy do muzycznej zwrotki oraz synchronizacja semantycznego poziomu warstwy językowej i muzycznej). Również ze specyfiki gatunku wynikają trzy ważne tendencje obserwowane w piosence: dążenie do jak największej jednoznaczności przekazu, korzystania ze znaków znanych odbiorcy oraz ich jednorodności.

Z kwestii szczegółowych rozróżnień genologicznych piosenki wyprowadzić należy jeden z najważniejszych jej podziałów (chodzi o oddzielenie piosenki od poezji, o czym pisze między innymi Sylwia Gawłowska¹⁵), który od dawna budzi kontrowersje. Zagadnienie rozróżniania piosenki popularnej od poezji śpiewanej porusza w swoich badaniach również Michał Traczyk, który źródła tego zjawiska upatruje w ograniczonej świadomości odbiorców w rozróżnianiu odmian twórczości literackiej – tekstów piosenek i poezji. Jak pisze: *dzieje się tak zresztą nie tylko w obszarze objętym w potocznym rozumieniu terminem „poezja śpiewana”, ale w dziedzinie całej pio-*

*senki popularnej, dając w rezultacie wrażenie, iż wszystko, co jest śpiewane, jest poezją, a rynek zaludniają poeci-pieśniarze. Fakt ten wynika z procesu, który nazwałbym podwójnym utożsamieniem, a który zachodzi w obszarze przywoływanych gatunków. Oba są gatunkami przede wszystkim lirycznymi. Oba są pisane wierszem [...]*¹⁶.

Z pewną pomocą w zasygnalizowanym dylemacie mogą przyjąć szczegółowe narzędzia obserwacji tekstu, jakie niesie genologia lingwistyczna. Model opisu, jaki proponują Jerzy Bartmiński i Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska zwracałby uwagę na: 1) sytuację komunikacyjną, 2) nadawcę, 3) odbiorcę, 4) intencję komunikacyjną, 5) temat, ontologię świata przedstawionego, 7) formę, 8) sposób ujęcia, 9) aksjologię¹⁷. Natomiast założenia koncepcji prezentowanej od 1999 roku przez Marię Wojtak¹⁸ przedstawiają charakterystykę wzorca gatunkowego rozumianego jako schemat organizacji tekstu zawierający cztery aspekty, które tworzą całość: 1) aspekt strukturalny – rama tekstowa, architektonika tekstu, segmentacja; 2) aspekt pragmatyczny – zakodowany w wypowiedzi obraz nadawcy i odbiorcy, relacje nadawczo-odbiorcze, potencjał illokucyjny, podstawowe zastosowanie komunikacyjne; 3) aspekt poznawczy – tematyka i sposób ujęcia, perspektywa i punkt widzenia, hierarchia wartości i inne składniki wizji świata; 4) aspekt stylistyczny – zbiór różnorodnych cech stylu gatunku uwarunkowanych strukturalnie, pragmatycznie i poznawczo¹⁹.

Logiczna potrzeba postawienia granicy między poezją a tekstami piosenek nią niebędących

¹⁵ S. Gawłowska, *Gdy gonią nas terminy. Terminologiczny chaos polskiej piosenki*, „Piosenka” 2016, nr 4, s. 18.
¹⁶ M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 10.
¹⁷ J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 145–146; S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Miejsce wartości w opisie gatunków mowy*, [w:] *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej*, red. A. Burzyńska-Kamieniecka, Wrocław 2012, s. 33–41.
¹⁸ M. Wojtak, *Wyznaczniki gatunku wypowiedzi na przykładzie tekstów modlitewnych*, „Stylistyka” 1999, t. VIII, s. 105–117.
¹⁹ M. Wojtak *Dylematy genologa*, [w:] *Porozmawiajmy o gatunkach artystycznych i użytkowych*, red. E. Bulisz, M. Wojtak, Lublin 2015, s. 11–29; też, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.

może się jednak okazać tyleż niemożliwa, co nawet nieuzasadniona. Stanowisko takie prezentują niektórzy badacze w ślad za wnioskami Edwarda Balcerzana. Okazuje się, że pokusa rozdzielenia tych dwóch zjawisk za pomocą narzędzi teoretycznoliterackich może przynieść niemiarodajne efekty, ponieważ: *Różnica pomiędzy tekstem piosenki a wierszem nie wynika z odmiennego stopnia zaawansowania ani z użycia różnych środków poetyckich. Różnica ta opiera się na innej funkcji, w jakiej te środki poetyckie są używane, oraz na podporządkowaniu wewnętrznej struktury utworu innemu typowi odbioru*²⁰.

Z problemami płynącymi z potrzeby rozgraniczania tekstów piosenek i poezji związane są i z nich wynikają również kłopoty w nazywaniu autorów tekstów piosenek – wciąż płynna i niejasna wydaje się granica między pisarzem, poetą, tekściarzem. Temat ten również podejmowany jest przez badaczy²¹. Wydaje się jednak, iż ostateczne rozstrzygnięcia w tej kwestii są trudne, a może i niemożliwe ze względu na wielość stanowisk na tym polu oraz delikatność zagadnienia. Dla pewnych twórców, którzy w swoich utworach lirycznych zbliżają się do poezji, określenie „tekściarz” może być nieco krzywdzące, zaś określenie „poeta” zbyt jednoznaczne; dla wielu krytyków i odbiorców zbyt nobilitujące lub hermetyczne. To niełatwe zagadnienie podejmuje Piotr Derlatka, przypominając słusznie, że jego źródło znajduje się w stosunku krytyków do poezji,

która wyrasta z kultury wysokiej, skierowanej do odbiorcy kreatywnego i wymagającego, oraz piosenki, która wywodzi się z folkloru miejskiego i kabaretu, będąc częścią kultury masowej, łatwym wytworem dla niewybrednego odbiorcy²². Według badacza *zjawisko piosenki, obecność poetów piosenki w literackiej hierarchii wartości plasuje się pomiędzy kulturą wysoką (do której zaliczana była od zawsze poezja) a kulturą niską (na którą skazana była piosenka z racji swojego urodzenia)*²³. Stanowisko takie, które pozwala dostrzegać bardziej niż kiedyś wartość piosenki, jest jednak przejawem dostrzegalnych aktualnie zmian w stosunku badaczy do kultury popularnej i zjawisk z nią związanych (w tym piosenki). Dotąd był on mało dyskutowany, a nastawienie naukowców do niego w większości chłodne²⁴. Dziś rośnie liczba publikacji naukowych na ten temat. Proponowane przez współczesnych badaczy²⁵ stanowisko pozwala spojrzeć na piosenkę oraz autora jej tekstu z innego punktu widzenia. Znajdują oni nowe określenie dla autorów tekstów piosenek, nazwijmy je – bardziej wartościowych niż inne, ściśle związane z kulturą popularną, masową. Nazwa ta to „poeci piosenki”. Zostaje ona zarezerwowana dla niewielkiej grupy twórców: Agnieszki Osieckiej, Jeremiego Przybory, Jonasza Kofty i Wojciecha Młynarskiego. Język ich piosenek cechuje potoczność, służy ona jednak nie tylko funkcji ekspresywnej czy fatycznej, ale także estetycznej, ponieważ wiąże się ściśle z metaforą (głównie – metaforą codzien-

²⁰ M. Chrzanowska, dz. cyt., s. 19.

²¹ Np. P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989*. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski, Jonasz Kofta, Poznań 2012; M. Traczyk, Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje? [Wystąpienie podczas konferencji naukowej pt. „Jacek Kaczmarski – w świetle pieśni”, która odbyła się w Poznaniu w dniach 21–23.03.2007 r.], www.strefapiosenki.pl [dostęp 8.07.2014]; P.K. Matczuk, dz. cyt., s. 21–35.

²² P. Derlatka, dz. cyt., s. 16.

²³ Tamże, s. 14.

²⁴ Por.: E. Balcerzan, *Popularność literatury a „literatura popularna”*. (Na przykładzie poezji i piosenki), [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971; A. Sandauer, *O Głuchym – tym razem... bez taryfy ulgowej*, [w:] *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981; A. Barańczak, *Konwencjonalność w piosence...*; D. Suska, T. Majeran, *Terror sztychów* (Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem), „Frona” 1996, nr 6.

²⁵ M.in.: Derlatka, dz. cyt.; tenże, *Zdradziecka Agnieszka Osiecka*, Warszawa 2015; I. Kiec, *Złodzieje szczęścia czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*, Poznań 2000; taż, *Wyprzedaż teatru w ręce bliźni i arlekin...* czyli o kabarecie, Poznań 2001; taż, *W kabarecie*, Wrocław 2004; Traczyk, *Poezja w piosence...*; P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie, dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, 22(16).

TEKST PIOSENKI JAKO TEKST ARTYSTYCZNY

Mimo zróżnicowania poziomu artystycznego, struktury, tematyki, stylu i wielu innych czynników, przyjmując piosenkę jako zjawisko artystyczne w ogóle, jej charakter, struktura i przeznaczenie umiejscawia jej tekst przede wszystkim w obszarze języka artystycznego. Terminem takim posługuje się część naukowców²⁶. Zenon Klemensiewicz³¹ dzieli język ogólny na mówiony (potoczny; zalicza do niego także język regionalny i gwara) oraz język pisany (literacki), który dzieli na trzy podstawowe odmiany: język naukowy, artystyczny oraz trzecią odmianę będącą sumą pierwszych dwóch, ale żadnym z nich w zupełności. Do najistotniejszych cech języka artystycznego badacz zalicza m.in. określone środki leksykalne i gramatyczne. Mamy tu do czynienia z bogatym słownictwem odnoszącym się do przedmiotu poznania, oddziałującym na różne zmysły i przedstawiającym rzeczywistość w sposób obrazowy, malowniczy, a także z rozbudowanym słownictwem dotyczącym stanów wewnętrznych i pozwalającym na wyrażanie subtelnych znaczeń i zabarwień uczuciowych. W procesie tym udział biorą również określone struktury słowotwórcze (na przykład *de-minutiva* czy *augmentativa*), a także elementy leksykalne mniej spotykane w słownictwie potocznym epoki (przykładowo archaizmy, dialektyzmy, prowincjonalizmy) przydatne pisarzowi w celach stylizacyjnych. Język artystyczny charakteryzuje się ponadto większą swobodą i nowatorstwem niż inne odmiany języka, przejawiającą się w neologizmach i neosemantyzmach, a także – naturalnie – typowych dla niego zabiegach stylistycznych (na przykład tropach).

ności i zwykłego człowieka, jak u poetów Skamandra, których kontynuatorką tradycji artystycznych czuła się i była nią postrzegana A. Osiecka) czy kojarzoną ze sztuką bogatą intertekstualnością. Twórczość poetów piosenki inspirowana jest poezją wysoką na płaszczyźnie „formy, dowcipu słownego i wizji świata”²⁶, co czyni z nich mistrzów i miłośników słowa i języka, w którym tworzą. Ich teksty piosenek, zupełnie podobnie jak poezja uznanych, współczesnych klasyków (na przykład Czesława Miłosza czy Zbigniewa Herberta), jest *zapisem refleksji twórcy na temat historii i spraw narodowych, sumieniem narodu, ale jednocześnie także zapisem indywidualnego odbioru, subiektywnej wizji świata*²⁷.

W jakiś ujmujący sposób za nazywaniem wspomnianych twórców poetami piosenki²⁸ przemawiać może również fakt, iż mają lub mieli oni do określania siebie „poetami” stosunek co najmniej krytyczny (to kolejna cecha łącząca ich ze skamandrytami). Swoją twórczość traktowali (lub traktują) oni nie jak poezję, ale jak wykonywanie zawodu, pisanie (często na zamówienie) bez konieczności tak niezbędnego w poezji natchnienia. Choć pisali również wiersze i publikowali tomy poezji (na przykład *Wada serca* A. Osieckiej), odcinali się od określania siebie poetami i unikali tego, nazywając siebie tekściarzami (A. Osiecka, W. Młynarski). Agnieszka Osiecka ujęła rzecz wyjątkowo trafnie, mówiąc w jednym z wywiadów: *Jestem przede wszystkim tekściarką, a poetką, niestety, tylko bywam. [...] Bardzo cenię sobie pisanie poezji, ale nie jestem w stanie więcej pisać. Tego nie da się robić na zamówienie*²⁹.

²⁶ P. Derlatka, *Poeci piosenki...*, s. 22.

²⁷ Tamże, s. 24.

²⁸ Badacz wyjaśnia, iż używa owego określenia, ponieważ implikuje ono obszar pomiędzy tym, co wysokie (poezja i odbiorca aktywny, jak w przypadku poetów piosenki), a tym, co niskie (powszechny dostęp do piosenki).

²⁹ P. Derlatka, *Poeci piosenki...*, s. 11.

³⁰ M.in.: Z. Klemensiewicz, *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*, [w:] *W kręgu języka artystycznego i literackiego*, Warszawa 1961, s. 115–118; A. Furdal, *Językoznawstwo otwarte*, Opole 1977, s. 169–178; A. Wilkoń, *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice 1999, s. 9–31.

³¹ Z. Klemensiewicz, dz. cyt., s. 114–118.

O ile na polu fleksji języka artystycznego badacz nie dostrzega cech charakterystycznych, o tyle jego składnię postrzega jako nośnik swoistości (przewaga zdań pojedynczych i złożonych opisująco-opowiadających, równoważniki zdań, wypowiedzenia złożone z przytoczeniem mowy niezależnej i pozornie zależnej, wypowiedzenia złożone z apostrofą czy parentezą, wypowiedzenia luźno połączone). Wśród struktur budowanych na podłożu emocjonalnym w języku artystycznym badacz wyróżnia wykrzyknienia i wypowiedzenia epileptyczne. Funkcją języka artystycznego według Klemensiewicza jest: *wywołanie w odbiorcy żywego i sugestywnego obrazu rzeczywistości przez pokierowanie jego wyobraźni ku myślowemu przeżywaniu w sposób możliwie naoczny językowo przedstawionych wydarzeń, ku obcowaniu z działającymi w nich postaciami, ku wżywaniu się w cudze uczucia i dążenia, ku wnikanu w zawartą w dziele myśl ideową twórcy*³².

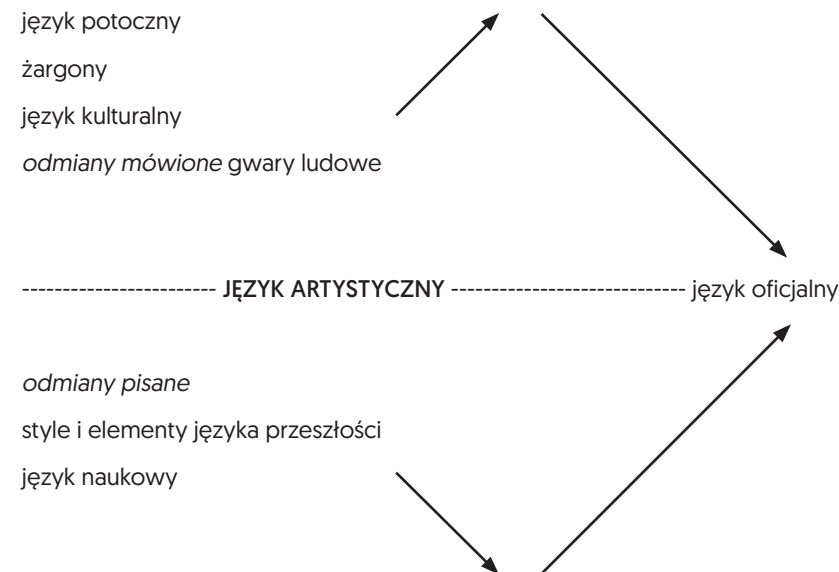
Poszukując miejsca współczesnego języka artystycznego wśród innych odmian języka, Aleksander Wilkoń zwraca uwagę na rozbieżności na polu nazewnictwa tego zjawiska³³. Termin „język artystyczny” w jego opinii jest trafny tylko częściowo, co polega na pojawieniu się w nim członu określającego, który wartościuje dodatnio nazywany obszar, podczas kiedy literatura nierzadko bywa, jak określa badacz, „niepiękna i przeciętna”. Należałoby zatem używać innego terminu, aby obejmować nim wiele zjawisk językowych posiadających wartości estetyczne, ale niebędących literaturą. Trafne więc wydaje się twierdzenie, iż *płynność wyznaczników*

„literackości” jest zarazem *płynnością języka literatury*³⁴.

Język artystyczny, pomijając kwestie terminologiczne, można określić jako obszar częściowo pokrewny określeniu „język literatury”, które nabiera znaczenia również w korespondencji z innymi funkcjonalnymi odmianami języka³⁵. Określenie „język artystyczny” A. Wilkoń rozumie dwojako. Po pierwsze jako *zbiór znaków i form językowych występujących w tekstach literackich, nacechowanych estetycznie (rodzaj zbioru niepełnego, częściowego) oraz – po drugie – jako ogół wszystkich znaków i form językowych występujących w tekstach literackich (definicja globalna)*³⁶.

Do podstawowych cech pochodzącego od oralnej odmiany języka artystycznego mówionego (związanego ze sferą *parole*) zalicza się: elementy diachroniczne, formy rzadkie, niewspółczesne, które jakby się przechowują w wypowiedziach artystycznych, szczególnie w poezji. Pisany język artystyczny wiąże się z językiem mówionym oraz ogólnie pojmowanym językiem piśmiennictwa, ale posiada swe charakterystyczne cechy, do których zalicza się między innymi: jego autonomiczność, różnorodność, obrazowy charakter, zwrotność, funkcję poetycką (inaczej estetyczną lub autoteliczną). Współczesny język artystyczny charakteryzuje się również otwartością wobec innych odmian polszczyzny, co przedstawia poniższa ilustracja.

Mimo owej otwartości tekst artystyczny charakteryzuje się pewną odrębnością od innych



Il. 1. Graf przedstawiający otwartość języka artystycznego wobec innych odmian języka według Aleksandra Wilkońa
Źródło: A. Wilkoń, *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice 1999, s. 19.

rodzajów wypowiedzi. Odwołując się do badań Jurija Łotmana i Jana Świdzińskiego, Dorota Filar ową odrębność dostrzega w warstwie semantycznej tekstu artystycznego, którą odbierać można jako unikatową, niepowtarzalną kreację, wynik poszukiwania ekwiwalentów słownych dla treści trudno uchwytanych, subiektywnych, jednostkowych³⁷.

Zasadę współorganizującą semantykę tekstów artystycznych, a zarazem element ich językowego obrazu świata, Agnieszka Libura upatruje w modelu filozoficznym zwanym „wielkim łańcuchem bytów”. Badaczka odwołuje się do obecnego w wielu kulturach przekonania o hierarchicznym porządku istnień, tworzą-

cych strukturę na kształt drabiny, na której niższych szczeblach znajdują się byty „gorsze”, na wyższych „lepsze”³⁸. Miejsce bytów na owej drabinie określają przypisywane im właściwości. W wersji wielkiego łańcucha bytów w kulturze judeochrześcijańskiej, jaką wprowadza Tomasz P. Krzeszowski, model ten obejmuje pięć poziomów istnień o określonych formach egzystencji i najważniejszych właściwościach: Bóg (byt sam w sobie charakteryzujący się boskością), ludzie (o duchowej formie egzystencji charakteryzującej się istnieniem ciała i duszy), zwierzęta (o ożywionej formie egzystencji, w której obecne są instynkty), rośliny (istoty żywe) oraz przedmioty nieorganiczne (fizyczna forma egzystencji substancji ma-

³² Tamże, s. 117.

³³ Na określenie języka artystycznego zdaniem A. Wilkońa najtrafniejszy byłby termin „język literacki”, jednak jest on już zarezerwowany jako synonim języka ogólnego oraz obejmuje pisane odmiany tego języka określające nie tylko wypowiedzi o charakterze literackim, ale także np. naukowym. Innym określeniem dla omawianego zjawiska jest *język poetycki*, którego używają badacze związani z praską szkołą strukturalną na określenie literatury pięknej, a szczególnie poezji i liryki. A. Wilkoń, dz. cyt., s. 9.

³⁴ Tamże, s. 10.

³⁵ Tamże, s. 11.

³⁶ Tamże.

³⁷ D. Filar, *Tekst artystyczny: ramy interpretacyjne, semantyka słowa*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001, s. 278.

³⁸ A. Libura, *Wielki łańcuch bytów jako element językowego obrazu świata i zasada współorganizująca semantykę tekstów artystycznych*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001, s. 192.

terialnych)³⁹. Mimo że znajomość hierarchii bytów przyjętej w danej kulturze stanowi podstawę do rozumienia i odczytywania wielu utworów literackich, a także tekstów nieartystycznych, teoria o „wielkim łańcuchu bytów” ma w pewnym stopniu charakter hipotetyczny, ponieważ często trudno umiejscowić właściwie dane byty w obrębie jednej i tej samej kategorii. Mimo to teoria hierarchii bytów, jak słusznie twierdzi A. Libura, może okazać się bardzo przydatna w odczytywaniu tekstów artystycznych i stanowić pewien punkt odniesienia dla interpretacji każdej działalności piśmienniczej, a więc także utworów artystycznych.

Na pytanie o to, jakimi metodologicznie narzędziami należy badać semantykę tekstu artystycznego, odpowiedzi poszukuje Ewa Sławkowa⁴⁰. Jak zauważa badaczka, opisywanie warstwy znaczeń tekstu literackiego, artystycznego, to zadanie niezwykle trudne, ponieważ język ten tworzą liczne sprzeczności i niecodzienne zjawiska (jak innowacyjne tendencje językowe, poetyckość, indywidualne znaczenia i konotacje). Wśród najważniejszych teorii związanych z semantyką tekstu artystycznego wymienić można:

– teorię pól semantycznych (zakładającą funkcjonalność wyrazów w połączeniu z innymi o podobnej treści i tworzenie przez nie obszerniejszych całości semantycznych);

– teorię pól asocjacyjnych (dotyczącą stylistyki i budowy obrazu poetyckiego i różnych typów jego konstrukcji);

– semantykę składnikową (mającą zastosowanie głównie w semantyce języka poetyckiego, a w szczególności w jego głównym komponencie – metaforze) i wyrosłą obok niej teorię konotacji leksykalnych z aspektami aksjologicznymi i konotacjami tekstowymi;

– koncepcję opisu semantyki w terminach składni, „gramatyczności” zasad łączliwości leksykalnej i „zgramatyzalizowania” problematyki znaczenia w języku;

– interdyscyplinarną teorię tekstu, która bada strukturę ciągów wyrazowych;

– onomastykę, w ramach której nazwy własne traktuje się jako elementy semantyki dzieła literackiego mogące ją wzbogacać;

– teorie językoznawstwa poststrukturalnego – gramatykę i semantykę kognitywną Langackera i semantykę rozumienia Fillmore’a, opierającą się na ramie interpretacyjnej;

– koncepcje semantyki współczesnej dotyczące struktury semantycznej zdania (teoria modalności i charakterystyki przestrzenno-temporalne tekstów);

– semantykę kognitywną, według której znaczenie w języku powiązane jest z bazą doświadczeniową człowieka.

Ta metodologia ujawnia bliskie związki obszarów semantycznych tekstu z semantyką języka i udowadnia, że to w niej początek swój ma semantyka poetycka⁴¹.

Badania idące w kierunku semantyki kognitywnej⁴² wykazują, że poetyckie konstrukcje metaforyczne nadbudowywane są w metaforach genetycznych i pozwalają się jako takie interpretować⁴³. W poetyckim kreowaniu biorą udział ogólne modele poznawcze, które poddawane są kreatywnym przekształceniom i wzbogaceniom⁴⁴. Poetycka wizja świata bierze natomiast swój początek z obrazu językowego, a poetyckie obrazowanie odbywa się z wykorzystaniem obecnych już w języku sposobów konceptualizacji⁴⁵.

PROBLEMY ZWIĄZANE ZE STATUSEM ONTOLOGICZNYM I GENOLOGICZNYM TEKSTÓW PIOSENEK I ICH TWÓRCÓW

Tekst piosenki z pewnością stanowi rodzaj tekstu artystycznego, zarówno wpisując się w jego ramy formalnie, jak i realizując typowe dla niego funkcje, między innymi estetyczną i impresywną. Dzieje się to poprzez liczne style, w jakich piosenki powstają: liryczny, refleksyjny, żartobliwy czy kabaretowy. Bez względu na nie jednak powracają tu niełatwe zagadnienie rozgraniczenia poezji i tekstów piosenek nią niebędących oraz jego pragmatyczne (na przykład nomenklaturowe) konsekwencje. Oczywiście, choć jednocześnie tak bardzo niepopularne w kręgach współczesnej kultury masowej, wydaje się stwierdzenie, iż nie każdy tekst piosenki jest poezją (wszak nie musi nią być). Istotne jest w przekonaniu nie tylko moim, ale także badaczy zajmujących się tym zagadnieniem⁴⁶, aby nie traktować wszystkich tekstów piosenek jak poezji i tak ich nie nazywać. Michał Traczyk, nazywając to

zjawisko zanikiem w świadomości odbiorców różnic między dwiema odmianami twórczości literackiej – poezją i tekstami piosenek, dostrzega ów proces nie tylko w obrębie tak zwanej poezji śpiewanej, ale w obszarze piosenki popularnej w ogóle, czego przejawem jest odczucie, że wszystko, co zaśpiewane, stanowi poezję, a wszyscy pieśniarze to poeci. Wynika ono z – jak określa to badacz – podwójnego utożsamienia w obszarze obydwu gatunków, gdyż są one gatunkami lirycznymi pisanymi wierszem. To potoczne, nienaukowe nierozróżnianie między poezją a tekstami piosenek jest w przekonaniu M. Traczyka wynikiem przeniesienia na grunt kultury popularnej (i chyba niedokładnego zrozumienia) ustaleń naukowych w tej dziedzinie. Wszak, jak słusznie zauważa badacz (odwołując się do stwierdzeń Michała Głowińskiego), w *nowszej krytyce poezja staje się synonimem liryki*, a sama poezja *to utwory pisane wierszem*⁴⁷. Również według Lucylli Pszczółowskiej terminy: „wiersz” i „utwór liryczny”, „wiersz” i „liryczna” przywołują siebie nawzajem i występują blisko siebie, często siebie nawzajem obrazując i reprezentując⁴⁸.

Jeszcze jednym dowodem niejasności w obrębie zagadnienia literackości i jej braku w tekstach piosenek jest nieład terminologiczny i brak rozstrzygnięć w obrębie określeń nazywających twórców poezji i twórców tekstów piosenek. Twórców poezji nazywamy poetami, co nie budzi żadnych wątpliwości. Na określenie twórców tekstów piosenek w języku polskim mamy do dyspozycji okre-

³⁹ T.P. Krzeszowski, Wstęp do wydania polskiego, [w:] G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988, s. 94.

⁴⁰ W badaniach E. Sławkowej napotykałyśmy słuszne zróżnicowanie w obrębie pojęcia „semantyka tekstu artystycznego”. Węższe znaczenie określałoby to pojęcie jako statyczny poziom znaczeń (tzw. fakt semantyczny), zaś szersze pozwala widzieć je jako potencję znaczeniową tekstu, która w znacznym stopniu uwarunkowana jest stanowiskiem odbiorcy osadzonego w określonej przestrzeni kultury. E. Sławkowa, *Instrumentarium badawcze współczesnego językoznawstwa w opisie semantyki tekstu artystycznego (wybór zagadnień)*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001, s. 11.

⁴¹ Tamże, s. 12–22.

⁴² Np.: D. Filar, *Poetyckie kreacje cielesności w wybranych utworach poezji współczesnej*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A.M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995; A. Pajdzińska, *Dzieci Heraklita (Poeci o czasie)*, [w:] *Kreowanie świata...; Językowy obraz wieku człowieka w ujęciu współczesnej poezji*, [w:] *Język artystyczny*, red. D. Ostaszewska, E. Sławkowa, t. 10, Katowice 1996; E. Sławkowa, dz. cyt.; też, *Szkic do poetyckiego obrazu ŻYCIA (O potrzebie opisu kognitywnego w stylistyce)*, [w:] *Język artystyczny*, red. D. Ostaszewska, E. Sławkowa, t. 10, Katowice 1996.

⁴³ E. Sławkowa, *Instrumentarium badawcze...*, s. 19.

⁴⁴ A. Pajdzińska, dz. cyt.

⁴⁵ R. Tokarski, *Prototypy i konotacje: o semantycznej analizie słowa w tekście poetyckim*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2.

⁴⁶ M.in.: tamże; P. Sobczak, dz. cyt.; P. Derlatka, *Poeci piosenki...*

⁴⁷ M. Traczyk, *Poezja w piosence...*, s. 10.

⁴⁸ L. Pszczółowska, *Forma wierszowa a utwór liryczny*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2: *Prace z lat 1965–1974*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.

ślenie „tekściarz”, którego znaczenie *Słownik terminów muzyki rozrywkowej* określa, odnosząc je do osoby piszącej zawodowo teksty piosenek lub teksty utworów kabaretowych⁴⁹. Określenie to jednak posiada zabarwienie pejoratywne, na co słusznie zwracają uwagę niektórzy badacze⁵⁰. Edward Balcerzan posługuje się tą nazwą z powodu braku lepszej, tę zaś nazywa wprost *źle brzmiącą, niepotrzebnie ironiczną*⁵¹. Brak w języku polskim neutralnej znaczeniowo nazwy zauważa również Paweł Sobczak i dlatego z premedytacją używa anglojęzycznej nazwy *songwriter*. Nieco bardziej pozytywny wydźwięk posiada określenie „poeta piosenki”, którym posługują się niektórzy badacze⁵², ma ono jednak ograniczone zastosowanie i używanie go uzasadnione jest jedynie wobec wąskiego grona twórców piosenek⁵³.

Zagadnienie relacji między literaturą a tekstem piosenki zachodzące z kolei na polu związków literatury i muzyki można rozpatrywać w świetle dwóch typów zależności. Po pierwsze w obszarze utworów muzycznych, których teksty zawierają środki artystycznego wyrazu właściwe literaturze – zbliżając się przez to do niej. Cechami takich tekstów są między innymi: poetyckie ukształtowanie języka, elementy poetyki właściwe liryce i świadczące o przekroczeniu granicy między tekstem piosenki a tekstem literackim, funkcja poetycka i impresyjna, skłonienie odbiorcy do refleksji intelektualnej i – nierzadko – odbioru emocjonalnego⁵⁴.

Drugim obszarem, w którym można szukać zależności między literaturą a tekstem pio-

senki, jest (w przekonaniu piszącej niniejszy tekst) o wiele bardziej jednoznaczna sytuacja, w której w funkcji tekstu kompozycji muzycznej wykorzystane zostają napisane wcześniej utwory poetyckie. W tym przypadku, jak się wydaje, kwestia literackości tekstu jest mniej dyskusyjna, zwłaszcza jeśli mamy do czynienia z poezją uznanych twórców.

Paweł Sobczak, analizując obydwa warianty, ilustruje je przykładami⁵⁵. Do kompozycji z drugiej grupy (do których za teksty posłużyły wiersze) badacz zalicza między innymi twórczość Czesława Niemena (piosenki z tekstami wierszy na przykład Cypriana Kamila Norwida, Juliana Tuwima, Zbigniewa Herberta, Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy Kazimierza Kubiaka), Ewy Demarczyk (wiersze Juliana Tuwima, Mirona Białoszewskiego, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego), Marka Grechuty (wiersze Bolesława Leśmiana, Ewy Lipskiej, Mieczysława Jastruna, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Ryszarda Krynickiego, Józefa Czechowicza czy Tadeusza Micińskiego). Wśród artystów (kompozytorów i wykonawców jednocześnie) współczesnych korzystających z dorobku poetów programowo i wpisujących się tym samym w nurt poezji śpiewanej znajduje się zespół Stare Dobre Małżeństwo korzystający w dużej mierze z twórczości Edwarda Stachury, a także między innymi: Anna Szalapak, Elżbieta Wojnowska, Piotr Woźniak, Jacek Wójcicki. Na plan pierwszy w nurcie poezji śpiewanej wysuwa się jednak twórczość Grzegorza Turnaua, który oprócz korzystania z dorobku wymienianych już poetów sięgał również do twórczości między innymi: Stanisława Barańczaka, Jana Brzechwy, Leopolda

Staffa, Jarosława Iwaszkiewicza, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Bronisława Maja. Wśród twórców młodszego pokolenia, dla których poezja bywa inspiracją, znajdują się między innymi: Anna Maria Jopek, Kayah, Justyna Steczkowska, Michał Żebrowski, a nawet przedstawiciele muzyki rap (między innymi płyty *Poeci, Gajcy!*, *Herbert* Karimskiego Clubu, zespół Akurat i płyta *Do prostego człowieka* oraz zespół Buldog z płytą *Chrystus miasta*). Swoistą grupą w obrębie tego zbioru jest twórczość bardowska, w której mamy do czynienia z sytuacją, kiedy ten sam artysta jest twórcą tekstu, poetą, kompozytorem i wykonawcą piosenek (Jacek Kaczmarski, Przemysław Gintrowski, Bułat Okudźawa, Jaromír Nohavica, Bob Dylan, Leonard Cohen czy Jacques Brel).

Do piosenek z grupy pierwszej (których teksty zbliżają się do literatury) Paweł Sobczak zalicza przede wszystkim piosenki z tekstami Agnieszki Osieckiej, z których wiele postrzega jako poddane procesowi „literaturyzacji” (jak wykorzystanie popularnego w literaturze toposu balu i metafory życia jako balu w tekście piosenki *Niech żyje bal*). Inne utwory pisarki, jakie w tym kontekście wymienia badacz, to: *Oczy tej małej*, *Na zakręcie*, *Pijmy wino za kolegów*.

Analiza poziomu i charakteru tekstów piosenek piosenki estradowej⁵⁶ przeprowadzona przez Annę Barańczak, choć w znacznej mierze dotycząca tekstów piosenek, jak je autorka nazywa, komercyjnych, charakterystycznych dla ludyczno-rozrywkowych i mało przesiąkniętych artyzmem obszarów kultury, pokazuje

jednocześnie, że tak jak kultura masowa jest zjawiskiem złożonym i wielobarwnym, tak i istnieją piosenki plasujące się gdzieś między ową kulturą masową a wysokoartystyczną⁵⁷.

W celu próby oddzielenia jednych od drugich wskazane zostają symptomy dążeń do odświeżania gatunku w stronę bardziej wartościowej artystycznie formy i treści piosenki. Wśród słabości tekstów piosenek charakterystycznych dla kultury masowej, które zawierały głosy krytyki pojawiające się głównie w prasie literackiej po kolejnych Festiwalach Piosenki Polskiej w Opolu⁵⁸, wskazane zostają: grafomania, kiczowatość, niski poziom artystyczny uzależniony od niskich kwalifikacji literackich autora; stereotypizacja i szablonowość tekstów oraz osłabienie semantyczności tekstu słownego i sprowadzanie go do roli fatycznej (nawiązania i podtrzymania kontaktu nadawcy z odbiorcą)⁵⁹.

Tendencje przełamania typowych konwencji ograniczeń piosenki estradowej w celu podniesienia jej wartości artystycznych, zwłaszcza pod względem tekstu, dzielą się na dwie grupy⁶⁰. W pierwszej grupie znajdują się tendencje stylistyczno-kompozycyjne, które wiążane są między innymi z twórczością Agnieszki Osieckiej i Wojciecha Młynarskiego. A. Barańczak zalicza do nich:

– dążenie do leksykalnego ukonkretnienia tekstu piosenki: zrywanie z powszechną do około połowy lat 60. XX wieku tendencją odkonkretniania sensów w tekście piosenki komercyjnej (wybór ograniczonej leksyki o ogólnym i symbolicznym znaczeniu, mono-

⁴⁹ A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 237.

⁵⁰ Por. Balcerzan E., *Poeci i piosenkarze* (I), „Nurt” 1968, nr 6; M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz...*; P. Sobczak, dz. cyt.

⁵¹ Balcerzan E., *Poeci i piosenkarze...*, s. 39.

⁵² Por. P. Derlatka, *Poeci piosenki...*; tenże, *Zdradziecka Agnieszka...*

⁵³ Według Piotra Derlatki, jak już wspominałam wcześniej, autorami, którzy w latach 1956–1989 tworzyli teksty piosenek znajdujące się na pograniczu „jeszcze” tekstu piosenki i „już” poezji oraz zasługują na miano poetów piosenki, są: A. Osiecka, J. Przybora, J. Kofta i W. Młynarski.

⁵⁴ Derlatka, *Poeci piosenki...*

⁵⁵ P. Sobczak, dz. cyt., s. 127.

⁵⁶ P. Sobczak, dz. cyt., s. 127–139.

⁵⁶ Książka Anny Barańczak (*Słowo w piosence...*) ukazała się w 1983 r., a więc już ponad trzy dekady temu, jednak rozważania poczynione przez autorkę rzucają wciąż cenne i w wielu przypadkach aktualne światło na zagadnienie funkcjonowania tekstu w piosence.

⁵⁷ Tamże, s. 104.

⁵⁸ Jednym z krytyków w tym obszarze był Stanisław Grochowiak, jeden z jurorów festiwalu opolskiego, który na łamach „Kultury” (1965/27) słownie zaatakował „tekściarzy” (w mniej pozytywnym tego określenia rozumieniu). Innym głosem krytycznym – w kwestii językowej niespójności i braku logiki w tekstach piosenek – był artykuł Ziemowita Feddeckiego *Grająca szafa*, „Twórczość” 1957, nr 7.

⁵⁹ A. Barańczak, *Słowo w piosence...*, s. 106–107.

⁶⁰ Tamże, s. 104–139.

tonia tematu i nastroju, na przykład zawiedzioną miłość, rozstanie); pojawianie się tekstów czasem zaskakujących poprzez użycie świeżego konkretnego przemawiającego do wyobraźni odbiorcy, co dokonuje się na różnych płaszczyznach (przede wszystkim w leksyce) nie tylko w celu zmiany konwencji, ale także dla realizacji nowej funkcji – funkcji poznawczej piosenki;

– nawiązania do wzorów folklorystycznych tematyką i stylistyką: powstawanie tekstów nie tyle z autentycznym tekstem ludowym, ile z tekstem opartym na ludowej stylizacji (zapożyczenia z ludowych dialektów, odwołania do zasobu leksykalnego i metaforyki ludowej, zabiegi kompozycyjne i stylistyczne zaczerpnięte z ludowych form pieśniowych, paralelizmy konstrukcyjne), a już dla współczesnej piosenki i współczesnego wykonawcy;

– wykorzystywanie nowej tematyki – historyczno-patriotycznej, czyli odwoływanie się do wysokich tematów; godzenie walorów ludycznych piosenki z wychowawczymi; kariera motywów drogi, marszu, rozstania, powrotu z daleka.

Druga grupa tendencji przełamywania typowych konwencjonalnych ograniczeń piosenki estradowej w celu podniesienia jej wartości artystycznej obejmuje innowacje o charakterze strukturalnym, służące zmianie funkcji pełnionej przez tekst słowny piosenki: zastąpienie dominującej w większości piosenek funkcji

fatycznej przez poetycką. Innowacje te realizowały się głównie poprzez:

– celowe i często sztuczne potęgowanie czysto technicznych trudności językowych tekstu najczęściej poprzez rym, wyrażenia kłopotliwe artykulacyjnie (chodzi nie tylko o typowe dla poezji dążenie do nadorganizacji przekazu, ale także do efektu komicznego świadomości lub obserwacji wykonawcy zmagającego się z trudnym tekstem);

– stylizacje parodystyczne zmuszające odbiorcę do skupienia całej uwagi na tekście w celu rozszyfrowania go z literackich lub gatunkowych konwencji na przykład kabaretowy styl wykonania stylizowanego tekstu, odpowiednia gra aktorska, kostiumy, rekwizyty jak w stylizacji operowo-operetkowej);

– teksty o niespodziewanych zderzeniach sensów, nieoczywistej konstrukcji, które utrudniają porzucenie w odbiorze na funkcji fatycznej i ludycznej, a na plan pierwszy wydobywają funkcję poetycką;

– nasilenie poetyckości tekstu i skupienie uwagi odbiorcy na komunikacji słowem oraz na walorach estetycznych słowa; teksty piosenek stają się nie tylko częścią komunikatu słowno-muzycznego, ale wręcz autonomicznymi utworami poetyckimi (przejawem zjawiska bywa zamawianie tekstów u autorów znanych z „pozapiosenkowej” twórczości lub publikowanie osobnych tomów poetyckich z piosenkami danego autora).

Anna Warych-Czajka – doktor nauk humanistycznych, dziennikarz, nauczyciel akademicki. Ukończyła studia magisterskie i doktoranckie w Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach oraz jego Filii w Piotrkowie Trybunalskim. Od kilkunastu lat związana z lokalnymi mediami i środowiskiem naukowo-dydaktycznym. Autorka kilku prac monograficznych i współautorka kilkudziesięciu tomów zbiorowych z zakresu językoznawstwa kognitywnego, języka artystycznego (głównie tekstów piosenek), komunikacji społecznej, interpersonalnej i marketingowej. Wieloletnia badaczka i pasjonatka twórczości Agnieszki Osieckiej. Mama pięcioletniego Daniela

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., *Poeci i piosenkarze (I)*, „Nurt” 1968, nr 6.
 Balcerzan E., *Popularność literatury a „literatura popularna”*. (Na przykładzie poezji i piosenki), [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.
 Barańczak A., *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973.
 Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
 Barańczak S., *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 3.
 Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia*, Warszawa 2009.
 Bilas-Pleszak E., *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Katowice 2005.
 Chrzanowska M., *O gatunkowości piosenki*, „Piosenka” 2014, nr 2.
 Derlatka P., *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski, Jonasz Kofta*, Poznań 2012.
 Derlatka P., *Zdradziecka Agnieszka Osiecka*, Warszawa 2015.
 Dźwiniel K., *Od sensu wiersza do sensu piosenki. Przypadek barda*, „Piosenka” 2015, nr 3.
Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, Warszawa 2005.
 Filar D., *Poetyckie kreacje cielesności w wybranych utworach poezji współczesnej*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A.M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995.
 Filar D., *Tekst artystyczny: ramy interpretacyjne, semantyka słowa*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001.
 Furdal A., *Językoznawstwo otwarte*, Opole 1977.
 Gawłowska S., *Gdy gonią nas terminy. Terminologiczny chaos polskiej piosenki*, „Piosenka” 2016, nr 4.
 Kiec I., *W kabarecie*, Wrocław 2004.
 Kiec I., *Wyprzedził teatr w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań 2001.
 Kiec I., *Złodzieje szczęścia czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*, Poznań 2000.
 Klemensiewicz Z., *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*, [w:] *W kręgu języka artystycznego i literackiego*, Warszawa 1961.
 Kłoch Z., Rysiński A., *hasło Piosenka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX w.*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.
 Krzeszowski T.P., *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988.
 Libura A., *Wielki łańcuch bytów jako element językowego obrazu świata i zasada współorganizująca semantykę tekstów artystycznych*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001.
 Maleszyńska J., *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013.
 Maleszyńska J., *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*, „Polonistyka” 2005, nr 3.
 Matczuk P.K., *Zrozumieć piosenkę*, „Piosenka” 2014, nr 2.
 Niebrzegowska-Bartmińska S., *Miejsce wartości w opisie gatunków mowy*, [w:] *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej*, red. A. Burzyńska-Kamieniecka, Wrocław 2012.
 Ostaszewska D., *Językowy obraz wieku człowieka w ujęciu współczesnej poezji*, [w:] *Język artystyczny*, red. D. Ostaszewska, E. Sławkowa, t. 10, Katowice 1996.
 Pajdzińska A., *Dzieci Heraklita (Poeci o czasie)*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A.M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995.
 Panek W., Terpilowski L., *Piosenka polska*, Warszawa 1978.
 Poprawa J., *Poeci piosenki*, „Piosenka” 2013, nr 1.
 Pszczółowska L., *Forma wierszowa a utwór liryczny*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2: *Prace z lat 1965–1974*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.
 Sandauer A., *O Galijskim – tym razem... bez taryfy ulgowej*, [w:] tegoż, *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981.
 Sławkowa E., *Instrumentarium badawcze współczesnego językoznawstwa w opisie semantyki tekstu artystycznego (wybór zagadnień)*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001.
 Sławkowa E., *Szkic do poetyckiego obrazu ŻYCIA (O potrzebie opisu kognitywnego w stylistyce)*, [w:] *Język artystyczny*, red. D. Ostaszewska, E. Sławkowa, t. 10, Katowice 1996.
Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992.
Słownik pojęć i tekstów kultury, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002.
 Sobczak P., *Tekst piosenki jako dzieło literackie, dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, 22(16).
 Suska D., Majeran T., *Terror szyderców (Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem)*, „Frona” 1996, nr 6.
 Tokarski R., *Prototypy i konotacje: o semantycznej analizie słowa w tekście poetyckim*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2.
 Traczyk M., *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?* [Wystąpienie podczas konferencji naukowej pt. „Jacek Kaczmarski – w świecie pieśni”, która odbyła się w Poznaniu w dniach 21–23.03.2007 r.], www.strefapiosenki.pl [dostęp 8.07.2014].
 Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.
Uniwersalny słownik języka polskiego, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.
 Wilkoń A., *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice 1999.
 Wojtak M., *Dylematy genologa*, [w:] *Porozmawiajmy o gatunkach artystycznych i użytkowych*, red. E. Bulisz, M. Wojtak, Lublin 2015.
 Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.
 Wojtak M., *Wyznaczniki gatunku wypowiedzi na przykładzie tekstów modlitewnych*, „Stylistyka” 1999, t. VIII.
 Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.

OD WIERSZA DO PIOSENKI

(O KOMPOZYTORSKIEJ KONKRETYZACJI ESTETYCZNEJ)



W ROLI CZYTELNIKA

Mając przed sobą dowolny wiersz, natychmiast rozpoznajemy jego specyficzny układ graficzny. Widzimy poszczególne słowa układające się w wersy, te z kolei w strofy, strofy zaś w – dającą się natychmiast odróżnić – formę wyższego rzędu, na przykład sonet. Dokonawszy wstępnego rozpoznania, przechodzimy do lektury, odkrywając krok po kroku każdą warstwę dzieła. Odróżniamy zatem kolejno brzmienia poszczególnych słów oraz odszyfrowujemy ich znaczenie. Następnie naszemu umysłowi, na zasadzie pewnej projekcji obrazów, ujawniają się przedstawione w dziele przedmioty oraz ich wyglądy, zaprojektowane po części w samym tekście dzieła. Dopiero jednak po którymś z rzędu bardzo uważnym i wnikliwym czytaniu wszystkie te elementy potrafimy połączyć w całość, z której to już tylko nielicznym udało się odgadnąć sens płynący z treści danego utworu. Podobnie dzieje się, gdy spoglądamy

w gwiazdy – w pierwszej kolejności zauważamy te konstelacje, które są nam dobrze znane. Bez trudu rozpoznajemy więc Wielki czy Mały Wóz, potrzeba jednak już jakiejś wiedzy oraz pewnego zmysłu obserwatorskiego, aby na firmamencie móc wskazać i nazwać poszczególne znaki zodiaku. Odkrywanie ukrytych na nocnym niebie gwiazdozbiorów może się okazać równie zajmujące co zgłębianie poszczególnych warstw dzieła literackiego, rozpoznawanie ich wzajemnego wpływu na siebie oraz płynącego z tych zależności znaczenia utworu.

W specyficznej relacji wzajemnego oddziaływania znajdują się literatura i muzyka¹: jako odrębne sztuki charakteryzują się pewnymi ograniczeniami tworzywa, z jakiego się składają. Literatura ustępuje bowiem muzyce pod względem możliwości brzmieniowych, muzyka z kolei uboższa jest od literatury w aspekcie warstwy semantycznej². Zestawione jednak razem, oglądane z odpowiedniej perspektywy, zdolne są współtworzyć doskonałą jedność,

¹ Szczegółowy opis tych relacji odnajdzie czytelnik w: A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

² Por. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 101–121.

zwalczając wzajemnie własne niedoskonałości. Z konfrontacji obydwu tych sztuk wywodzą się wszelkiego rodzaju dzieła słownomuzyczne. Ja jednak swoją uwagę skupię na jednej, szczególnie ich odmianie, mianowicie na tak zwanej poezji śpiewanej, w przypadku której kluczową rolę odgrywa literatura. W procesie kształtowania się dzieła poezji śpiewanej musi nastąpić szereg bardzo istotnych dla prowadzonych tu rozważań wydarzeń – w pierwszej kolejności odbywa się spotkanie kompozytora z dziełem literackim³. Kompozytor powinien wprawdzie zmierzyć się z warstwą tekstową utworu, nad którym będzie pracować. Musi zatem szczegółowo przyjrzeć się wszystkim elementom danego dzieła. I jest to zadanie najtrudniejsze. Aby móc efektywnie pracować, muzyk musi dokładnie zrozumieć literaturę w całej jej złożoności – umiejętnie rozpoznać wielowarstwową budowę materii, z jaką ma do czynienia, tak by z rozproszonych na kartach danego dzieła słów zbudować jednolity, przestrzenny obraz całości. Krótko mówiąc, kompozytor powinien odegrać najpierw rolę uważnego czytelnika, w przeciwnym razie jego kompozycja może się okazać nietrafiona, co świadczyć będzie o tym, że autor muzyki kompletnie nie zrozumiał treści wiersza, nad którym pracował. Jak bardzo kompozytor może się pomylić w swej interpretacji wokalne doskonale pokazuje przykład dwóch skrajnie różniących się od siebie kompozycji do wiersza Edwarda Stachury *Ach, kiedy znowu ruszą* dla mnie dni⁴ – pierwszej⁵ autorstwa Krzysztofa Myszkowskiego, lidera zespołu Stare Dobre Małżeństwo, i drugiej⁶, za którą odpowiedzialny jest Jerzy Satanowski, kompozytor, reżyser,

bliski przyjaciel samego Stachury. Kompozycja Myszkowskiego rozpoczyna się od charakterystycznych – rodem z amerykańskiej muzyki wiejskiej – wesołych dźwięków harmonijki ustnej. Po pierwszym takcie dochodzą bas, gitara rytmiczna oraz skrzypce – jest więc to muzyka utrzymana w klimacie weselnej biesiady, co nijak ma się do samego tekstu Stachury. Kompletnie chybiona jest również interpretacja głosowa zaproponowana przez wokalistę, który beztrudno – jak gdyby wspominał walcową przygodę – prezentuje tekst wiersza Stachury:

*Minęło wiele miesięcy,
Ale mnie nic nie minęło;
Czas dla mnie w miejscu przystanął;
Takie jest, chłopcy, takie jest piekło.*

*Na odgłos kroków po schodach
Serce wciąż skacze do gardła,
Że może jednak to ona,
Ona – to: piękna moja zagłada.*

Jakby tego było mało, kompozytor uznał, że polotu pieśni nada podzielenie refrenu na dwa głosy – męski i żeński. Refrenu, który brzmi następująco:

*Ach, kiedy znowu ruszą dla mnie dni?
Noce i dni!
I pory roku krążyć zaczął znów
Jak obieg krwi.
Lato, jesień, zima wiosna,
Do Boliwii droga prosta!
Wiosna, lato, jesień, zima,
Nic mi się nie przypomina!*

³ Co dość oczywiste, biorę tu pod uwagę jedynie sytuację, w której autorem tekstu słownego oraz kompozytorem są dwie różne osoby. Świadomie rezygnuję z opisu tzw. piosenki autorskiej, gdzie sprawcą całości jest ten sam człowiek. Ponadto wykluczam ze swych rozważań możliwość odwrotną do opisywanej, czyli taką, w której najpierw powstaje muzyka, dopiero potem dopisany zostaje do niej tekst słowny. Specyficznym przykładem tego typu przekładu może być *Podróż zimowa* Stanisława Barańczaka – cykl wierszy inspirowanych muzyką Franza Schuberta (por. A. Hejmej, *Sluchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej*, [w:] *Muzyka w literaturze*, s. 331–374). Innym, bardziej konwencjonalnym przykładem jest *Powrót z muzyką* Przemysława Gintrowskiego i słowami Jacka Kaczmarskiego – ciekawostki na temat powstawania tego utworu można wyczytać w: K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009, s. 123.

⁴ E. Stachura, *Wiersze*, Toruń 2002, s. 147–148.

⁵ Utwór znalazł się na dwóch albumach zespołu: *Dla wszystkich starczy miejsca*, CD, Pronit, Pionki 1990 oraz *Sercopisanie*, CD, Jacek Music, Warszawa 1990.

⁶ *Stare Dobre Małżeństwo, Biała lokomotywa*, CD, MTJ, Warszawa 2011.

Dodać tylko należy, że podobnie nieudanych kompozycji do wierszy Stachury w repertuarze Starego Dobrego Małżeństwa znaleźć można mnóstwo.

W zdecydowanej kontrze do tej omawianej wyżej stoi kompozycja Satanowskiego: zwrotkom towarzyszy spokojne, pulsacyjne *arpeggio* gitarowe, refreny zaś przybrały formę agresywnego *flamenco*, którego dynamikę potęguje zastosowanie skomplikowanego metrum (naprzemiennie grane na 4/4 i 3/4). Wiodącym instrumentem jest tutaj gitara, jednak kompozycja została pomyślana na wiele innych, między innymi: fortepian, perkusję, akordeon, a także instrumenty dęte oraz smyczkowe. Przy odpowiedniej interpretacji głosowej – na szczególne uznanie zasługuje mistrzowskie wykonanie utworu przez Jacka Bończyka⁷ – porażająco wiersz uderza ze zwielokrotnioną siłą:

Ni żyć już można, ni umrzeć.
Wyplakane łzy doszczętnie;
Oddycham ledwie i z bólem,
Kość mi w gardle staje powietrze.

Czy tak już będzie i będzie?
Boże mój, Boże, mój Boże;
Zawsze i wszędzie w obłędzie;
Boże mój, wbiłeś we mnie wszystkie noże!

Ach, kiedy znowu ruszą [...]

Dane dzieło trzeba zatem najpierw zrozumieć, żeby w ogóle móc próbować komponować do niego muzykę. Roman Ingarden w swej koncepcji dzieła literackiego sformułował następującą tezę na temat doniosłej roli, jaką odgrywa dla literatury jej odbiorca: *Wszystko mianowicie, co wprawdzie dałoby się powie-*

*dzieć o podmiocie lirycznym pewnego utworu na podstawie drobiazgowej jego refleksyjnej analizy, ale co zarazem nie nasuwa się samo przy uważnym, poprawnym i estetycznie wrażliwym czytaniu, nie wchodzi w skład aktywnie działających czynników utworu i do niego, ściśle biorąc, nie należy. W najlepszym razie stanowi ono pewne jego niesprzeczne z nim dopełnienie przez czytelnika [podkr. – S.B.] [...]. Sam utwór odznacza się właśnie niedopełnieniem podmiotu lirycznego, które nie tylko stanowi jego charakterystyczną cechę strukturalną, ale nadto odgrywa w utworze istotną rolę artystyczną*⁸.

W innym zaś miejscu badacz konstatował: *dzieło sztuki literackiej nie jest dokładnie tym, co stanowi konkretny (lub prawie że konkretny) przedmiot percepcji artystycznej: ono samo stanowi jedynie jakby szkielet, który czytelnik pod wieloma względami uzupełnia czy dopełnia, a niejednokrotnie także i pod wielu względami zniekształca lub zmienia, i dopiero w tej nowej, pełniejszej, konkretniejszej, choć i tak nie całkiem konkretnej, postaci stanowi wraz z tymi uzupełnieniami bezpośredni obiekt percepcji i rozkoszy estetycznej*⁹.

Mowa tu, rzecz jasna, o miejscach niedookreślenia, których wypełnianie należy do czynności, jakie musi (chcąc nie chcąc) wykonać czytelnik w procesie kształtowania konkretyzacji estetycznej danego dzieła literackiego. To właśnie odbiorca literatury – jego kompetencje kulturowe i czytelnicze oraz sprawność intelektualna – ma decydujący wpływ na ostateczny kształt dzieła literackiego, które – zgodnie z Ingardenowską teorią – jest pewnym intencjonalnym przedmiotem artystycznym, mającym swe upostaciowienie w tekście. Ów tekst stanowi zaś fundament bytowy dzieła literackiego, czyli

element zapewniający dziełu intersubiektywną dostępność, nienależący jednak do samej struktury dzieła. Ściśle więc biorąc, dzieło jest jedno, różne zaś mogą być jego konkretyzacje¹⁰. Oczywiście utwór literacki zostaje w specyficzny sposób uposażony przez autora w odpowiednie elementy pozwalające czytelnikowi obrać właściwy kierunek własnej percepcji dzieła, jednak składniki te, będące w swej naturze niedoskonałe, nie wyczerpują możliwości semantycznych literatury – istnieją w dziele jedynie „w stanie gotowości”. Do czytelnika zaś należy odsłonić je i uwolnić cały ukryty w nich potencjał – na tym polega schematyczność każdego dzieła literackiego, która wynika przede wszystkim z istotnej dysproporcji między językowymi środkami przedstawienia a tym, co ma być w dziele przedstawione, po wtóre zaś z warunków percepcji estetycznej dzieła sztuki literackiej, równie dla niego istotnych¹¹.

Każdy kompozytor musi zatem odnaleźć własny, indywidualny sposób na to, jak radzić sobie z niedoskonałością tworzywa, jakim jest literatura. Chodzi w końcu bowiem o to, żeby z dzieła przeznaczonego głównie do percepcji czytelniczej uczynić dzieło sztuki wokalne, nadające się do prezentacji scenicznej. Zadanie kompozytora polega zatem na przekształceniu dzieła literackiego w taki sposób, by stało się ono dla słuchającego możliwie zrozumiałe już przy pierwszym odbiorze. Dokonywana przez kompozytora konkretyzacja estetyczna danego dzieła literackiego determinuje więc proces kształtowania dzieła słownomuzycznego – proces, pod wpływem którego dzieło literackie zostaje przybliżone swojemu odbiorcy, choć charakter samego utworu ulega całkowitej przemianie. Konkretyzacja estetyczna danego

dzieła dopełnionego kompozycją muzyczną oraz wykonaniem scenicznym będzie się zatem znacząco różnić od każdej konkretyzacji czytelniczej tegoż samego dzieła, postrzegającego jednak w jego pierwotnej, nienaruszonej formie. Innymi słowy, kompozytorska konkretyzacja estetyczna dzieła literackiego ma znamienity wpływ na zachodzącą w umyśle odbiorcy konkretyzację estetyczną dzieła słownomuzycznego. Twierdzenie to pozostaje zgodne z założeniem samego Ingardena, że *poszczególne konkretyzacje różnią się znaczenie pomiędzy sobą, a także mniej lub więcej od samego dzieła*¹². Przy czym pamiętać należy o tym, że, w przypadku poezji śpiewanej, do odbiorcy trafia dzieło o całkowicie odmiennej formie, dzieło różniące się od swego pierwotnego wzoru, wyposażone bowiem w – zgodne z wizją kompozytora – uzupełnienia miejsc niedookreślenia. Bardzo podobne spostrzeżenia na temat dramatu sformułował Artur Duda: *To, co sugeruje dramat, musi być wykorzystane, to, co nie jest nakazane, czyli miejsca niedookreślenia, może być uzupełnione na wiele sposobów. [...] Konkretyzacja jest tylko etapem na drodze do celu, którym jest jej zapis. Sama jest tworem subiektywnym, dopiero jej zapis staje się tworem intersubiektywnym*¹³.

Każdy więc kompozytor powinien zmierzyć się najpierw z dziełem literackim i dokonać jego konkretyzacji estetycznej – w sobie jedynie właściwy sposób zrekonstruować poszczególne warstwy dzieła w jego następujących po sobie fazach, uzupełniając przy tym miejsca niedookreślenia. Dopiero potem może przystąpić do komponowania tekstu muzycznego, który od tej pory towarzyszyć będzie tekstowi literackiemu, współtworząc zupełnie nową ja-

⁷ Nagranie z koncertu *Biała lokomotywa* wieńczącego XXXVII Ogólnopolskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję” z 2010 r.: <https://www.youtube.com/watch?v=aNNAL4sjWbY> [dostęp 17.02.2019].

⁸ R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. Markowski, Kraków 2007, s. 58–59.

⁹ Tamże, s. 61.

¹⁰ Por. tamże, s. 43–72.

¹¹ Tamże, s. 60.

¹² Tamże, s. 62.

¹³ A. Duda, *Dzieło teatralne jako swoisty zapis konkretyzacji dramatu dokonanej przez reżysera*, [w:] *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, red. A. Stoff, Toruń 2001, s. 73, 81. Warto w tym miejscu nadmienić, że sformułowane przeze mnie sądy w odniesieniu do kompozytorskiej konkretyzacji estetycznej powstały zupełnie niezależnie od istnienia studium Artura Dudy – cytowane fragmenty znalazły się tu w charakterze suplementu i stanowią argument na rzecz obiektywności prezentowanej tu teorii.

kość. Sprawny kompozytor nie oddali się przy tym zbytnio od pierwotnego tworzywa – pozostanie on możliwie blisko literatury, tak by nie naruszyć jej tożsamości. Będzie mógł jednak wpłynąć na strukturę wiersza (na warstwę brzmień słownych zwłaszcza) i tam, gdzie to możliwe (lub konieczne), zaznaczy w dostrzegalny sposób rezultaty indywidualnej konkretyzacji – słowem, dokona transkrypcji¹⁴ dzieła literackiego na język muzyki, w efekcie czego stworzy nowe, odrębne jakościowo dzieło. Proces komponowania będzie zatem podjęciem próby przedłużenia zasięgu oddziaływania poszczególnych warstw budowy dzieła literackiego. Dlatego właśnie dla wszystkich dzieł słowno-muzycznych tak istotne jest konstruowanie adekwatnego, zgodnego z charakterem utworu literackiego, tekstu muzycznego.

KOMPOZYCJA MUZYCZNA A KONKRETYZACJA DZIEŁA POEZJI ŚPIEWANEJ

Muzyka – umiejscowiona w odpowiednim kontekście – zdolna jest do przenoszenia pewnego ładunku semantycznego¹⁵. Literatura zaś sama w sobie jest tworzyciem niedoskonałym, schematycznym, a zatem wymagającym pewnego uzupełnienia w procesie odbioru. Potencjalnie tkwiące w niej elementy zwykle odsłania czytelnik w trakcie lektury. I tak też czyni kompozytor – muzyka, którą nadbudowuje nad czterema warstwami tekstu¹⁶, staje się świadectwem odbioru dzieła literackiego wynikającym z jego (kompozytora) indywidualnej kompetencji czytelniczej i stanowi ilustrację

przebiegu procesu jego lektury. Podobnie *spektakl jest zapisem reżyserskiej konkretyzacji dramatu*¹⁷. Rola układającego muzykę sprowadza się zatem do możliwie maksymalnego przybliżenia swojemu odbiorcy tego, co zawarte w samym dziele literackim i co udało się jemu samemu z niego wydobyć. Medium zaś, za którego pośrednictwem kompozytor „porozumiewa się” z odbiorcą, jest muzyka. Ułatwia ona percepcję dzieła, wypełnia – niejako za słuchacza – miejsca niedookreślenia (te przynajmniej, o których uzupełnienie zatroszczył się kompozytor¹⁸). Muzyka sięga bowiem tam, gdzie język traci swą moc oddziaływania, o czym przypomina Anna Barańczak: *Według S. Langer nie tylko możliwe jest pozasłowne, pozajęzykowe myślenie i poznanie, ale istnieje także taka sfera zjawisk [...], których „opis” przy pomocy języka słownego byłby niewykonalny lub przynajmniej bardzo trudny. Tu właśnie objawia swoje możliwości znaczeniowe muzyka*¹⁹.

To, w jaki sposób zostają wypełnione miejsca niedookreślenia, w głównej mierze zależy od czytelnika – jego wyobraźni, doświadczeń i emocji towarzyszących lekturze. Recz jasna, dzieło literackie pośrednio wyznacza kierunek konkretyzacji estetycznej, lecz o jej ostatecznym kształcie decyduje właśnie odbiorca literatury. W przypadku dzieła z pogranicza sztuk, jakim jest poezja śpiewana, znaczącą rolę odgrywa także muzyka. Obszarem zaś ludzkiej osobowości, na który muzyka oddziaływa najsilniej, są emocje. W nich właśnie przywoływana tu Susanne Langer dopatruje

się znaczenia muzycznego. Nie traktuje ona jednak muzyki – jak można by się tego spodziewać – jako wywołującej emocje, lecz jako ich logiczną ekspresję²⁰. W świetle przeprowadzonych przez nią badań rolę kompozytora byłoby więc „opowiedzenie” za pomocą kodu muzycznego „o” emocjach towarzyszących odbiorowi literatury. Dobry kompozytor w pierwszej kolejności jest uważnym czytelnikiem – umiejętnie rozpoznaje jakości zawarte w dziele literackim oraz wpływ dzieła na samego siebie, później zaś, aktualizując te dane, dokonuje ich transkrypcji na język muzyki. Jeśli udaje mu się w sposób właściwy rozpoznać wszystkie elementy dzieła literackiego, gotowy jest na dokonanie przekładu. I tak, mając na uwadze kulturową wspólnotę doświadczeń²¹, swoje emocje może przekazać kolejnemu odbiorcy. Istnieje duża szansa na to, że – za sprawą muzyki²² – do słuchającego dotrze dzieło literackie w pełni swego uposażenia, choć naczynione już indywidualnym piętnem odcisniętym przez kompozytora oraz wykonawcę, względnie akompaniatora. To oczywiście sytuacja idealna, która rzadko ma miejsce. Zwykle dzieło literackie w procesie nadbudowywania nad nim warstwy muzycznej ulega pewnym zniekształceniom, jednak dzieje się tak nie bez przyczyny. W głównej mierze chodzi o to, że *piosenka powinna być zrozumiała w pierwszym czytaniu* [sic!]²³. Szereg zabiegów kompozytorskich, takich jak rozciąganie brzmienia słów czy powtarzanie pewnych elementów tekstu, ma zwykle na celu ułatwienie percepcji dzieła

każdemu słuchającemu. Czytelnik, mając do dyspozycji tekst utworu literackiego, może wielokrotnie odtwarzać jego treść, powracać do niejasnych fragmentów, konfrontować je ze sobą, sukcesywnie podążając do aktualizacji wszystkich elementów dzieła, dokonywać jego obiektywizacji²⁴, słuchacz zaś ma bardzo konkretną, ściśle rozłożoną w czasie, jednorazową tylko²⁵ możliwość przyswojenia dzieła w całej jego złożoności. Dlatego właśnie kompozytorzy dokonują nierzadko pewnych – ułatwiających percepcję, trudnej bądź co bądź, sztuki lirycznej – modyfikacji struktury wiersza.

WPŁYW RELACJI *IN PRAESENTIA* NA RECEPCJĘ DZIEŁA POEZJI ŚPIEWANEJ

Szereg niezwykle istotnych uwag na temat interpretacji głosowej dzieła literackiego odnaleźć można w trójtomowej monografii zatytułowanej *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego* – zbiór ten stanowi znakomity punkt odniesienia dla prowadzonych tu rozważań, mimo że omawia zagadnienie interpretacji wokalne w perspektywie nieco odmiennego od poezji śpiewanej tworzywa, mianowicie recytacji. Nie stanowi to jednak przeszkody, chodzi bowiem – formalnie biorąc – o podobny sposób oddziaływania obydwu sztuk. Rzecz w tym, by, mówiąc językiem Ingardena, dzieło literackie zabrzmiało w pełni swego uposażenia i w takiej formie trafiło do odbiorcy. Jak zatem sprawić, by tak skomplikowany w swej strukturze twór, jakim jest dzieło

¹⁴ Transkrypcja to przeniesienie utworu z jednego systemu znaków w obręb drugiego. Por. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3(21), s. 17–19.

¹⁵ Ponieważ zdania na temat semantyczności samej muzyki są mocno podzielone (por.: S. Kisielewski, *Czy muzyka jest niehumanistyczna?*, [w:] tegoż, *Muzyka i mózg. Eseje*, Kraków 1974; tenże, *Do czego służy nam muzyka?*, tamże; Z. Lissa, *O istocie dzieła muzycznego*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Kraków 2008; G. Banaszak, *Wartości tradycyjnej kultury muzycznej*, [w:] tegoż, *Formy współczesnej kultury muzycznej*, Warszawa 1991; R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966), pragnę podkreślić, że z toku mych rozważań wykluczam tzw. muzykę absolutną. Istniejące wątpliwości dotyczące jej warstwy semantycznej uważam bowiem za zbyt arbitralne, a nawet niesłuszne – to jednak temat zasługujący na osobną rozprawę.

¹⁶ Por. J. Lipiec, *O istocie piosenki. Esej ontologiczny*, „Piosenka” 2017, nr 5, s. 10–21.

¹⁷ A. Duda, dz. cyt., s. 70.

¹⁸ Oczywiście zdarzyć się może, zgodnie z założeniami Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego, że przy okazji każdorazowej realizacji utworu słowno-muzycznego odkryte zostaną i na nowo uzupełnione kolejne miejsca niedookreślenia.

¹⁹ A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 29.

²⁰ Por. tamże, s. 28–31.

²¹ Zasadniczo chodzi o to, że każdy uczestnik kultury dysponuje – na poziomie co najmniej podświadomym – konkretnym jej obrazem, który pozwala mu, jako jednostce, na funkcjonowanie w społeczeństwie złożonym z innych, podobnych sobie jednostek. Szerzej na ten temat zob. G. Banaszak, *Pojęcie kultury muzycznej*, [w:] tegoż, *Formy...*, s. 9–21.

²² [...] zjawiska muzyczne konstytuować się mogą dzięki temu, że społeczność muzyczna odwołuje się do wspólnego zespołu wyobrażeń, na gruncie których określone układy dźwiękowe stają się obiektami muzycznymi. Tamże, s. 17–18.

²³ Tymi słowami Mirosław Czyżykiewicz sformułował najważniejszą zasadę, której powinien trzymać się każdy kompozytor. Wyraził tym samym *implicite*, z jak wielką odpowiedzialnością – odpowiedzialnością za literaturę – wiąże się ta profesja. Por. M. Czyżykiewicz, ... o młodości w małym miasteczku, o lekturach, mistrzach i o własnym pisaniu, „Trubadur Polski” 2004, nr specjalny, s. 34–35.

²⁴ Obiektywizację rozumiem tu za Ingardenem jako aktualizację w umyśle odbiorcy wszystkich informacji na temat przedmiotów przedstawionych zawartych w dziele. Por. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 32–35.

²⁵ Mowa tu o percypowaniu dzieła, by tak rzec, *in praesentia*, „na żywo”, podczas trwania koncertu, ponieważ obecność odbiorcy jest jednym z czynników odgrywających kluczową rolę w istnieniu poezji śpiewanej czy literatury w ogóle. Inną rzeczą jest odtwarzanie utworów zapisanych na różnego rodzaju nośnikach analogowych lub wirtualnych.

literackie, dotarł w możliwie nienaruszonej formie – w trakcie zaledwie kilkuminutowej prezentacji – do szerokiego, zróżnicowanego audytorium? Otóż umiejętnie poprowadzona recytacja, czego dowodzi Władysław Sawrycki²⁶, niewiele musi się różnić – co do rezultatów swych działań – od typowej, skrupulatnie przeprowadzonej analizy *stricte* filologicznej²⁷. Mało tego – odpowiednia recytacja może radykalnie zmienić skalę trudności recepcyjnych utworu²⁸. Wymagana jest tutaj jednak obecność słuchającego i jego nastawienie na aktywny odbiór – w tak specyficznych warunkach, przy zaangażowaniu obydwu stron, literatura może się uobecnić „tu i teraz”.

Dodatkowe możliwości percepcyjne stwarza poezja śpiewana. Siłą napędową literatury staje się tutaj odpowiednio skomponowana muzyka oraz wykonanie wokalne. To ostatnie zawsze jednak będzie zdeterminowane poprzez towarzyszącą mu muzykę, dzięki której literatura zdolna jest uobecniać się niejako ze zdwojoną siłą: *Muzyka jest w stanie doszukać się w słowie (tekście poezji) szerszych zakresów znaczeniowych, dojść w głąb znaków słownych, uwypuklić treść i podteksty, a czyni to lepiej niż jakakolwiek inna sztuka*²⁹.

Dzieło literacko-muzyczne – w pełni swego uposażenia – dociera więc do odbiorcy dopiero podczas prezentacji scenicznej, ponieważ dzieło i jego wartości, w tym przypadku dana pio-

*senka, istnieją obiektywnie, ale z zasady dzięki, poprzez i w obrębie stosunku między człowiekiem a utworem, dokładniej: między nadawcą śpiewanych słów a ich odbiorcą*³⁰.

Literatura od początku swego istnienia związana jest nierozdzielnie z muzyką, a tradycja tego związku sięga czasów niepiśmiennych – wszak *muza najpierw śpiewała, a dopiero potem nauczyła się pisać*³¹. Realizacja głosowa jest zatem – jak chciał Ingarden – konieczna dla zaistnienia dzieła literackiego w pełni jego przeznaczenia. Jednak dopiero realizacja w formie śpiewu jest ideałem, do którego sztuka liryczna powinna dążyć³². Aby jednak ów śpiew mógł spełnić swoją funkcję, konieczne jest zaistnienie pewnych okoliczności, mianowicie relacji, jaka zachodzi między wykonawcą a widzom lub pomiędzy zapisem audialnym (względnie inną formą przekazu wirtualnego) a słuchaczem (*resp.* widzom). Pierwszy typ relacji nazywam *in praesentia* (łac. w obecności) i ten będzie tu stanowił obiekt rozważań, drugi zaś *in absentia* (łac. pod nieobecność)³³.

Na temat okoliczności głosowej realizacji dzieła literackiego wypowiedział się Maciej Wróblewski – podkreślał zwłaszcza psychoterapeutyczny charakter recytacji zorientowanej monologowo³⁴. Powiada badacz, że *interpretacja głosowa pozwala w różny sposób [podkr. – S.B.] uwydatnić sens danego utworu*³⁵. To właśnie okoliczności, w jakich odbywa się

realizacja głosowa, mają ogromny wpływ na jej charakter, decydując niejednokrotnie o jej ostatecznym kształcie oraz wpływie na odbiorcę. Wystarczy wspomnieć recytację Mickiewiczowskiej *Reduty Ordona* w *Szyfowych pracach* Stefana Żeromskiego – czymże byłby popis umiejętności deklamatorskich Zygiera, gdyby nie umiejscowienie zdarzenia na lekcji języka polskiego w zrusyfikowanej szkole. Zawarta *implicite* w tekście wiersza przesłanka – lepiej zginąć, niż oddać się w ręce wroga – w kontekście zniewolenia narodu polskiego zyskała na sile, uobecniając wśród słuchających jakości zawarte w dziele w sposób, na który popularna cicha lektura nie pozwala. Zygier obudził tym samym wśród uczniów – zwłaszcza u Marcina Borowicza – uśpione instynkty patriotyczne.

Żeromski uwiecznił swym piórem moc oddziaływania okoliczności na deklamację *in praesentia* oraz siłę wpływu, jaki ta ma na swego odbiorcę. To dowód na to, że literatura potrzebuje szczególnego rodzaju uwagi, wręcz obecności. Lektura tak zwana cicha, choć niepozbawiona uroku³⁶, nie gwarantuje wszak tak silnych przeżyć jak głośna, a zwłaszcza poprzedzona odpowiednim przygotowaniem, czytanie. Dopiero specyficzny kontakt *in praesentia* – możliwy dzięki realizacji głosowej

– gwarantuje harmonijny przepływ emocji – emocji dziejących się „tu i teraz”. Bezpośrednią relację z tego rodzaju kontaktu zdał Jacek Kaczmarski w otwierającym program *Mury*³⁷ utworze *Ze sceny*³⁸:

Wy w ciemnościach – reflektory chronią was –
Oświetlając tylko scenę, na niej mnie!
Jak na dłoni widać mą stęzałą twarz,
Gdy przez mrok próbują oczy przebić się!
Mikrofony wychwytyją każdy dźwięk,
Mój najłżejszy oddech usłyszycie stąd!
Ja przemożę sztywność zaciśniętych szczęk,
Wstrzymam myśli niekontrolowany prąd!

Ja tu na krótko! Kochani – pozwolicie?
Przed wami chcę naprawdę szczerze się wysilić!
To dla was chwila, dla mnie całe życie!
Nim zniknę – niech pokrzyczę krótką chwilę!

Kaczmarski wyraził tu *expressis verbis* nie tylko emocje, jakie towarzyszą każdemu wykonawcy, ale także pewnego rodzaju umowność samego wystąpienia – zgromadzona publiczność musi niejako „wyrzucić zgodę” na widowisko oraz wykazać się pewną gotowością na percypowanie dzieła. Każda sztuka implikuje bowiem istnienie potencjalnego odbiorcy i rozpoczyna swoją pełną egzystencję w momencie aktywnej konfrontacji z nim.

Szymon Brucki jest absolwentem Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jest także wokalistą, gitarzystą, autorem muzyki swoich piosenek, wielokrotnym laureatem krajowych festiwali gatunku.

²⁶ W. Sawrycki, *Emocje i struktury. O recytacji jako sposobie poznawania utworu literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, t. 3, Toruń 2010, s. 9–24.

²⁷ Nie ulega jednak wątpliwości, że każdy akt recytatorski poprzedzać powinna dogłębna, choć niekoniecznie naukowa, analiza materii, z jaką mierzy się recytator.

²⁸ W. Sawrycki, dz. cyt., s. 12.

²⁹ Ostatni wywiad Tadeusza Bairda. Rozmawiał Tadeusz K. Sznajderski, „Życie Literackie” 1981, nr 39, cyt. za: H. Milewska, „Głosy z oddali” Tadeusza Bairda – słowo i śpiew, [w:] *Problematyka...*, t. 3, s. 84.

³⁰ J. Lipiec, dz. cyt., s. 18.

³¹ J. Sawicka, *Bardowie*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni. Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków 2010, s. 14.

³² Czego domaga się badacz: P. Tański, *Piękno – racja istnienia wiersza. (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, t. 2, Toruń 2006, s. 169–174.

³³ Z racji swego wirtualnego tworzywa typ relacji *in absentia* uważam za mniej istotny, choć nie bez znaczenia. W jego wypadku również mają szansę uobecnić się wartości podobne tym, które towarzyszą wykonaniu „na żywo”, jednak w dużo mniejszym stopniu.

³⁴ M. Wróblewski, *Okoliczności recytacji*, [w:] *Problematyka...*, t. 2, s. 53–60.

³⁵ Tamże, s. 55.

³⁶ Cicha lektura jest szczególnego rodzaju aktywnością intelektualną zapewniającą intymny kontakt autora z czytelnikiem, pozostaje jednak relacją wirtualną, dziejącą się *in absentia*, bo przy aktywności tylko jednej ze stron – czytelnika.

³⁷ P. Gintrowski, J. Kaczmarski, Z. Łapiński, *Mury*, CD, Pomaton EMI, Warszawa 1999.

³⁸ J. Kaczmarski, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012, s. 79.

BIBLIOGRAFIA, DYSKOGRAFIA

- Banaszak G., *Pojęcie kultury muzycznej*, [w:] tegoż, *Formy współczesnej kultury muzycznej*, Warszawa 1991.
- Banaszak G., *Wartości tradycyjnej kultury muzycznej*, [w:] tegoż, *Formy współczesnej kultury muzycznej*, Warszawa 1991.
- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
- Czyżykiewicz M., ... o młodości w małym miasteczku, o lekturach, mistrzach i o własnym pisaniu, „Trubadur Polski” 2004, nr specjalny.
- Duda A., *Dzieło teatralne jako swoisty zapis konkretyzacji dramatu dokonanej przez reżysera*, [w:] *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, red. A. Stoff, Toruń 2001.
- Gajda K., *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009.
- Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3(21).
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Hejmej A., *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957.
- Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966.
- Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. Markowski, Kraków 2007.
- Kaczmarski J., *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012.
- Kisielewski S., *Czy muzyka jest niehumanistyczna?*, [w:] tegoż, *Muzyka i mózg. Eseje*, Kraków 1974.
- Kisielewski S., *Do czego służy nam muzyka?*, [w:] tegoż, *Muzyka i mózg. Eseje*, Kraków 1974.
- Lipiec J., *O istocie piosenki. Esej ontologiczny*, „Piosenka” 2017, nr 5.
- Lissa Z., *O istocie dzieła muzycznego*, [w:] tejże, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Kraków 2008.
- Milewska H., „Głosy z oddali” *Tadeusza Bairda – słowo i śpiew*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, t. 3, Toruń 2010.
- Sawicka J., *Bardowie*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni. Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków 2010.
- Sawrycki W., *Emocje i struktury. O recytacji jako sposobie poznawania utworu literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, t. 3, Toruń 2010.
- Stachura E., *Wiersze*, Toruń 2002.
- Tański P., *Piękno – racja istnienia wiersza. (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, t. 2, Toruń 2006.
- Wróblewski M., *Okoliczności recytacji*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, t. 2, Toruń 2006.
- Gintrowski P., Kaczmarski J., Łapiński Z., *Mury*, CD, Pomaton EMI, Warszawa 1999.
- Stare Dobre Małżeństwo, *Biała lokomotywa*, CD, MTJ, Warszawa 2011.
- Stare Dobre Małżeństwo, *Dla wszystkich starczy miejsca*, CD, Pronit, Pionki 1990.
- Stare Dobre Małżeństwo, *Sercopisanie*, CD, Jacek Music, Warszawa 1990.

Nagranie z koncertu *Biała lokomotywa* wieniącego XXXVII Ogólnopolskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję” z 2010 r.: <https://www.youtube.com/watch?v=aNNAL4sjWbY> [dostęp 17.02.2019].

Anna G. Piotrowska

ALTERNATYWNOŚĆ – SŁOWO TALIZMAN W REFLEKSJI NAD MUZYKĄ POPULARNĄ



Co w muzyce popularnej jest alternatywne – i względem czego? Pytanie trudne, bo wymagające – między innymi – zdefiniowania szeregu pojęć, w tym i takich, które zwykło się obecnie określać nazwami angielskimi, z braku polskich odpowiedników. Z grubsza ujmując, alternatywność zazwyczaj polaryzuje się i przeciwstawia dominującym tendencjom czy gustom. Tak zwany *mainstream*, czyli w dosłownym tłumaczeniu nurt główny obejmuje bowiem te style muzyczne, które są dość powszechnie akceptowane przez większość słuchaczy, łatwo dostępne, wręcz promowane (w ramach tak zwanej kultury masowej). A zatem można rzec, że aby coś zostało uznane za reprezentatywne dla mainstreamu, musi się wpisać w pewien *Zeitgeist*, który dotyczy preferencji określonych wzorców, upodobania jakichś wartości estetycznych, ale jednocześnie może być zaledwie przejściową, szybko mijającą modą. Wówczas to, co dzisiaj

wydaje się typowe i powszechnie akceptowane, stanie się alternatywne, a to, co obecnie wydaje się alternatywne – za chwilę będzie uznane za popularne, a być może nawet banalne. Chociaż więc twierdzenie, że *muzyka alternatywna* [...] *zyskuje na popularności*¹ wydaje się oksymorem, w gruncie rzeczy oddaje pewną prawdę o mechanizmach stojących za zmiennością gustów słuchaczy.

W tym eseju nie padnie odpowiedź na pytanie o to, co w muzyce popularnej uchodzi – czy też może uchodzić – za alternatywne. Nie będzie to także muzykologiczna analiza muzyki alternatywnej, choć przedmioty obejmujące taką refleksję wykładane są już w amerykańskich uczelniach, na przykład w Columbia University². Pojęcie muzyki alternatywnej w ramach szeroko rozumianej muzyki popularnej nie będzie też zawężone do zjawiska tak zwanego rocka alternatywnego (*alternative rock*), czyli

¹ Cytat zaczerpnięty ze strony internetowej stacji radiowej o nazwie Antyradio, grającej w założeniu muzykę alternatywną. Por. <https://www.antyradio.pl/Muzyka/Duperele/muzyka-alternatywna-co-to-znaczy-co-to-za-gatunek-29692> [dostęp 31.07.2019].

² W semestrze letnim 2016 r. przedmiot Analysis of Alternative Music (MUSI UN 3335) prowadził w Columbia University dr Marlon Feld. Por. <https://music.columbia.edu/course/analysis-of-alternative-music> [dostęp 31.07.2019].

stylu prężnie rozwijającego się od lat 80. do połowy lat 90. XX wieku, głównie w Stanach Zjednoczonych³, ani też nie będzie utożsamiane z tak zwaną sceną alternatywną – rozmaicie kojarzoną w zależności od miejsca i czasu. Nie będzie to także tekst najeżony definicjami ani odwołujący się do niezliczonych przykładów mających udowodnić taki – lub inny – punkt widzenia. Wydaje się bowiem (i takie twierdzenie można przyjąć *a priori*), że w zależności od tego, jakimi kryteriami oceny się kierujemy, można udowodnić pewną alternatywność każdego stylu muzycznego tudzież dopatrzeć się choćby cienia takiej alternatywności. I ten esej traktuje właśnie o tej fascynującej wielości kryteriów stosowanych do oznaczenia alternatywności muzyki popularnej, nie usurpując sobie praw do wyczerpania tego wątku, a jedynie sugerując mnogość rozwiązań. Alternatywność stała się rodzajem słowa klucza (być może na równi z terminem „autentyczność”), które działa na zasadzie wytrychu umożliwiającego kategoryzację pewnych stylów muzycznych w zupełnie niejednoznacznych, czasem zadziwiających konstelacjach. W słowie „alternatywność” (tudzież „autentyczność”) odszukać można magiczną wręcz moc zapewniającą określoną wartość, a samą alternatywność potraktować jak talizman będący jej gwarantem.

W artykule z 2011 roku pod tytułem *Kategoria alternatywności w polskiej muzyce popularnej drugiej połowy XX wieku – próba typologii* wyznaczyłam trzy obszary kojarzone z muzyką popularną, które najczęściej determinują alternatywność danego stylu⁴. Między innymi kategoria alternatywności odwołuje się do ideologii, umożliwia identyfikację z grupą społeczną, może być także rozpatrywana w kontekście postępującej komercjalizacji muzyki popularnej. Ale pamiętać należy, że czynniki te funkcjonują najczęściej w ścisłym połącze-

niu, prymat niektórych z nich nie jest uwarunkowany ani *a priori*, ani „raz na zawsze”, a niektóre z wymienionych tu aspektów mogą (w pewnym momencie historycznym, w określonych warunkach socjoekonomicznych czy politycznych) nabrać kapitalnego wręcz znaczenia i przyczynić się do uznania danego stylu (czy nawet jednego tylko, konkretnego utworu) za taki, który wyczerpuje wszelkie znamiona alternatywności. Mówiąc zatem o alternatywności pewnych stylów muzycznych, albo rozpatrujemy je w perspektywie historycznej (bo na przykład były już wcześniej interpretowane jako alternatywne), albo bierzemy pod uwagę stan dzisiejszy (bo pewne style posiadają cechy alternatywności w kontekście obecnej sytuacji kulturowej itp.), a tylko możemy spekulować na temat tego, czy w przyszłości będą one uważane za alternatywne i względem czego.

W ujęciu historycznym często używany jest model ideologiczny, który najczęściej funkcjonuje w ścisłej korelacji z sytuacją polityczną. Alternatywność określonego stylu muzyki popularnej łączy się wówczas z kategorią protestu, sprzeciwu czy wręcz buntu artykułowanego w ramach danego stylu muzycznego. Alternatywność takiego stylu wynika na przykład z negacji obowiązującego systemu politycznego, co najczęściej odbija się w warstwie tekstowej, ale niekiedy uzewnętrznia się i w warstwie performatywnej czy ikonicznej związanej z danym wykonawcą. Co więcej, alternatywność tego typu nierzadko jest związana z represjonowaniem wykonawców, cenzurowaniem tekstów, występów, publicznych wypowiedzi itp. O ile sam sprzeciw może być różnie definiowany i rozumiany, gdyż z socjologicznego punktu widzenia jest wielorako interpretowany⁵, to jednak jego wyczuwalne lub jedynie sugerowane istnienie może stanowić podstawę alternatywności danego nurtu muzycznego. Taka

³ Por. m.in. D. Thompson, *Alternative Rock*, San Francisco 2000.

⁴ A.G. Piotrowska, *Kategoria alternatywności w polskiej muzyce popularnej drugiej połowy XX wieku – próba typologii*, [w:] *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, red. M. Woźna-Stankiewicz, A. Sitarz, Kraków 2011, s. 321–333.

⁵ J.A. Hollander, R.L. Einwoher, *Conceptualizing Resistance*, „Sociological Forum” 2004, vol. 19, No. 4, s. 534.

muzyka jest na przykład nieakceptowana przez władzę, krytykowana przez establishment, stoi w niezgodzie z obowiązującą doktryną, w kolizji z dominującym światopoglądem itp. Niejednokrotnie więc muzykę tworzoną w ramach sprzeciwu charakteryzuje się jako rewolucyjną tudzież nieoficjalną. Na tego typu ideologiczny wymiar alternatywności można wskazać na przykład w przypadku polskiej piosenki zaangażowanej. Popularność tego nurtu przypada w Polsce na lata 80. XX wieku, co jeszcze wyraziście podkreśla polityczny wymiar tego zjawiska.

Inny rodzaj alternatywności pojawia się w przypadku tych stylów muzycznych, które stają się elementem identyfikacji określonej grupy preferującej dany typ muzyki, poprzez dostrzeżenie podobieństw i różnic⁶ w preferowaniu określonych stylów muzycznych. Identyfikacja taka często dokonywana jest *vis-à-vis* reszty społeczeństwa. Nie ulega bowiem wątpliwości, że właśnie *muzyka posiada znaczenie społeczne nie tylko, ale przede wszystkim dlatego, że dostarcza środków do samoidentyfikacji oraz naznaczenia miejsc i granic, które je rozgraniczają*⁷. Jako alternatywną kategoryzować można więc muzykę subkultur⁸: mówi się o niej, że jest to muzyka progresywna, undergroundowa; kontrkultura. Niewątpliwie w takiej funkcji występował rock w bloku wschodnim w czasach zimnej wojny. W latach 80. XX wieku w Europie czy Stanach Zjednoczonych taką rolę przyjął na przykład punk rock, a od lat 90. XX wieku – kultura hiphopowa⁹. O ile rap pozostaje stylem muzycznym łączonym ze środowiskami miejskimi, tak disco polo kojarzone było początkowo głównie z wykonaw-

cami i słuchaczami pochodzącymi z terenów wiejskich, zwłaszcza popeeerskich, identyfikującymi się z tego rodzaju muzyką. A zatem – paradoksalnie – mimo masowej popularności, jaką disco polo zdobyło, styl ten narodził się jako pewna alternatywa, umożliwiająca jego fanom identyfikację z tymi, którzy znaleźli się w podobnej do nich sytuacji życiowej.

Wyznacznikiem może nieco kontrowersyjnym, ale jakże często brany pod uwagę przy dyskusowaniu muzyki popularnej jest jej wymiar komercyjny¹⁰. W tym zakresie bowiem sprzedawalność muzyki (rozumiana jako liczba zakupionych płyt czy sprzedanych biletów na koncert, ale także liczba odsłon i ściągnięć w Internecie itp.) wpływa na ustalanie (tudzież zacieranie) granic pomiędzy tym, co mainstreamowe, a tym, co alternatywne. W tak zwanym przemyśle muzycznym często rysuje się wyraźne rozróżnienie pomiędzy nastawieniem na osiąganie wymiernych efektów finansowych (co często łączone jest z nadmierną obecnością w mediach, zwłaszcza publicznych, kolokwialnie określaną jako „parcie na szkło”) a poczuciem artystycznej misji wyrażającej się w przekonaniu, że muzyka jest nie tyle sposobem na życie, co sposobem życia, formą ekspresji nieulegającej dyktatom komercji.

A zatem w takim teoretycznym modelu koegzystować miałyby nurt komercyjny i niekomercyjny, jednakże w rzeczywistości oddzielająca je linia nie zawsze jest łatwa do poprowadzenia: nie zawsze to, co komercyjne, oznacza konformistyczne, a to, co nonkonformistyczne, nie zawsze musi być niekomercyjne. Na przykład jako niekomercyjna postrze-

⁶ S. Hall, *The Question of Cultural Identity*, [w:] *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, eds. S. Hall, D. Held, D. Hubert, Oxford 1996, s. 595–634.

⁷ M. Stokes, *Introduction*, [w:] *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, ed. M. Stokes, Oxford–New York 1994, s. 5 (music is socially meaningful not entirely but largely because it provides means by which people recognize identities and places, and the boundaries which separate them).

⁸ H. Kruse, *Subcultural Identity in Alternative Music Culture*, „Popular Music” 1993, vol. 12(1), s. 33–41.

⁹ Por. Por. *Alternative, Country, Hip-Hop, Rap, and More: Music from the 1980s to Today*, ed. M. Ray, New York 2013.

¹⁰ R. Shuker, *Popular Music: The Key Concepts*, London 2017, s. 16.

gana była działalność zespołów college'owych grających często muzykę określaną jako *independent* (indie)¹¹. Ale działający w latach 1980–2011 amerykański *band* R.E.M. – wywodzący się właśnie z tego nurtu – odniósł olbrzymi sukces komercyjny¹². Natomiast w Polsce tak zwane kapele podwórkowe, nieco zapomniane, ale wciąż aktywne, nie są nastawione na wielki zysk finansowy, raczej kojarzone są z działalnością niszową, a przecież zawsze są gotowe schlebzać gustom wszystkich potencjalnych słuchaczy.

Muzykę alternatywną często definiuje się poprzez użycie przedrostka nie- albo non- (non-konformistyczna), kontr- czy wręcz anty-. Czyżby więc negowanie było permanentną cechą muzyki alternatywnej? Czy też tego typu określenia odzwierciedlają jedynie pewną binarną optykę kontrastującą muzykę alternatywną i mainstreamową? Czy muzyka uznawana za alternatywną musi jednak zawsze nieść skojarzenia z buntem, negacją, odrzuceniem, często stając się – na przykład w przekazach propagandowych – synonimem zagrożenia? Niekiedy (choć nie musi to być regułą) style uznawane za alternatywne bywają zakazywane i kultywowane w ukryciu. Alternatywność jest wówczas powodem do ignorowania, złych skojarzeń, ujemnego oceniania, dezaprobaty, bywa wręcz wyszydzana i wyśmiewana. Jak kiedyś pisałam, *płynna granica pomiędzy alternatywnością a jej brakiem, wynikająca m.in. ze zmieniających się społecznych upodobań, liczby zwolenników danego stylu itp., sprawia, że niektóre style fluktuują, balansując pomiędzy*

*skrajnościami w ramach tzw. muzyki popularnej i uważane są niekiedy za reprezentatywne dla nurtu głównego albo alternatywnej muzyki. Podobny proces zaobserwować można (w dziejach muzyki) w stosunku do niektórych stylów muzycznych, klasyfikowanych zrazu jako popularne, a następnie jako poważne (np. kariera operetki wiedeńskiej)*¹³.

A może jest tak, jak deklarował Steve Taylor – autor pracy definiującej zjawiska łączone z amerykańską muzyką alternatywną – że dopiero spojrzenie wstecz ułatwia identyfikację alternatywności?¹⁴ Czy rzeczywiście jedynie wówczas możliwe jest prześledzenie trajektorii wpływów i ustalenie kluczowych punktów dla zachodzących przemian? Wydaje się przecież, że alternatywność jest kategorią stosowaną w sposób arbitralny: przypisuje się ją pewnym stylom muzycznym w wyniku jednoczesnego działania wielu czynników, nie tylko tych dotyczących strony muzycznej (na przykład nietypowe instrumentarium) czy warstwy tekstowej piosenek¹⁵, ale także w wyniku analizy kontekstu funkcjonowania stylów, aktualnie obowiązującej interpretacji tudzież sytuacji ekonomicznej czy politycznej, które bezpośrednio lub pośrednio wpływają na ocenę i kategoryzację konkretnych dzieł artystycznych jako przynależnych lub nie do dominującego nurtu. Kiedy zaś jakiś styl muzyczny w oczywisty i klarowny sposób nie mieści się w kategorii mainstreamu, łatwo ulec pokusie nazwania go alternatywnym. Zawsze jednak warto wtedy zadać sobie pytanie: alternatywny względem czego?

Dr hab. **Anna G. Piotrowska**, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego i Durham University, pracownik Instytutu Muzykologii UJ, autorka wielu książek poświęconych europejskiej i amerykańskiej kulturze muzycznej, m.in.: *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej* (2012), *O muzyce w filmie. Wprowadzenie do metodologii filmowej* (2014).

BIBLIOGRAFIA

- Alternative, Country, Hip-Hop, Rap, and More: Music from the 1980s to Today*, ed. M. Ray, New York 2013.
Hall S., *The Question of Cultural Identity*, [w:] *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, eds. S. Hall, D. Held, D. Hubert, Oxford 1996.
Hollander J.A., Einwoher R.L., *Conceptualizing Resistance*, "Sociological Forum" 2004, vol. 19, No. 4.
Kallen S.A., *The History of Alternative Rock*, New York 2012.
Kruze H., *Subcultural Identity in Alternative Music Culture*, "Popular Music" 1993, vol. 12(1).
Mohan A.B., Malone J., *Popular Music as "Social Cement": A Content Analysis of Social Criticism and Alienation in Alternative-Music Song Titles*, [w:] *Adolescents and Their Music: If It's Too Loud, You're Too Old*, ed. J.S. Epstein, New York 1994.
Piotrowska A.G., *Kategoria alternatywności w polskiej muzyce popularnej drugiej połowy XX wieku – próba typologii*, [w:] *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, red. M. Woźna- Shuker R., *Popular Music: The Key Concepts*, London 2017.
Stankiewicz, A. Sitarz, Kraków 2011.
Stokes M., *Introduction*, [w:] *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, ed. M. Stokes, Oxford–New York 1994.
Taylor S., *The A to X of Alternative Music*, Brookfield 2004.
Thompson D., *Alternative Rock*, San Francisco 2000.

<https://music.columbia.edu/course/analysis-of-alternative-music> [dostęp 31.07.2019].

<https://www.antyradio.pl/Muzyka/Duperele/muzyka-alternatywna-co-to-znaczy-co-to-gatunek-29692> [dostęp 31.07.2019].

¹¹ S.A. Kallen, *The History of Alternative Rock*, New York 2012, s. 6–10.

¹² Co więcej, lider tego zespołu Mike Stipe napisał wstęp do książki mającej być kompendium muzyki alternatywnej. Por. S. Taylor, *The A to X of Alternative Music*, Brookfield 2004.

¹³ A.G. Piotrowska, dz. cyt., s. 321–333.

¹⁴ S. Taylor, dz. cyt., s. 3.

¹⁵ Por. A.B. Mohan, J. Malone, *Popular Music as "Social Cement": A Content Analysis of Social Criticism and Alienation in Alternative-Music Song Titles*, [w:] *Adolescents and Their Music: If It's Too Loud, You're Too Old*, ed. J.S. Epstein, New York 1994, s. 283–300.

Andrej Kotin

STUDIUM JEDNEJ PIOSENKI, CZYLI LEONARD COHEN JAKO POETA MISTYCZNY



Pewien wyjątkowo nieciekawym rosyjski moderator, którego nazwiska nie chciałbym tu „promować”, wypowiedział w jednym ze swoich programów całkiem ciekawą myśl (wszak nieciekawym ludziom również zdarzają się ciekawe myśli). Stwierdził on mianowicie, że cała kultura żydowska nieustannie obraca się wokół osobistej relacji człowieka z Bogiem, tak więc każdy artysta (zresztą nie tylko artysta) pochodzenia żydowskiego, o czymkolwiek mówi, w ten lub inny sposób opowiada tak naprawdę o swoim stosunku do Boga, prowadzi długi, dramatyczny dialog ze Stwórcą. Przy czym formalnie może być zarówno osobą wierzącą, jak też agnostykiem czy wręcz ateistą. Owszem, negacja, a nawet zwalczanie rozmówcy także potrafi stanowić sedno dialogu.

W przypadku Leonarda Cohena dialog ten zdaje się zupełnie świadomy i konsekwentny (celowo używam formy teraźniejszej, ponieważ ta k i e rozmowy nie podlegają ograniczeniom czasoprzestrzennym). I chociaż twierdzenie, iż poezja Cohena jest w gruncie rzeczy poezją metafizyczną bądź mistyczną, trąci banałem, chciałbym mimo wszystko zatrzymać się przy

kilku najistotniejszych – w moim odczuciu – aspektach tego, jakże specyficznego, Cohenowskiego mistycyzmu.

Zanim jednak przejdę bezpośrednio do tekstów kanadyjskiego poety i piosenkarza (również prozaika, ale na tym nie będę się skupiał), warto sprostować pojęcie „mistyczny” w odniesieniu do omawianej twórczości. Określenie to może, w rzeczy samej, wydać się nieco „na wyrost”, gdyż mistyka bądź mistycyzm kojarzą się przede wszystkim z ascezą, ucieczką przed tak zwanym światem, a już na pewno przed wypełniającymi go pokusami natury erotycznej. Cohen natomiast, jak wiadomo, bynajmniej nie był ascetą, a wątki seksualne zajmują w jego twórczości miejsce nie mniej ważne niż wątki religijne. Znamienny jest sam w sobie fakt, że w roku 1996 wstąpił do buddyjskiego klasztoru zen w Południowej Kalifornii. Oczywiście wielu artystów – od Hermanna Hesse po George’a Harrisona – interesowało się tak zwaną wschodnią duchowością, praktykowało medytację itd., ale zwykle udawali się w tym celu ku źródłom, czyli podróżowali do Indii, Chin bądź innych dalekich i egzotycznych kra-

– w zakonie wprawdzie buddyjskim, lecz usytuowanym w najbardziej bodajże słonecznej, kwiecistej i rozrywkowej części Stanów Zjednoczonych. Ta zabawna okoliczność pięknie koresponduje z tym wielce osobistym ujęciem mistycyzmu, jaki przenika niemalże wszystkie jego piosenki. Aby lepiej to zrozumieć, cofnijmy się w czasie i zerknijmy do *Mahabharaty* – monumentalnego zbioru świętych ksiąg hinduizmu. Pozwolę sobie zacytować króciutki fragment, traktujący o różnych rodzajach ludzi z perspektywy ich miłości do Atmana. Słowo *Atman* określa w hinduizmie duszę w postaci czystej lub, inaczej mówiąc, boską cząstkę w każdej indywidualnej jaźni, zatem można też powiedzieć, iż chodzi tu o swoistą typologię bądź stopniowanie uduchowienia jednostki. A więc: *Są tacy, którzy kochają złoto gwoili złota; kochają kobiety gwoili kobiet; kochają władzę gwoili władzy. Są też tacy, którzy rezygnują z kobiet, złota i władzy gwoili miłości do Atmana. Najwyżsi są zaś ci, którzy kochając kobietę, kochają w ten sposób Atmana; kochając pieniądze, kochają w ten sposób Atmana; kochając władzę, kochają w ten sposób Atmana*¹.

Rzeczywiście, całkowite porzucenie wszelkich przywiązań do materialnych/fizycznych obiektów jest prostsze, aniżeli potraktowanie tych obiektów jako drogi do duchowej przemiany, do złączenia się z Absolutem. Mówi o tym – aczkolwiek z zupełnie innym, odwrotnym wręcz wnioskiem – apostoł Paweł w siódmym rozdziale Pierwszego Listu do Koryntian: *Jesteś związany z żoną? Nie usiłuj odłączać się od niej! Jesteś wolny? Nie szukaj żony! Ale jeżeli się ożenisz, nie grzeszysz. Podobnie i dziewica, jeśli wychodzi za mąż, nie grzeszy. Tacy jednak cierpieć będą udreki w ciebie, a ja chciałbym ich wam oszczędzić*².

Mistyka hinduska widzi to trochę inaczej. Co do udreń cielesnych i cierpień, panuje tu pełna zgoda, wszystko się pokrywa prawie 1:1. Jednakże myśl hinduistyczna (jak zresztą niektóre późniejsze przejawy myśli chrześcijańskiej) nie sprowadza życia duchowego do dwóch skrajnych kategorii: człowieka świeckiego po jednej stronie i mnicha-ascety po drugiej. Są też tacy – twierdzi *Mahabharata* – którzy p o p r z e z miłość do konkretnej kobiety kochają t a k n a p r a w d ę coś, co wykracza poza tę konkretną kobietę, a stanowi boski element każdej żywej istoty. Jedną z najważniejszych hinduistycznych konkluzji jest bowiem idea tożsamości Atmana z Brahmanem, czyli duszą Wszechświata, czyli – używając terminologii „zachodniej” – Bogiem. Toteż można, wedle hinduizmu, prowadzić życie pozornie zwyczajne, świeckie, a zarazem być całkowicie oddanym Bogu.

Właśnie takie życie prowadzi bohater liryczny Leonarda Cohena. Kluczową pod tym względem piosenką jest utwór *There for You* z albumu *Dear Heather*, rozpoczynający się od bezpośredniego wyznania:

*When it all came down / Kiedy wszystko się skończyło
And the pain was through, / I ból przeminął,
I get it now: / Teraz już rozumiem:
I was there for You. / Byłem tam dla Ciebie.*

Mamy zatem do czynienia z wszechogarniającym olśnieniem, które tuż na początku piosenki zostaje ujęte w proste i jednocześnie niezwykle trafne słowa (Cohen był jedynym w swoim rodzaju mistrzem frazy tak misternie ścisłej i złudnie zwyczajnej, że nic dziwnego, iż nad większością piosenek, jak sam przyznawał, pracował przez kilkadziesiąt lat). Przeżywszy liczne rozterki i rozpacz, bohater liryczny uświadamia sobie ostatecznie, że całe jego

¹ Cyt. za: <https://www.rigaslaiks.ru/pyatigorskiy/kak-lyubit-osmyslenno-16948> (tł. na jęz. pol. – A.K.).

² 1 List do Koryntian 7, 27-28, <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=292>.



Leonard Cohen, By Rama - Own work, CC BY-SA 2.0 fr, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5084256>

życie w rzeczywistości było (i jest) nie tylko indywidualnym istnieniem, ale czymś znacząco większym. W jego odrębnej osobie cierpi, wątpi, raduje się i kocha k t o ś i n n y. Kolejne zwrotki rozwijają się, pogłębiając tę samą centralną myśl:

*I make my plans / Robię swoje plany
Like I always do, / Tak jak zawsze,
But when I look back, / Lecz kiedy spoglądam wstecz,
I was there for You. / Widzę, że byłem tam dla Ciebie.*

*I walk the streets / Idę przez ulice,
Like I used to do. / Tak jak przedtem,
And I freeze with fear, / Marznę ze strachu,
But I'm there for you. / Lecz jestem – dla Ciebie.*

Pojawia się tu, skądinąd, drobna zagwozdka lingwistyczna. Otóż słowa „dla Ciebie” oddają tylko jedno znaczenie oryginalnego *for You*, które równie dobrze może znaczyć „za(miast) Ciebie” (tak, jak można zastąpić kogoś, wykonując niebezpieczne zadanie, albo oddać

za kogoś życie, dobrowolnie idąc zamiast tej osoby na śmierć). W każdym razie, znaczenie własnego „ja” zostaje radykalnie pomniejszone, gdyż:

*I see my life / Widzę swoje życie
In full review: / W pełnym przeglądzie:
It was never me, / To nigdy nie byłem ja,
It was always You. / To zawsze byłeś Ty.*

No właśnie, znowuż te nieprzekraczalne bariery językowe. „Byłeś” czy „byłaś”? Po angielsku nie sposób dokonać takiego rozróżnienia, co pozwala piosence cudownie balansować pomiędzy wyznaniem miłosnym a objawieniem mistycznym. Są oczywiście linijki, które wskazują raczej na metafizyczną naturę adresata: *You send me here / You send me there* (Wysłałeś mnie tu / Wysłałeś mnie tam) albo *Eating food / And drinking wine / A body that / I thought was mine* (Spożywając jedzenie / I pijąc wino / Sądziłem, że to moje ciało / Należy do mnie). Można by uznać te zwrotki za ewidentne dowody na to, że mowa jednak zdecydowanie o Bogu. Z drugiej zaś strony, Jezus Chrystus mówi w Ewangelii: *Dlatego opuści człowiek ojca i matkę i złączy się ze swoją żoną, i będą oboje jednym ciałem*³. Jeśli więc spojrzymy na tekst piosenki w ten sposób, to jej interpretacja

w tradycyjnie miłosnym, „męsko-damskim” sensie okaże się całkiem uzasadniona. Zresztą w świetle (oraz w świecie) liryki Cohenowskiej tego typu rozróżnienia nie mają w ogóle racji bytu. Jego bohater liryczny – zgodnie z wyżej przytoczonym hinduistycznym postulatem – traktuje wszystko, co go otacza (w tym również siebie samego), jako tymczasową formę, chwilowe przebranie, za którym kryje się Ktoś właściwy i wieczny. Świadomość tego sprawia natomiast, że miłość do kobiety staje się tożsąca z miłością do Boga, co idealnie podkreśla końcówka omawianej piosenki:

*I was there for You, / Byłem dla Ciebie,
My Darling One, / Mój Najdroższy (Moja Najdroższa),
And by Your love / I Twoją miłością
It all was done. / To wszystko zostało dokonane.*

Nadanie tej wyższej, nadrzędnej instancji cech osobowych stanowi interesującą próbę syntezy buddyjskiej koncepcji bezosobowego Absolutu z personalnym Bogiem chrześcijaństwa. Syntezy, która ze szczególnym dramatyzmem i potężną siłą poetycką ujawniła się na ostatnim – niestety w obu znaczeniach tego słowa – albumie Cohena *You Want It Darker*. Ale to już temat na osobny, znacznie dłuższy artykuł.

NETOGRAFIA

¹ List do Koryntian 7, 27–28, <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=292>.
Ewangelia wg św. Mateusza 19, 5, <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=262>.
<https://www.rigaslaiks.ru/pyatigorskiy/kak-lyubit-osmyslenno-16948>.

³ Ewangelia wg św. Mateusza 19, 5, <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=262>.



Sylvia Gawłowska

KORA – PIOSENKI W LABIRYNCIE TĘSKNOTY



Człowiek jest tęsknotą i poszukiwaniem komunii. Dlatego też zawsze, kiedy odczuwa siebie, odbiera sam siebie jako brak kogoś drugiego, jako samotność.

Octavio Paz, *Labirynt samotności*

Kora nie byłaby Korą, gdyby nie śpiewała własnych tekstów¹ – stwierdzenie Wiesława Królikowskiego, które zanotował w 1985 roku, na pierwszy rzut oka nie wydaje się być niczym kontrowersyjnym. Ucieszyłam się jednak, gdy na nie trafiłam, gdyż od dłuższego czasu nurtowało mnie pytanie: czy Kora była pierwszą polską wokalistką, która śpiewa własne teksty? Okazało się jednak, że moje przypuszczenie było błędne. Olę Sipowicz ubiegła w tym „pierwszeństwie” Beata Kozi-drak, która w 1978 roku podczas XVI Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu zaśpiewała piosenkę z autorskim tekstem: *Piechotę do lata*. Niemniej jednak słowa Królikowskiego stały się dla mnie pretekstem do rozważań nad twórczością Kory jako autorki. Ranga słowa stanowiącego tworzywo piosenki

została przez artystkę wyeksponowana już na pierwszym singlu Maanam wydanym w 1979 roku. To właśnie w pierwszym wersji piosenki *Hamlet* Olga Sipowicz (wówczas Jackowska), posiłkując się językiem Szekspira, rozpoczęła swoją artystyczną drogę od intrygująco wyśpiewanej frazy: *Słowa, słowa, słowa, słowa*². Kora definiuje siebie za pomocą tworzywa słowa.

Perspektywa literaturoznawcza nakazuje traktować teksty piosenek (jeśli uznamy je za dzieła literackie) jako zjawiska autonomiczne, oderwane od autora. Kora deklarowała odmienne stanowisko w tej sprawie. Po pierwsze utrzymywała, że stosowane przez nią środki poetyckie są w pełni rozumiane wyłącznie przez nią jako ich autorkę: *W moich tekstach*

¹ W. Królikowski, *Maanam*, Warszawa 1985, s. 23.

² O. Sipowicz, *Hamlet*, tekst według singla: Maanam, *Hamlet*, Tonpress, 1979.

jest dużo niedomówień, pewien rodzaj symboliki, fraz, które są dla mnie bardzo specyficzne i hermetyczne zarazem. Wydaje mi się, że mogą być rozumiane na różne sposoby, a tak naprawdę rozumiane są tylko i wyłącznie przeze mnie³. Po drugie zaś wokalistka przekonywała o osobistym wymiarze swojej twórczości piosenkowej: *Nie piszę dla efektu czysto tekstowego, chcę przekazać stan, w którym akurat się znajduję bądź znajdowałam*⁴. W innym miejscu znów przypominała: *We mnie nigdy nie ma piosenek, które są tylko i wyłącznie o miłości, nawet jeśli są to piosenki społeczno-polityczne, zawsze jest w nich moja osoba*⁵. Założywszy zatem, że w każdej piosence, która wyszła spod pióra Kory, jest „osoba Kory”, możemy zaryzykować twierdzenie, że jej piosenki są swoistą próbą wydobywania siebie prywatnego⁶. Być może, pomimo szeregu niekwestionowanych zasług dla polskiej muzyki rockowej, pomimo społecznego i kulturowego znaczenia jej artystycznych dokonań, twórczość frontmenki Maanamu jest czymś bardzo prywatnym i „osobnym”? Co ciekawe i warte odnotowania, już w 1985 roku Wiesław Królikowski, opisując pierwsze próby twórczości słownej Olgi Jackowskiej, konstatawał: *To było Bardzo Prywatne Pisanie. Aż do momentu, gdy rock stał się dla Kory po prostu Bardzo Ważną Sprawą*⁷. Czy jednak autorka w istocie opuściła bezludną wyspę prywatności na rzecz rockowego przekazu, który porywa tłum? Przypomnę, że według Janiny Abramowskiej: *Podczas lektury nastawionej „na autora” uruchamiamy jakiś rodzaj potocznych procedurów poznawania i kontaktowania*

*się z drugim człowiekiem – i przy tym trzeba chyba pozostać*⁸. Uwzględniwszy tę metodologiczną propozycję, postanowiłam przyrzeć się tekstom piosenek Olgi Sipowicz, bez których Olga Sipowicz prawdopodobnie nigdy nie byłaby Korą...

Sądzę, że nie sposób rozpocząć analizy twórczości liderki Maanamu bez świadomości mocnego zakorzenienia autorki w literaturze, zwłaszcza w poezji. Na liście pisarzy i poetów, których czytała i którymi się inspirowała, zachwycała, znaleźli się: Jan Kochanowski⁹, Emil Zegadłowicz oraz nazwani przez nią „poetami dzieciństwa”¹⁰ Bolesław Leśmian, Konstanty Ildefons Gałczyński, Julian Tuwim; a także czytani w czasach hipisowskich beatnicy – Charles Bukowski oraz „wielka mistyczka”¹¹ Emily Dickinson. Ponadto: Sylvia Plath, William Blake, Philip Larkin, Wisława Szymborska, „późny” Czesław Miłosz, Rafał Wojaczek, Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Tymoteusz Karpowicz, Bohdan Zadura (*Zadurę uwielbiam – wielki poeta*¹²), Józef Kurylak, Marta Podgórnica, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Stanisław Dłuski, Krzysztof Karasek, Octavio Paz, Georg Trakl, Edward Cummings, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, Rainer Maria Rilke, Stefan George, John Donne. Przedstawiona lista, choć długa, nie zawiera zapewne wszystkich literackich fascynacji autorki *Szarych miraży*. Celem powyższego wyliczenia jest jedynie zasygnalizowanie doświadczanej przez Korę wspólnoty intelektualnej¹³ i jej niewątpliwej więzi z poezją.

³ K. Sipowicz, Jesteśmy czytającymi maszynami, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/rozmowa-kamila-sipowicza-z-kora/> [dostęp 27.06.2019].

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 52.

⁷ W. Królikowski, dz. cyt., s. 24.

⁸ J. Abramowska, dz. cyt., s. 52.

⁹ *Dla mnie to po prostu cud cudów, on jest jak Dante*, cyt. za: K. Sipowicz, dz. cyt.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ *Nie da się nic stworzyć, jak się jednocześnie biera ziemniaki. Kreatywność wymaga chociaż chwilowej autonomii. Kocham poetów, pisarzy, filmowców. Żyję z nich [...] Wspólnota intelektualna biegnie przez wieki*. Cyt. za: P. Domagalska, *A planety szaleją*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie specjalne „Wyborcza Classic. Kora” 2018, nr 1.

Więzi, która znajdowała swoją kontynuację w tekstach piosenek. Już w latach 80. Kora deklarowała „osobność” swojej twórczości słownej: *Czytam dużo poezji, lecz nie można tego dostrzec w moich tekstach*¹⁴. Nie uważała siebie za poetkę prawdopodobnie dlatego, że zachłanna lektura poezji rozmaitych autorów umożliwiła jej właściwe „autorozpoznanie” i umiejscowienie własnych prób „tekściarskich” w pejzażu innych twórców słowa. Uważała, że *poezja to jest coś, z czym przychodzi się na świat, bo tak jak ktoś się rodzi ślusarzem, tak i poetą*. [...] *Nie można się nauczyć poezji, nie można się nauczyć pisania*¹⁵. „Osobność” tekstów piosenek Kory wpływała za to na innych polskich wykonawców. Wiesław Królikowski twierdził, że: *teksty Maanamu przyczyniły się do przełamania fatalnej tradycji krajowego rocka, wynikającej z braku zrozumienia specyfiki tego rodzaju twórczości: skłoniły wielu autorów do zerwania z bezosobowo wygłaszanymi pseudopoetyckimi i pseudoproblemowymi kwestiami na temat współczesności i młodego pokolenia, do rezygnacji z wypraw w drażniącą sztucznością krainę starannie wyselekcjonowanych chłopięco-młodzieńczych przygód i emocji*¹⁶.

Kora w rozmowach z początku lat 80. Zdradzała, w jaki sposób powstawały pierwsze teksty piosenek: *Na początku Marek [Jackowski] wybierał z mojego notatnika to, co mu się podobało. Wybrane fragmenty opracowywaliśmy wspólnie – tak żeby pasowały do muzyki*. Pierwsze próby pracy nad tekstami odbywały się zatem w asyście znakomitego kompozytora Maanamu – Marka Jackowskiego, późniejsze – były efektem samodzielnej

warsztatowej pracy autorki. Jak wspominała: *Teksty piosenek piszę w łóżku, w zeszycie, zawsze ołówkiem. Jak już zaczynam, to piszę dzień i noc, co wcale nie znaczy, że nie śpię. [...] I jeszcze raz – pracą, odrzucaniem i czyszczeniem – dochodzę do efektów, które mnie zadowalają*¹⁷.

Kora stworzyła swój „osobny” styl. Zwróćmy uwagę, że nawet mający swoje źródła w hipisowskiej młodości pseudonim to swego rodzaju literacka kreacja, maska, a być może nadanie nowej tożsamości? Znaczenie tegoż pseudonimu znakomicie interpretuje Izolda Kiec: *Wybierając nowe imię, Olga Ostrowska-Jackowska wybrała też nową tożsamość, definiowaną przez bycie pomiędzy, na granicy światów: ciemności i światła, młodości i starości, dobra i zła, rodzenia i umierania. Nowe imię uwięziło ją w schemacie mitu – nieustannych rozstań i powrotów, egzystencji w ukryciu oraz wiecznej tęsknoty*¹⁸.

I rzeczywiście nie sposób się z tym nie zgodzić. W piosenkach Kory tęsknota jest jednym z najważniejszych doświadczeń. Utwór *To mi się śni* otwiera osobiste, anaforyczne wyznanie: *Od zawsze tęskniłam od zawsze tęskniłam / Od zawsze tęskniłam za tobą*¹⁹, w piosence *Miłość jest jak opium* bohaterka wyznaje: *Serce moje twardnieje / Tęsknię jednak ogromnie*²⁰, innym razem zaś powie: *Szczęśliwe chwile to motyle / miłość wieczna tęsknota*²¹. W piosence *Anioł* autorka opozycyjnie zestawia ze sobą ulotność szczęścia i trwałość tęsknoty, która stanowi nieodłączny atrybut miłości. Przypomnę, że podobną frazę zaśpiewała Kora w przeboju *Kocham cię, kochanie moje: Kocham cię*,

¹⁴ W. Królikowski, dz. cyt., s. 25.

¹⁵ K. Sipowicz, dz. cyt.

¹⁶ W. Królikowski, dz. cyt., s. 23.

¹⁷ K. Sipowicz, *Kora. A planety szaleją*, Warszawa 2011, s. 151.

¹⁸ I. Kiec, *W szarej sukience. Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Warszawa 2013, s. 258.

¹⁹ O. Sipowicz, *To mi się śni*, [w:] Kora, *Stoję, czuję się świetnie*, Wrocław 2014, s. 51.

²⁰ O. Sipowicz, *Miłość jest jak opium*, tekst według płyty: Maanam, *Nocy patrol*, 1983.

²¹ O. Sipowicz, *Anioł*, tekst według płyty: Maanam, *Derwisz i anioł*, Warszawa 1991.

a kochanie moje to tęsknota nieskończona²². I tu właśnie do głosu dochodzi związek dzieła z biograficznym doświadczeniem autora. To, co zostało wyrażone w tekście piosenki, nie pozostaje odrębne od osobistych przekonań wokalistki, której zdaniem: *Najpierw musisz tęsknić, żeby potem móc z kimś być* [...]. *Po- byt w domu dziecka spowodował, że jestem osobą tęskniącą... To przecież piękne... Jak- by zło urodziło coś pięknego*²³. Traumatyczne przeżycia z czasów dzieciństwa znalazły swoje odzwierciedlenie w tworzonej za pomocą tekstów piosenek wizji człowieka skazanego na wieczną tęsknotę, skazanego na ustawiczne przybliżanie i oddalanie się, egzystującego po- śród „tęskniących sytuacji”. Ten rodzaj tęskno- ty nie jest doświadczeniem powierzchownym. Jest zakorzeniony głęboko, w egzystencjalnym doświadczeniu spotkania z sobą samym, w po- szukiwaniu – mówiąc słowami autorki *Anioła: pierwszej komunii bez końca*. A zatem mowa tu o tęsknocie za pełnią człowieczeństwa, za uświęceniem życia, za jego spełnieniem. O tak pojmowanej tęsknocie śpiewa Kora w piosen- ce *Bez ciebie umieram*. Wyraża ją za pomocą bezpośredniej deklaracji wobec ukochanego: *bardzo tęsknię i czuję, że bez ciebie umieram, powietrza mi brak*²⁴. Zestawienie braku po- wietrza z siłą tęsknoty przypomina metaforę z wiersza Marii Pawlikowskiej-Jasnorzew- skiej: *lecz widać można żyć bez powietrza*. Warto wspomnieć, że ów wiersz pod postacią piosenki *Pocałunki* z muzyką Zygmunta Ko- niecznego śpiewała Ewa Demarczyk, *de facto* jedna z ulubionych pieśniarek Kory²⁵. Liderka Maanamu pisała o tęsknocie w utworze *Wolno, wolno płyną łodzie*. Pod przykrywką ironicz-

nego twierdzenia: *Im wolniej płyną, tym jest piękniej / kraina bólu coraz większa*²⁶ toczy się próba tłumienia „cichej i cierpliwej” udręki – tęsknoty. Refren przynosi jednak emocjo- nalną eksplozję wyrażoną kolejną deklaracją: *Ja bez ciebie żyć nie mogę / Dwa serca mam u twoich bram*²⁷. Pojawiająca się w refrenie piosenki metafora bramy odsyła nas do z kolei do erotyku poety francuskiej awangardy Guil- laume’a Apollinaire’a *Dziwięć bram twojego ciała*.

Tęsknota w tekstach Kory wynika z egzysten- cjalnej samotności. Autorka *Karuzeli ma- rzeń* postrzegala ją jako fundamentalny stan ludzkiego życia. Zainspirowana twórczością eseistyczną i poetycką noblisty Octavio Paza przekonywała: *Samotność, która jest zasadni- czym stanem naszego życia, staje przed nami jako próba i czyściec, po których zakończeniu zniknie udręka i nietrwałość. Pełnia, połączenie, pogodzenie ze światem czekają nas na końcu la- biryntu samotności*...²⁸

Ślady doświadczenia egzystencjalnej samot- ności – stanowiącej źródło tęsknoty – odnaj- dujemy w piosence *Chińskie morze*, w której autorka eksponuje obojętność kosmosu, natury i cywilizacji wobec przemijalności jednostki: *Świat bez nas był i bez nas będzie / [...] Gwiaz- dy, choć piękne, obojętne*²⁹. Owa przemijalność wzmocniona zostaje wizerunkiem przechodnia – osoby anonimowej, znajdującej się w pozor- nym ruchu. Sygnaturą uchwyconej przez ar- tystkę postaci przechodnia jest właśnie prze- mijanie: *Jestem przechodniem zawsze w drodze / a koniec świata noszę w sobie*³⁰.

W piosenkach Kory tęsknota przybiera niekie- dy postać melancholii. Tak, jak w utworach: *Ta noc do innych jest niepodobna, Eksplozja, Wy- jatkowo zimny maj* czy *Krakowski spleen*. Ty- tuł ostatniego, inspirowany *Paryskim spleenem* Charlesa Baudelaire’a zasugerował artystce Ka- mil Sipowicz³¹. Melancholia Kory wypływała nie tylko z tęsknoty za miastem, w którym na- pisała większość swoich tekstów. Kraków stał się dla niej symbolem *utraczonej części życia*³². Nostalgicznej aurze sprzyjają uchwycone przez autorkę obrazy:

Chmury wiszą nad miastem, ciemno i wstać nie mogę [...] Powietrze lepkie i gęste, wilgoć osiada na twarzach [...] Ulice mgłami spowite, toną w ślepych kałużach [...]³³

„Spleen” i bezruch miasta splatają się z du- chową stagnacją bohaterki. Bezruch posiada tu jeszcze inny wymiar, który stał się najbardziej popularnym kluczem interpretacyjnym tego utworu. *Krakowski spleen* znalazł się bowiem na wydanym w 1983 roku albumie Maanamu *Nocny patrol*, który stanowił słowno-mu- zyczne utrwalenie pamięci o traumatycznym doświadczeniu stanu wojennego³⁴. Kamil Sipowicz określił *Krakowski spleen* mianem *soundtracku do ruchu Solidarności*³⁵. Na „za- angażowany”, wpisujący się w swój czas, cha- rakter tego utworu zwrócił uwagę także Kon- rad Wojciechowski, którego zdaniem: *Tekst oddaje klimat bezruchu i stłumienia po stanie wojennym, ale okazuje się zaskakująco uni- wersalny*³⁶. Sądzę, iż wspomniana uniwersal- ność wynika właśnie z dominującej w tekście *Krakowskiego spleenu* melancholii i tęsknoty, niejako zespalających to, co zewnętrzne, z tym,

co wewnętrzne; istniejących ponad czasem. Analogiczny nastrój odnajdujemy w piosence *Szał niebieskich ciał* opublikowanej na płycie *Maanam* z 1981 roku. W utworze tym blueso- wa, „snująca się”, opieszała fraza muzyczna wzmacnia wrażenie nostalgii i duchowej apa- tii. Według Kory *Saturn jest planetą melanco- lików, a zatem także bluesmanów*³⁷. Melancho- lia rodzi obojętność, zaś obojętność prowadzi do chłodu. Nieprzypadkowo kojarzy autorka emocjonalny chłód z szóstą planetą Układu Słonecznego – Saturnem, który otaczają cha- rakterystyczne pierścienie składające się głów- nie z lodu. Tytułowy *Szał niebieskich ciał*, które beztrako i bez ustanku „szaleją” i „śmieją się”, stawia w opozycji do Saturna – metafory zo- bojętnienia i zamierania. *Lód się w moje serce wkłada*³⁸ – tu znów daje o sobie miłość, która odeszła, zostawiając po sobie chłód. Można by także rozpatrywać tekst *Szału niebieskich ciał* z uwzględnieniem kosmosu jako metafory społeczeństwa, lecz jest to temat na zupełnie inną opowieść. Powróćmy zatem do naszych rozważań...

W świecie tekstów Kory tęsknota wykracza poza kategorię uczuć i emocji jednostkowych. Obecna jest ona również w tych tekstach, które w powszechnym odbiorze identyfikowane są jako piosenki dotyczące spraw społecznych lub politycznych. *Boskie Buenos*, *Karuzelę marzeń*, *Paranoja jest goła*, *Szare miraże*, *Kreona* czy *Krakowski spleen* możemy interpretować jako wyraz tęsknoty społeczeństwa. Mowa tu o tęsk- nocie za wolnością podróżowania, za życiem barwnym i kolorowym niczym „boskie” Bu- enos Aires, także o tęsknocie za marzeniami,

²² O. Sipowicz, *Kocham cię, kochanie moje*, tekst według ścieżki dźwiękowej do filmu *Czuję się świetnie*, Warszawa 1984.

²³ K. Sipowicz, *Kora...*, s. 151.

²⁴ O. Sipowicz, *Bez ciebie umieram*, tekst według płyty: *Maanam, Róża*, Warszawa 1994.

²⁵ Zob. K. Sipowicz, *Kora...*, s. 78.

²⁶ O. Sipowicz, *Wolno, wolno płyną łodzie*, tekst według płyty: *Maanam, Hotel Nirwana*, Warszawa 2001.

²⁷ Tamże.

²⁸ K. Sipowicz, *Kora...*, s. 83.

²⁹ O. Sipowicz, *Chińskie morze*, tekst według płyty: *Maanam, Hotel Nirwana*, Warszawa 2001.

³⁰ Tamże.

³¹ Zob. J. Skaradziński, K. Wojciechowski, *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak 2017, s. 335.

³² K. Sipowicz, *Kora...*, s. 113–114.

³³ O. Sipowicz, *Krakowski spleen*, [w:] Kora, dz. cyt., s. 25.

³⁴ Zob. M. Gajewski, *Rockiem na cale zło. Boom polskiego rocka w latach 80.*, Sosnowiec 2011, s. 25.

³⁵ K. Sipowicz, *Jesteśmy czytającymi...*

³⁶ J. Skaradziński, K. Wojciechowski, dz. cyt., s. 336.

³⁷ Tamże, s. 193.

³⁸ O. Sipowicz, *Szał niebieskich ciał*, [w:] Kora, dz. cyt., s. 45.

które są nieodstępne dla tkwiącego w życiowej stagnacji tłumu: [...] *gesty tłum, czeka i patrzy / i nadzieję w sercu ma, że coś więcej zobaczy*³⁹. To także społeczna tęsknota za zmianą, za „metamorfozą”, za poznaniem prawdziwej twarzy i prawdziwego piękna „szarego człowieka”. I wreszcie to tęsknota za eksplozją, rytmem, za światem „w złocie i koronkach”, za ruchem, blaskiem i chwilą, w której można powiedzieć: *Stoję, stoję, czuję się świetnie*; słowem – tęsknota za witalnością. Na ten aspekt twórczości Kory zwrócił także uwagę Paweł Tański. Zdaniem badacza: *Witalizm to cecha twórczości Olgi Jackowskiej – cecha jej twórczości słownej, ale i muzycznej, wokalne, jej antropologii głosu i antropologii literackiej. Jej pióro notuje witalizm człowieka („to człowiek tworzy metamorfozy” Szare miraż), ale i kosmosu: „A planety szaleją, szaleją i śmieją się, śmieją się, śmieją”*⁴⁰.

W niniejszych rozważaniach chciałam także zwrócić uwagę na funkcjonującą w tekstach frontmenki Maanamu opozycję: czas–bezczas. Istotę artystycznego eksplorowania czasu znakomicie zinterpretowała Izolda Kiec. Według poznańskiej badaczki: *Zatrzymany w nieruchomym kadrze świat jest jednocześnie odzwierciedleniem tej strategii, którą wobec bezwzględnej rzeczywistości, wobec pędzącego czasu, wobec zmieniających się relacji i zdarzeń stosuje Kora we wszystkich niemal swoich artystycznych projektach. Strategii oczekiwania, spowolnienia, znieruchomienia ciała, zaklinania chwili i godzin*⁴¹.

Tę „strategię” dostrzec możemy w wielu tekstach piosenek Kory. Ich autorka świadoma

jest bezwzględności czasu. W utworze *Samotność mieszka w pustych oknach*, inspirowanym twórczością austriackiego poety ekspresjonistycznego Georga Trakla, stwierdzi: *czas jest jedynym przemijaniem*⁴². Czas jest więc znakiem przemijania. Wokalistka przypomina o tym także w piosence *Szał niebieskich ciał: czas od pięt mnie cicho zjada*⁴³. W opozycji do upływającego niespiesznie i nieodwracalnie czasu w piosenkach Olgi Sipowicz pojawia się idea „bezczasu” – stanu, który umożliwia człowiekowi bycie „poza” czasem, oderwanie się od piętna przemijania. Ów stan porównuje Kora z zakochaniem: *cudowny beczas jak zakochanie*⁴⁴. Miłość daje człowiekowi możliwość poznania „innej” rzeczywistości, niepodlegającej miarom i prawom świata realnego, rzeczywistości niedostępnej i niezauważonej w powszedniości życia. Nieprzypadkowo w piosence *Miłość jest jak opium* artystka zaśpiewa:

*Miłość jest jak opium
głębokie zanurzenie
bez dni i bez nocy
zupełne oddalenie*⁴⁵

Miłość to „bezczas”, zaś „bezczas” to idea, której Kora poszukuje za pomocą twórczości słownej. Nie bez powodu artystka powiedziała o sobie samej: *Jestem osobą bardzo osobną w gruncie rzeczy. Osobą osobną, ładnie to brzmi*⁴⁶. Przytaczam tę wypowiedź nie tylko ze względu na jej zgrabną fonetykę. Sądzę, że o twórczości piosenkowej Olgi Sipowicz możemy mówić z perspektywy właściwego jej „osobnego” stylu. Wyróżniają go: silne zakorzenienie w literaturze, związki z bio-

grafią autorki, szczególny sposób interpretacji czasu w opozycji do „bezczasu” i, wreszcie: „wyspiewywanie” tęsknoty – labiryntu,

z którego nie sposób wyjść. Bez tego „osobnego”, autorskiego stylu – Kora nie byłaby Korą.

BIBLIOGRAFIA

- Abramowska J., *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2.
Domagalska P., *A planety szaleją*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie specjalne „Wyborcza Classic. Kora” 2018, nr 1
Gajewski M., *Rockiem na całe zło. Boom polskiego rocka w latach 80.*, Sosnowiec 2011.
Gawłowska S., *Kora niejednym by nas jeszcze zaskoczyła. Rozmowa z Kamilem Sipowiczem*, [w:] *Festiwalowe 1001 drobniagów*, Opole 2019.
Gnoiński L., Skaradziński J., *Encyklopedia polskiego rocka*, Konin 1996.
Kiec I., *W szarej sukience. Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Warszawa 2013.
Kora, *Stoję, czuję się świetnie*, Wrocław 2014.
Królikowski W., *Maanam*, Warszawa 1985.
Paz O., *Labirynt samotności*, przeł. J. Zych, Kraków 1991.
Sipowicz K., Jesteśmy czytającymi maszynami, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/rozmowa-kamila-sipowicza-z-kora/> [dostęp 27.06.2019].
Sipowicz K., *Kora. A planety szaleją*, Warszawa 2011.
Siwak W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.
Skaradziński J., Wojciechowski K., *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwone 2017.
Tański P., *Szczęście to słowo, co spadło z księżyca*, [w:] tegoż, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty, głosy, interpretacje*, Poznań 2016.

³⁹ O. Sipowicz, *Karuzela marzeń*, tekst według płyty: Maanam, *Maanam*, 1981.

⁴⁰ P. Tański, *Szczęście to słowo, co spadło z księżyca*, [w:] tegoż, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty, głosy, interpretacje*, Poznań 2016, s. 29–30.

⁴¹ I. Kiec, dz. cyt., s. 253–254.

⁴² O. Sipowicz, *Samotność mieszka w pustych oknach*, tekst według płyty: Maanam, *Aniol i derwisz*, Warszawa 1991.

⁴³ O. Sipowicz, *Szał niebieskich ciał*, [w:] Kora, dz. cyt., s. 45.

⁴⁴ O. Sipowicz, *Ocean wolnego czasu*, [w:] Kora, dz. cyt., s. 34.

⁴⁵ O. Sipowicz, *Miłość jest jak opium*, tekst według płyty: Maanam, *Nocny patrol*, Warszawa 1983.

⁴⁶ K. Sipowicz, Jesteśmy czytającymi...

Krzysztof Gajda

JACEK KACZMARSKI I „CZASY PRZEJŚCIOWE”



4 czerwca 1989 roku odbyły się w Polsce pierwsze od czasów wojny częściowo wolne wybory do Sejmu i Senatu. W wyniku wyborów czerwcowych Polska stała się pierwszym państwem bloku wschodniego, w którym przedstawiciele opozycji demokratycznej uzyskali realny wpływ na sprawowanie władzy. Wybory te stanowiły moment przełomowy w procesie przemian politycznych w Polsce i Europie, zapoczątkowując transformację ustrojową. W trzydziestą rocznicę tego wydarzenia Centrum Kultury i Biblioteka Publiczna Gminy Suchy Las zorganizowało cykl wydarzeń pod hasłem „Kultura to wolność”, których zwieńczeniem był koncert pieśni Jacka Kaczmarskiego w wykonaniu Przemysława Lembicza i Marcina Żmudy oraz wykład niżej podpisanego na temat roli wybitnego barda w procesie odzyskiwania wolności oraz jego stosunku do dokonujących się wówczas przemian. Stąd niniejszy tekst, który pozwoli zebrać i uporządkować wygłoszone tezy¹.

W czerwcu 1989 roku Jacek Kaczmarski miał ukończone 32 lata, napisanych około 300 piosenek oraz status żywej legendy, „barda Solidarności”. *Mury, Obława, Zbroja, Nasza klasa, Krzyk* należały do ścisłego kanonu pieśni słuchanych i śpiewanych w akademikach przez kontestatorów ustroju, który za moment miał zostać obalony na rzecz demokracji prawdziwej, a nie tej zakłamanej, ludowej tylko z nazwy.

Dla pieśniarza czerwcowe wybory były momentem tyleż wyczekiwanym, co nie pozostawiającym złudzeń, że w Polsce wszystkie problemy społeczne zostaną tym aktem natychmiast rozwiązane. Przypomnijmy, artysta od października 1981 roku przebywał na emigracji. Stan wojenny zastał go w Paryżu, tam włączył się w działania Komitetu Solidarności, odcinając sobie drogę powrotu do kraju. Koncertował dla Polonii na całym świecie, a od 1984 roku mieszkał w Monachium, gdzie został zatrudniony na etacie dziennikarza Ra-

dia Wolna Europa. Mimo fizycznego odcięcia przez żelazną kurtynę pozostawał więc w ciągłym kontakcie z Polską, żył jej sprawami, jako pracownik zachodniej rozgłośni był doskonale poinformowany o tym, co dzieje się nad Wisłą. Jego utwory pojawiały się w cyklicznej audycji *Kwadrans Jacka Kaczmarskiego*, docierając w ten sposób do kraju jako śpiewane komentarze na temat bieżących wydarzeń. Monachijska rozgłośnia przez lata nie emitowała audycji muzycznych ze względu na jakość dźwięku, który dochodził do odbiorców niekształcony przez zagłuszaczkę. Dla barda uczyniono wyjątek, uznając wagę tekstów w jego utworach.

W pierwszej połowie 1989 roku Kaczmarski napisał wiele piosenek o charakterze publicystycznym. Nie znajdziemy tam śladów euforii, są chłodne diagnozy rzeczywistości, ubrane najczęściej w satyryczny kostium. O konwencji tych utworów co nieco mogą już powiedzieć same tytuły: *Zbiorna odpowiedź na listy z kraju, czyli piosenka bez metafor i aluzji* (19–20.01.1989), *Pięć sonetów o umieraniu komunizmu* (21.01.1989), *Rycerze Okrągłego Stołu* (1.02.1989), *Rymowanka z grobu, czyli piosenka nie bez racji, z racji eks-humacji* (3.02.1989), *Patriotyzm* (16.03.1989), *Upadek Imperium* (20.05.1989), *Ulotka wyborcza* (22.05.1989), *Spotkanie z Wallenrodem* (25.05.1989), *Polityczne epitafium dla kandydata* (7.06.1989), *Obym się mylił* (8.06.1989). Ważną piosenką z tego czasu, choć nie zaopatrzoną w tak znaczący tytuł, jest dedykowana Jackowi Kuroniowi *Kiedy*, napisana w lutym 1989 roku. Jest to dziesięć strof (Kaczmarski nigdy nie był oszczędny w słowach, dlatego dość trudno streszczać pokrótce jego utwory) zaczynających się od tytułowego spójnika, opisujących wyobrażoną przyszłość w kraju wyzwolonym spod jarzma komunizmu. Ciąg wyidealizowanych opisów (na przykład *Kiedy dawny przeciwnik będzie sojusznikiem / Przy filiżance kawy w rozmowach „dla dobra” / Kiedy szept podziemie zmienia się w okrzyki /*

A wolnościowe hasła stygnąć będą w dogmat) zwieńczony jest przesłaniem adresowanym do wrażliwego na sprawy społeczne dysydenta, iż *stare cele staną przed Romantykami / By być po stronie słabszych, którzy będą – zawsze*.

Kaczmarski opublikował też w 1989 roku kasetę pt. *Dzieci Hioba*. Cykl ten otwiera *Pięć głosów z kraju*. Piosenki: *Modlitwa, Pochwala, Lament, Protest, Bieszczady* (wszystkie datowane 20.10.1989) to świadectwa czasu przełomu. Postacie, których nie można identyfikować z poetą, w krótkich acz wyrazistych monologach ukazują daleki od ideału obraz codzienności czasu transformacji. Szczególnie przejmujący zdaje się utwór *Lament*, którego pierwsza strofa brzmi:

*Tak dalek już nie może być!
Czymże ja biedna zawiniłam,
Że mi się nie chce żyć
W kraju, o który walczyłam.*

Bohaterka utworu żali się, że ma wszystkiego dość, nie radzi sobie z rzeczywistością, przerasta ją codzienna walka o bułkę na śniadanie, powątpiewa w sens życia, widząc niespełnione nadzieje na polepszenie bytu. Dramatyzmu świadectwa dopełnia ujęta w tekście wiedza, że jest to osoba, która przeżyła powstanie warszawskie i w czasach komunistycznych była więziona przez UB. Inna piosenka – *Modlitwa* – to surowa diagnoza Polski i Polaków, ubrana w formę próśb kierowanych do Matki Boskiej, *by ocaliła nas – przed nami*:

*Nami, co toną, tonąc innych topią,
Co marzą – innym odmawiając marzeń,
Co z głową w pętli – jeszcze nogą kopią,
By ślad zostawić na kopniętej twarzy.*

Przyznajmy, nieprzyjemny to obraz narodu, który chciałby uchodzić za wybrany, który przecież odzyskiwał właśnie niepodległość

¹ Tekst został opublikowany w „Kronice Powiatu Poznańskiego” 2019, nr 10.

po latach może nie okupacji, ale na pewno niecałkowitej suwerenności. Przywołane przykłady i wypowiedzi (oraz całe życie) świadczą dobitnie, że Jacek Kaczmarski nie był artystą politycznym w rozumieniu przynależności partyjnej. Jego zainteresowania społeczne koncentrowały się wokół wpływu polityki na jednostkę. Ukształtowany przez związki z opozycją demokratyczną lat 70., wrażliwy był na cierpienie słabszych, odrzucanych przez rozpędzoną maszynę bieżących wydarzeń.

Choć rząd Tadeusza Mazowieckiego powstał latem 1989 roku, Kaczmarski przyjechał do Polski dopiero wiosną 1990 roku. Powodem wizyty w kraju był cykl koncertów. Powodzenie trasy przeszło wszelkie oczekiwania organizatorów i samego artysty. W czasie kilkunastodniowego *tournee* zapępniały się największe sale koncertowe we wszystkich dużych miastach. Ba, w niektórych (jak na przykład w poznańskiej Arenie w dniu 5 czerwca) trzeba było zorganizować aż dwa występy, jeden po drugim, gdyż tylu było chętnych, by ujrzeć na własne oczy i posłuchać legendarnego autora *Murów*. Artysta miał jednak poważny dylemat, które utwory ze swego bogatego dorobku wybrać do zaśpiewania przed publicznością, z którą nie miał bezpośredniego kontaktu przez tyle lat, a na dodatek sytuacja polityczna była tak wyjątkowa po odzyskaniu niepodległości. O rozterkach pieśniarza opowiadał po latach Tomasz Kopeć, towarzyszący mu w tamtym czasie przyjaciół: *Jego problem był następujący: on nie wierzy w to, co tu się dzieje, na takim poziomie jak żyjący tutaj ludzie. Obserwuje historię i wie, że tego typu zrywy i zmiany w różnych krajach, w różnych czasach się już zdarzały. Jedna władza zastępuje drugą, potem się demoralizuje i nic dobrego z tego wyjść nie może. Z tą wiarą, z tym entuzjazmem, mimo że są fajne, on się nie identyfikuje. Czy w związku z tym powinien zaśpiewać to, co chciałby ludziom przekazać teraz od siebie, choć to nie będą piosenki, których publiczność oczekuje?*

Nie stare przeboje, nie piosenki o nadziei, ale sporo refleksyjnych, wręcz ciemnych pieśni, które pokazują dwulicowość, hipokryzję i różne cechy ludzi władzy. Kaczmarski ostatecznie wybrał zestaw kompromisowy, w którym znalazło się miejsce i na pieśni z wcześniejszego okresu, których oczekiwała publiczność, i na utwory bardziej współczesne, choć nie tak gorzkie jak cytowane wyżej. Owocem tej trasy koncertowej była płyta *Live*, opublikowana jako jedna z pierwszych płyt kompaktowych w Polsce.

Jako najważniejszą artystyczną wypowiedź na temat przemian, które dokonały się w Polsce i całej Europie po 1989 roku, potraktować należy program *Wojna postu z karnawalem*. Napisany w większości w grudniu 1991 roku, opracowywany muzycznie wspólnie z Przemysławem Gintrowskim i Zbigniewem Łapińskim, swoją premierę miał jesienią 1992 roku. Widzowie, którzy zdobyli bilety na koncert w poznańskim Eskulapie, usłyszeli zapowiedź cyklu składającego się z *piosenek, w których próbujemy zastanowić się nad drogami, jakie można wybrać w sytuacji czasów przejściowych, w sytuacji wolności, jak by nie rozumieć tego pojęcia, szukając analogicznych sytuacji w historii, w sztuce, w historii kultury europejskiej, uznając że droga do Europy to nie tylko droga do autostrad, ubezpieczeń społecznych i sklepów, ale powrót do historii Europy, z jej dramatami, tragicznymi wyborami, wojnami i losami jednostek ludzkich*.

Kaczmarski spojrzał na sytuację w Polsce i w Europie oczami artysty-erudyty, odnajdując liczne analogie do aktualnych wydarzeń w historii oraz sztuce czasów przełomu średniowiecza i renesansu, okresu przepełnionego wojnami religijnymi i wyzwolenческими. Tytułowa piosenka była żywiołowym opisem obrazu Piotra Bruegla Starszego z XVI wieku, a jednocześnie poetyckim komentarzem do wyborów prezydenckich w Polsce (pamiętny pojedynek ascetycznego „apostoła postu” Tadeusza Mazo-



Jacek Kaczmarski, fot. Marcin Bednarski

wieckiego z rubasznym „kapralem kawalarzy” Lechem Wałęsą, zakończony zresztą sromotną klęską inteligenckiego kandydata na rzecz przybysza znikąd, Stanisława Tymińskiego). Poeta nawiązał także do malarstwa Hieronima Boscha, Michelangela Caravaggia, Fransa Halsy, Albrechta Dürera, Albrechta Altdorfera, Rembrandta van Rijn, śpiewał o okrucieństwach wojny trzydziestoletniej, przywołał postaci: Marcina Lutra, Oliviera Cromwella, Jana Kochanowskiego, Dyla Sowizdrzała z powieści Charlesa de Costera, biblijnego syna marnotrawnego, osobne piosenki poświęcił bankierom, szulerom, kuglarzom, barwnie przedstawiając świat sprzed wieków. Celem nadrzędnym, jak zawsze u Kaczmarskiego, było ukazanie losów ludzi i społeczeństw, zdeterminowanych przez dziejowe zawieruchy. Poeta, używając historycznego kostiumu, opisywał problemy uniwersalne, ponadczasowe, analizując mechanizmy władzy, walki o dominację, nierozzerwalnego spłotu polityki i religii. Niezwykle, patrząc z dzisiejszej perspektywy, jaką przenikliwością i dalekowzrocznością wy-

kazał się bard, ujmując wówczas temat przemian w taki właśnie sposób, koncentrując się nie tylko na polskiej perspektywie, ale prezentując naszą sytuację w szerszym ujęciu przemian w skali europejskiej. Warto pamiętać, że choć w Polsce 1991 roku byliśmy świadkami wielu burzliwych wydarzeń (trwał konflikt prezydenta Wałęsy z Sejmem, po rozwiązaniu Sejmu kontraktowego w październiku przeprowadzono pierwsze po wojnie w pełni demokratyczne wybory do parlamentu, na czele rządu stanął Jan Olszewski, a marszałkiem Sejmu został Wiesław Chrzanowski ze Zjednoczenia Chrześcijańsko-Narodowego), to Europa aż gotowała się od konfliktów o charakterze narodowym i wyznaniowym (rosnące napięcia na Bałkanach doprowadziły do najbardziej krwawej wojny od czasu II wojny światowej, na Wschodzie zaś doszło do rozpadu ZSRR, co także mogło rodzić trudne do przewidzenia skutki).

Program *Wojna postu z karnawalem* otwierała *Antylitania na czasy przejściowe*, a wymowa

tego utworu wiele mówi o niepokojach i obawach poety. Pieśń zaczyna się od słów:

*Z tej mąki nie będzie chleba
Z tych prac nie będzie korzyści
Z tych świątyń nie widać nieba
Z tych słów już się nic nie ziści*

– i wcale nie rozwija się w kierunku bardziej optymistycznych diagnoz. Kasandryczny wydźwięk zostaje podkreślony w ostatniej, dwukrotnie zaśpiewanej strofie:

*To antylitania chwili
Przejsiowej, lecz nie – bezkarnej
Byli już tacy, co śnili
Chleb, Księgę i Krzyż – na marne*

Wykorzystanie konwencji litanii po to, by odwrócić jej błagalny charakter, korespondowało z treściami przewijającymi się przez cały, złożony z 24 utworów, program. Pytany o kondycję natury ludzkiej w świetle słów o daremności marzeń z finału pieśni, Jacek Kaczmarski odpowiadał: *Prawie każdy śni chleb, księgę i krzyż na marne. Max Planck powiedział, że to nie prawda zwycięża, tylko wymierają jej przeciwnicy. To, co nazywamy prawdą, i wartości, do których przywiązujemy wagę od pokoleń, to są wartości ludzi, generalnie rzecz biorąc, przegranych, ludzi odrzuconych w życiu społecznym albo nawet zabijanych za wierność tym prawdom. Większość społeczeństwa występuje zwykle przeciwko indywidualistom.*

W dalszej części wypowiedzi, jak na intelektualistę przystało, racjonalizuje swój sąd, dostrzegając złożoność sytuacji i faktyczną konieczność dostosowywania się jednostek do reguł narzucanych przez społeczeństwo. To właśnie napięcie między bezwarunkową wolnością, która prowadzi do anarchii, a konformizmem i uległością postrzegał jako kluczowy dylemat życia społecznego. Niewykluczone zresztą, że poeta myślał jednocześnie o innej piosence

z tego samego programu, zatytułowanej *Astrolog*. Inspirowany grafiką Rembrandta van Rijn utwór pomyślany został jako monolog średniowiecznego uczzonego, który widzi świat w znacznie głębszym wymiarze niż tylko doczesne spory. Pełna poetyckiego mistycyzmu postać (*Sowie źrenice, jak czarne księżycy / W ognistych pierścieniach wysyłam w mgławicę*) postrzega życie jako „bezkresny przestwór”. Dzięki swej tajemnej wiedzy, którą posiadał, odczuwając kontakt ze Stwórcą, kosmiczny Chaos rozumie jako Ład. Tytułowy Astrolog opisuje dwie sprzeczne postawy ludzi wobec przemian dokonujących się w „czasach przejściowych”: człowiek mądry w obawie o bezpieczeństwo preferuje roztropny dystans, porywczy chłystek domaga się uczestnictwa w doniosłych, choć niebezpiecznych wydarzeniach. Perspektywa głównego bohatera wykracza jednak dalece poza doraźne spojrzenie, puenta zaś pokazuje, że głęboka mądrość spotyka się z karą, która w trybach społecznej maszyny jest nieunikniona:

*Idę więc do nich i mówię, że czas
Jest zawsze przejściowy, a chaos jest w was!
I za to sądzili – i za to spalili.
Stos zgasił...
Dokładnie w od zawsze pisanej mi chwili.*

Czasy są zawsze przejściowe, a prawdziwy chaos tkwi w człowieku – to uniwersalna diagnoza, która swą wymowę objawia także dziś, po trzech dekadach od wydarzeń, które zmieniły Polskę, Europę i świat. Ludzie, gotowi uwierzyć w diagnozę Francisca Fukuyamy o „końcu historii”, który miał nastąpić wraz z upadkiem komunizmu i zwycięstwem liberalnej demokracji, musieli od tego momentu wielokrotnie przewartościowywać ten pogląd. Żadna sytuacja społeczna, żadna wolność (ani niewola) nie są dane na zawsze i bezwarunkowo, a człowiek jest bytem nieodgadnionym. Społeczeństwa zdolne są do czynów wielkich i równie wielkich okrucieństw. Obserwując współczesną walkę kulturową, która toczy się w naszym

obejściu, warto pamiętać, jakie rozmiary potrafią przybierać wojny o podłożu ideologicznym, kiedy sytuacja wymyka się spod kontroli. Jacek Kaczmarski – poeta, pieśniarz, bard – potrafił o tym pisać i śpiewać jak nikt inny, dlatego w rocznicę wyborów 4 czerwca słuchamy jego pieśni. Dziś, trzydzieści lat od pamiętnych wyborów, które tak znacząco zmieniły życie w Polsce, przychodzi na myśl jeszcze jeden jego utwór z programu *Wojna postu z karnawalem. Koniec wojny trzydziestoletniej* to pieśń przywołująca krwawy konflikt o podłożu religijnym, który objął całą Europę w pierwszej połowie XVII wieku. Poeta, konstruując wypowiedź przez chórалny dialog dwóch stron, mówiących o wyrządzanych okrucieństwach, zmierza do finału, w którym

uśmiercany mnich apeluje o pokój. Przesłanie, które płynie z tej pieśni, może posłużyć i nam, ku rozwadze:

*– Zaprzestańcie wzajemnych podbojów.
Korzystajcie z dobrodziejstw pokoju.
Pochowajcie urazy i zwłoki
I dojrzyjcie do nowej epoki...*

*– Wydzieraliśmy oczy palcami – Tak jest!
– Przegryzaliśmy gardła zębami – Tak jest!
– Przez trzydzieści lat bez wytchnienia
Zabijaliśmy w sobie sumienia! – Tak jest!
– Teraz, gdy stygną stosy ofiarne
Chcesz, by to wszystko poszło na marne?*

– Tak jest.

Andrzej Bogunia-Paczyński

MM 176

PRZEDPAŹDZIERNIKOWY PRZEŁOM W POLSKIEJ MUZYCE ROZRYWKOWEJ



Prawdziwą plagą kin krakowskich są chuligani. Ostatnio złapano takiego chuligana w kinie „Wanda” – okazał się nim 24-letni student UJ, Piotr Skrzynecki, zam. w Krakowie przy ul. Groble 3, który wszedł na salę bez biletu, a następnie wywołał awanturę. Odgrażał się on również pracownikowi kina za to, że ten wyprowadził go z sali. Skrzyneckim – w ramach walki z chuliganerią i bikiniarstwem – zajęła się Milicja Obywatelska.
„Echo Krakowskie” 1954, 7–8 II

Polskie tłumaczenie pierwszej części *Odwilży* Ilji Erenburga¹ – wielkiej polemiki moralnej ze schematycznym obrazem człowieka radzieckiego w literaturze i sztuce, powieści, która urosła do rangi symbolu polityczno-filozoficznego, a jej tytuł stał się w Polsce² obiegowym określeniem ówczesnych przemian – ukazało się wiosną 1955 roku. W tym samym czasie, w marcu 1955 roku, to samo wydawnictwo opublikowało powieść Eugeniusza Pauksztę o równie odwilżowym tytule – *Lody pękają*³.

Warto przypomnieć – bo nie jest to wiedza powszechna – że w Krakowie lody zaczęły pękać wcześniej... Oto bowiem „Echo Krakowskie” już 1 sierpnia 1953 roku rozpoczęło druk powieści Pauksztę w odcinkach! Przez pół roku, dzień w dzień, z łamów „Echa” krzyczał tytuł: *Lody pękają*, a 12 stycznia 1954 roku ukazał się ostatni odcinek tej przełomowej zaiste powieści. Przytoczmy końcowy jej fragment:

Ciemno jeszcze było, gdy nagle potężny huk przeszedł po wiosce, aż się zatrzęsły ściany domów. Jakby ze stu armat waliło. Huk przeszedł w prze-

¹ I. Erenburg, *Odwilż*, przeł. J. Brzechwa, Warszawa 1955.

² W ZSRR nazwa „odwilż” na oznaczenie okresu ożywienia kulturalnego i złagodzenia restrykcji politycznych przyjęła się – jak pisze Stanisław A. Kondek, autor szkicu *Strategia agitatora. Wokół polskiego wydania „Odwilży” I. Erenburga* („Acta Universitatis Lodziensis” 2006, 13) – dopiero w okresie pierestrojki.

³ E. Paukszta, *Lody pękają. Cykl powieściowy o Mazurach*, cz. 2, Warszawa 1955.

ciągłe dudnienie, w trzask taki, jakby się tony szkła sypały na ziemię.

– Łamanica! – zakrzyknął Markowski, z łóżka się zerwał, pośpiesznie wciągał na siebie portki.

Wybiegli ludzie ze wszystkich domów, stawali u progów, patrzyli, słuchali. Na wschodzie ledwie się zaczynało rozjaśniać. Wszystko stało jeszcze szare, od góry opatulone niskim pułapem chmur, od dołu przedrannym oparem namarzłej ziemi. A potem słabsze już nieco dudnienia nieustannie nadbiegały z powierzchni jeziora. Wzmagały się, gasły, znowu wybuchały groźnym pomrukiem. Nie płoszyło to ludzi. Stali zasluchani, wpatrzeni...

– Łamanica! – powtarzano sobie z ust do ust.

Wyniosła góra lodowa zadrgała... I nagle, potężniejąc w huku, wzburzając powietrze zapada się w głęb z okropnym łomotem, wytryska wodą, siklawą...

Łamanica. Najmocniejszy, trwały znak wiosny. Koniec lodowej powłoki!

*Ludzie też jakby odmłodnieli w te dni. W serca wstępowała ochota. Wiedzieli, że jeszcze mrozy upomną się o swoje, że zamięć śnieżna może jeszcze nieraz zaproszyć oczy, że ręce zgrabieją od zimnych wiatrów. Ale to będą już krótkie chwile. Bo mocniejszy nad wszystko był ów wiosenny wiatr, co się burzą radosną przewalił onegdaj nad światem...*⁴

Jeżeli więc mówimy o październikowej „odwilży” roku 1956 – zacerpniętej z tytułu powieści Erenburga – godzi się przypomnieć i pamiętać, że w Krakowie poprzedził

ją i zapowiedział „koniec lodowej powłoki”, metaforyczny i symboliczny obraz pękających lodów i ogólnej „łamanicy” w prozie Eugeniusza Pauksztę na łamach „Echa Krakowskiego”.

Lody pękają, łamanica, odwilż...

Na początku 1953 roku w krakowskim Teatrze Satyryków na Grzegórkach⁵ – po inauguracyjnej premierze I programu, w którym Maria Koterbska zaśpiewała po raz pierwszy *Wio, koniku!*⁶ – przygotowywano nowy program zatytułowany *Tu przypiął, tu przylatał*, czyli *coraz cieplej* (Coraz cieplej to był tytuł jednego z utworów Mrożka, autora debiutującego w tym programie). Premierę II programu, planowaną na pierwsze dni marca, trzeba było jednak – w związku z ogłoszoną po śmierci Stalina żałobą narodową – przełożyć. Odbyła się ona dopiero 22 marca 1953 roku, a tytuł programu uległ skróceniu, kierownictwo Teatru Satyryków nie zdecydowało się bowiem na pełne jego brzmienie – pominięto „coraz cieplej”...

Lody pękają, łamanica, odwilż, coraz cieplej...

W pierwszych dniach stycznia 1954 roku – wtedy, kiedy „Echo” kończyło druk *Lodów* – do Krakowa zjechał pozyskany przez Teatr Satyryków popularny pieśniarz Zbigniew Kurtycz, o którym prasa krakowska pisała, zapowiadając jego przyjazd, że *świetnie interpretuje – przy akompaniamencie własnej gitary – nastrojowe piosenki polskie i radzieckie i w mig opanowuje całą salę*⁷. 14 lutego Kurtycz zaśpiewał po raz pierwszy w V programie Satyryków⁸ swoją nową piosenkę, z tekstem Ludwika J. Kerna – *Cicha woda*.

⁴ E. Paukszta, *Lody pękają*, „Echo Krakowskie” 1954, 12 I.

⁵ Kinoteatr Związkowiec, ul. Grzegorzewska 71.

⁶ Teatr Satyryków, *Obecność obowiązkowa*, prem. 22 XI 1952.

⁷ T. Kwiatkowski, „Pralnia komiczna” – premiera w Teatrze Satyryków, „Od A do Z” 1954, 21 II.

⁸ Teatr Satyryków, *Pralnia komiczna*, prem. 14 II 1954.

Lody pękają, łamanica, odwilż, coraz cieplej,
a cicha woda brzegi rwie...

*

W lutym na ekrany kin krakowskich wszedł nowy polski film – komedia muzyczna *Przygoda na Mariensztacie* Leonarda Buczkowskiego i Ludwika Starskiego, z muzyką Tadeusza Sygietyńskiego, z udziałem Państwowego Ludowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”, z Lidią Korsakówną i Tadeuszem Szmidem w rolach głównych.

Zespół „Mazowsze” prezentował w tym filmie trzy piosenki Sygietyńskiego i Starskiego: *To idzie młodość*, *Cyraneczka* i *Jak przygoda, to tylko w Warszawie*; jako solistka wystąpiła Irena Wiśniewska (Santor). *Przygodę na Mariensztacie* – pierwszy polski pełnometrażowy film barwny – przyjęto entuzjastycznie: recenzenci dzienników krakowskich zgodnie chwalili dzieło Buczkowskiego i Starskiego: *Ta nowa polska komedia filmowa ma dużo wdzięku i... barwy. Otrzymaliśmy pierwszą naprawdę radosną i wesołą komedię. Podoba się muzyka, podobają się piosenki „Mazowsza” [...] „Przygoda na Mariensztacie” ma w sobie coś z klimatu filmów René Claire’a...*⁹

Mniej zachwycony *Przygodą na Mariensztacie* był recenzent „Przekroju” Lucjan Kydryński, który napisał tak: *Barwy – jak na pierwszy raz – zupełnie dobre, nastrój przyjemny, muzyka łatwo wpadająca w ucho... Zapomniano tylko o jednym: na komedii chcemy się śmiać, a tu niestety – nie bardzo jest z czego...*¹⁰ Natomiast felietonista tygodnika „Od A do Z”, Sławomir Mrozek, nie od razu wprowadził, bo dopiero po kilku miesiącach, wyraził się o tym filmie krótko i dosadnie: „*Przygoda na Mariensztacie*” to

*ponury kicz, który przyprowadził mnie o przygnębienie, zachwiawszy moją wiarę w przyszłość naszej kultury...*¹¹

Film jednak publiczności bardzo się podobał, przed kinem „Warszawa”, w którym wyświetlano *Przygodę na Mariensztacie*, ustawiały się długie kolejki. Równie długie kolejki dało się zaobserwować w tym samym czasie przed Nowym Gmachem Muzeum Narodowego – wielu było chętnych do obejrzenia niezwykle wystawy, która przyjechała właśnie z Warszawy...

*

Wystawę dokumentalną *Oto Ameryka* pokazywano najpierw w Warszawie, potem ruszyła w Polskę, w Krakowie była dostępna od 4 marca. Ta propagandowa ekspozycja miała na celu ukazanie i napiętnowanie dyskryminacji rasowej i wyzysku klasy robotniczej w USA oraz ośmieszenie amerykańskiego stylu życia. Jednym z jego atrybutów (i eksponatów wystawy) była (obok coca-coli, gumy do żucia, kolorowych skarpetek, krawatów, koszul, dzinsów i kowbojskich gadżetów) muzyka jazzowa. Wbrew jednak intencjom organizatorów ekspozycji to właśnie jazz, prezentowany z oryginalnych nagrań płytowych w jednej z sal wystawowych, wzbudził wielkie zainteresowanie młodzieży, która tłumnie i wielokrotnie odwiedzała wystawę, mogąc swobodnie i bezkarnie słuchać publicznie – po raz pierwszy w Krakowie! – zakazanego i wyklętego jazzu, symbolu kulturalnej odwilży. *Stanęliśmy z otwartymi gębami, bo to było nasze pierwsze spotkanie z jazzem nowoczesnym...* – wspomina Jan Ptaszyn-Wróblewski, który wystawę *Oto Ameryka* oglądał wtedy w Poznaniu. – *Wskazywano tam różne przykłady wypaczeń, m.in. właśnie muzykę jazzową; mówili nam: „Teraz puścimy*

*wam taki szlagier, to jest zły!”... No, i puszczała, a ludzie waliłi drzwiami i oknami, żeby tylko to usłyszeć...*¹²

– Największym powodzeniem cieszył się tam kąt, w którym na ekranie filmowym przy dźwiękach „dzikiego jazzu” pokazywano dekadenskie „tańce łamańce”... – dodaje Jan Borkowski. – *Polskim odpowiednikiem amerykańskich miłośników jazzu stał się potem bikiński tańczący dżajfą, gumą lub heinemeding*¹³.

Wystawę *Oto Ameryka* w Nowym Gmachu MN w Krakowie w przeciągu dwóch miesięcy obejrzało ponad 100 000 ludzi. Oczywiście liczbę tę zawyżyli krakowscy miłośnicy jazzu kilkakrotnie odwiedzający ekspozycję, a miejscowi bikińiarze – zwani w Krakowie także dżolerami (dżoler, dżolo) – opuścili nawet swoje stałe miejsce spotkań na rogu Plant i Szczepańskiej, przed Kawiarnią Dancinową „Powszechna” w dawnej Drobnerówce – i przez prawie dwa miesiące godzinami okupowali okolice wejścia do Muzeum Narodowego.

*

Kampania „o polską pieśń masową” rozpoczęła się już w połowie 1947 roku. Jej inspiratorką, głównym ideologiem i niestrudzonym bojownikiem była prof. Zofia Lissa, która dopiero co powróciła do kraju (przez dwa lata pełniła funkcję *attaché* kulturalnego ambasady polskiej w Moskwie), by objąć stanowisko wicedyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki; powierzono jej zadanie organizacji życia muzycznego i upowszechniania kultury muzycznej. *Rozśpiewanie mas to jedna z dróg upowszechniania muzyki, pieśń jest środkiem umuzykalnienia naszego*

społeczeństwa... – pisała Z. Lissa w obszernym tekście ogłoszonym na łamach „Odrodzenia”. – *Budując na nowych podstawach kulturę współczesnej Polski, nie wolno nam pomijać żadnego ze środków wiodących do przyciągnięcia nowych klas społecznych do konsumpcji muzycznej, choćby to była na razie skromna, ale wartościowa artystycznie pieśń masowa. Czas wielki, by postawić u nas zagadnienie polskiej pieśni masowej i by ludzie powołani do tego przystąpili do jego praktycznego rozwiązania!*¹⁴.

Jak praktycznie przystąpić do rozwiązania tego zagadnienia, jak stworzyć pieśń masową? Zofia Lissa miała proste i przekonujące recepty i wytyczne: *W roku 1947 nie można karmić ludzi tym samym materiałem pieśniarskim, co w latach 1927–1937. Piosenka musi tchnąć nowym duchem! Nie powinniśmy nadal pozwalać na to, by smak szarego człowieka w Polsce psuły wulgarne szlagiery i liche naśladownictwa szlagierów amerykańskich. Bo cóż śpiewała i śpiewa nasza „masa”? Przed wojną była to „Titina”, „Czy pani mieszka sama?” i tym podobne wulgarne w muzyce i słowie piosenki, które nie tylko świadczyły o ciasnym kręgu muzycznym i ideowym konsumenta tych piosenek, ale i o wyrafinowanej metodzie ogłupiania i obniżania jego poziomu, świadomie stosowana przez producentów takiej „muzyczki”¹⁵.*

Jaka zatem muzyka, jaka pieśń masowa winna być teraz upowszechniana? Oczywiście – typu radzieckiego, bo to prawdziwe arcydzieła: kompozycje Sołowiow-Siedoja, Nowikowa, Dunajewskiego, Milutina, Aleksandrowa... Pieśń i piosenki o wysokiej wartości artystycznej, słuchane przez miliony ludzi w Związku Radzieckim, utwory, których twórcy otrzymują za nie nawet najwyższą państwową Na-

⁹ S. Morawski, „Przygoda na Mariensztacie”, „Gazeta Krakowska” 1954, 2 II.

¹⁰ L. Kydryński, Film: „Przygoda na Mariensztacie”, „Przekrój” 1954, 7 II.

¹¹ S. Mrozek, Felieton, „Od A do Z” 1954, 12 XII.

¹² M. Brzywczy, Na eksperymenty już nie ma czasu. Rozmowa z Janem Ptaszynem-Wróblewskim, „Przekrój” 2012, 19 XI.

¹³ J. Sawicki, Nasza generacja: Jazz w Polsce. Kalendarium: II. Wyjście z podziemia, Telewizja Edukacyjna, TVP 1, 1995.

¹⁴ Z. Lissa, O polską pieśń masową, „Odrodzenie” 1947, 20 VII.

¹⁵ Tamże.

grode im. Stalina... W zakończeniu artykułu autorka wzywała polskich twórców, by pisali i komponowali pieśni masowe według najlepszych radzieckich wzorów – pieśni do śpiewania „w walce i na budowie, w marszu i na świetlicy”...

Minęło siedem lat przymusowej nauki masowego śpiewu pod dyktando prof. Lissy. Pod koniec stycznia 1954 roku w Poznaniu odbywało się wyjazdowe posiedzenie zarządu Związku Kompozytorów Polskich – dyskutowano o aktualnej sytuacji w polskiej muzyce rozrywkowej. Wypowiadała się tam również wiceprezes Związku, prof. Zofia Lissa – inicjatorka kampanii o polską pieśń masową. Pani wiceprezes Lissa – nazywana w środowisku „żandarmem w spódnicy z kłapkami na uszach” – nie miała wiele nowego do powiedzenia w tej dyskusji. Powtórzyła jeszcze raz swoje znane, powszechnie obowiązujące krytyczne opinie o przedwojennej „muzycznej szlagierowej” i, jak zwykle, w najgorszych słowach wyrażała się o muzyce jazzowej amerykańskiej... I wtedy zdecydował się zabrać głos prezes oddziału krakowskiego Związku Kompozytorów Polskich, Stefan Kisielewski...

Kisielewski tak wspominał kilkanaście lat później: *Pamiętam, chyba w roku 1954 – zacząłem wtedy kruszyć o jazz kopie – było jakieś plenium zarządu Związku Kompozytorów w Poznaniu, gdzie twórczyni naszej powojennej muzykologii... [Zofia Lissa, Kisielewski nie chciał nawet wymienić tego nazwiska – A.B.-P.] wypowiedziała na temat jazzu kilka pogardliwych a pełnych nieznajomości tematu uwag. Wygłosiłem wówczas dłuższą filipikę na rzecz synkopowanej muzyki, na końcu zaś powiedziałem, że jeśli chodzi o sprawy ideowo-polityczne, wystarczy przestać uważać jazz za muzykę imperialistycznego kapitalizmu amerykańskiego, a zacząć go*

uważać za muzykę upośledzonego ludu murzyńskiego, aby wszystko było w porządku... Koledzy z zarządu dostojnie i w milczeniu wpatrywali się w przestrzeń, uznawszy moje powiedzenie za niesmaczny żart. A tymczasem ja, znając wagę, jaką przykładano się wówczas do słów i sformułowań, po prostu podrzucałem odpowiednią przynętę. I rzeczywiście – z czasem tu i ówdzie chwyciła...¹⁶

Głos Kisielewskiego skwitowano głuchym milczeniem, ale, jak się okazało, zamilkła też wkrótce Zofia Lissa – był to jej ostatni występ w roli wiceprezesa Związku. W kwietniu nowym prezesem Związku Kompozytorów Polskich został (po T. Szeligowskim) prof. Kazimierz Sikorski. Jedną z pierwszych inicjatyw nowego prezesa była zorganizowana pod koniec maja wielka Narada Twórcza poświęcona w całości problemom muzyki popularnej, podczas której powołano Komisję dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej. Komisja w krótkim czasie przygotowała raport i listę postulatów koniecznych zmian „na odcinku muzyki masowej” i materiał ten przekazała niezwłocznie do działającej przy Ministerstwie Kultury – Rady Kultury i Sztuki, przygotowującej kolejną sesję Rady. Przełom nastąpił już w miesiąc później! – na odbywającej się w Stalinogrodzie od 18 do 20 czerwca XII Sesji Rady Kultury i Sztuki poświęconej zagadnieniom upowszechniania kultury, na której przyjęto główne tezy „odwilżowego” referatu programowego ministra Włodzimierza Sokorskiego i „wytyczne na okres najbliższy”, takie jak: zachęta do przełamywania skostniałych schematów realizmu socjalistycznego w sztuce, konieczność aktywizacji działań ośrodków i domów kultury, preferowanie własnych, oryginalnych inicjatyw twórczych i – uwaga! – zakładanie amatorskich zespołów artystycznych: muzycznych, śpiewających i tanecznych.

Gustaw Morcinek, uczestnik sesji w Stalinogrodzie, ciekawie relacjonował na łamach „Przeglądu Kulturalnego” jej przebieg i efekty: *Minister Sokorski zapowiedział wykonanie uchwał powziętych na XII Sesji Rady Kultury i Sztuki. Nie ma sztuk scenicznych dla amatorskich zespołów teatralnych? Muszą być! Nie ma odpowiednich pieśni i melodii? Muszą być! Brak odpowiednio wykształconych kierowników świetlic i zespołów pieśni i tańca. Nie ma ich? Ha, to będą!... Pieśń masowa wygasa – wyrasta i zastępuje ją inna pieśń masowa – nie marszowa, nie koturnowa. Taka, jaką tańczy i śpiewa lud Paryża czy Moskwy. Po prostu – piosenka!¹⁷*

*

Na początku maja redakcja „Echa Krakowskiego” (pod energicznym kierownictwem Tadeusza Sikorowskiego) ogłosiła konkurs dla śpiewaków amatorów pod nazwą „Szukamy młodych talentów”. Żywy odzew, z jakim spotkała się wśród młodzieży ta inicjatywa, przeszedł wszelkie oczekiwania organizatorów: na konkurs zgłosiły się aż 133 osoby, głównie z Krakowa (85) i Nowej Huty (12), ale także z województw krakowskiego, kieleckiego i rzeszowskiego. Redakcja zmieniła nazwę konkursu na: Wielki Konkurs Śpiewaczy „Szukamy młodych talentów”; rozpoczęły się przesłuchania kandydatów, które trwały ponad miesiąc. Ponieważ regulamin pozwalał na całkowicie swobodny dobór repertuaru – kandydaci śpiewali więc przede wszystkim najróżniejsze arie i wyjątki operowe, pieśni kompozytorów polskich (najczęściej Moniuszki), wielu wybrało pieśni radzieckie, nieliczni tylko polskie pieśni masowe i popularne piosenki ludowe, kilku uczestników obdarzonych głosem basowym próbowało wykonywać pieśni murzyńskie Paula Robesona, z *Old Man River* na czele. Fi-

nał odbył się podczas czerwcowych Dni Krakowa; w grupie I („głosy nieszkolone”) zwyciężył Stefan Kudasiewicz, w grupie II („uczący się śpiewu”) – Roman Węgrzyn.

Poważna liczba zgłoszeń i zainteresowanie, jakie towarzyszyły imprezie – mówiła w podsumowaniu przebiegu konkursu prof. Stanisława Hoffmanowa, wiceprzewodnicząca Sądu Konkursowego – *świadczą o tym, jak ważne jest zaspokajanie potrzeb kulturalnych wśród społeczeństwa. Dochodzą wiadomości z prowincji o zapale, z jakim odnosi się młodzież do spraw konkursów śpiewaczych. Ruch muzyczny ożywia się, rośnie frekwencja na próbach chórów świetlicowych, budzi się ambicja wypróbowania sił na szerszej arenie. Jeżeli wśród rzeszy młodzieży silniej odezwą się wołania o sztukę, jeżeli przegląd naszych sił potencjalnych w tej dziedzinie znajdzie zrozumienie i pobudzi do działania czynniki decydujące, zadanie konkursu „Echa Krakowskiego” będzie całkowicie spełnione...¹⁸* A przewodniczący jury, artysta śpiewak Adam Mazanek, dodawał: *Uważam konkurs śpiewaczy „Echa Krakowskiego” za inicjatywę społecznie słuszną i bardzo aktualną. Świadczy o tym nadspodziewanie wysoka liczba zgłoszeń oraz bardzo ciekawe i cenne materiały głosowe. Spośród takich właśnie amatorów, spośród młodzieży ze wsi i miast należy wyszukiwać i kształcić kadry przyszłych naszych śpiewaków operowych, operetkowych i estradowych... Dla mnie osobiście bardzo radosny jest fakt ujawnienia się w konkursie kilku doskonale zapowiadających się basów¹⁹.*

Jedną z laureatek konkursu „Echa Krakowskiego” została 18-letnia maturzystka z Liceum Joteyki, Danuta Smykła.

*

¹⁶ S. Kisielewski, *Przedmowa czyli piękne wspomnienia*, [w:] J. Radliński, *Obywatel Jazz*, Kraków 1967.

¹⁷ G. Morcinek, *Byłem na Sesji w Stalinogrodzie...*, „Przegląd Kulturalny” 1954, 1–7 VII.

¹⁸ *Szukamy młodych talentów*, „Echo Krakowskie” 1954, 19 VI.

¹⁹ *Szukamy młodych talentów*, „Echo Krakowskie” 1954, 22 VI.

Zielone światło dla amatorskich zespołów artystycznych zapalone na XII Sesji w Stalinogrodzie najszybciej dotarło do Krakowa – do Wojewódzkiego Domu Kultury „Pałac pod Baranami”. Dyrektor Leopold Grzyb udzielił wszelkiej pomocy i już w ostatnich dniach czerwca – a więc dosłownie w tydzień po sesji stalinogrodzkiej – zaczęły się „Pod Baranami” intensywne próby i przygotowania organizacyjne.

7 lipca 1954 roku o godzinie 20 na scenie Teatru Studio przy ul. Skarbowej – dziś Teatr Groteska, wówczas scena w zarządzie Wojewódzkiego Domu Kultury – wystąpił po raz pierwszy z oficjalnym koncertem zespół MM 176 Jerzego Borowca – zespół estradowy grający koncertowo, czyli do słuchania, nie tylko do tańca, swingującą, synkopowaną i improwizowaną muzykę rozrywkową. Dlaczego taka nazwa? „MM” – to po prostu metronom Melcla (Mealzla) z ustawionym na „176” tempem taktowania odpowiadającym w utworze jazzowym tempu *medium-swing*.

Zespół grał w składzie: Andrzej Kurylewicz (fortepian, puzon), Andrzej Trzaskowski (akordeon, fortepian), Zbigniew Gadomski (gitara, puzon), Feliks Kotarba (wibrafon), Krzysztof Elik-Przebindowski (kontrabas), Juliusz Mysiński (perkusja) i Jerzy Borowiec (saksofon, klarnet, kierownictwo muzyczne); śpiewali: Bogumiła Lesicka, Wanda Warska, Jacek Basowski, Krzysztof Elik-Przebindowski i Zbigniew Gadomski; solistom towarzyszyły w niektórych utworach grupy wokalne WDK ZZ – najczęściej kwartet mieszany Ich Czworo, niekiedy kwartet rewersów Orion – a także solista-instrumentalista Zbigniew Cierpiak (harmonijka ustna). Zapowiadał Jerzy Bibel.

Powstanie kierowanego przez J. Borowca zespołu MM 176 przy Wojewódzkim Domu Kultury w Krakowie Andrzej Kurylewicz oceniał jako wydarzenie przełomowe: *Sesja Rady Kultury w Stalinogrodzie zapoczątkowała klimat „odwilżowy”. Bezpośrednim jej rezonansem stało się zorganizowanie przez Wojewódzki Dom Kultury estradowego zespołu muzyki tanecznej. Był to ewenement na skalę krajową – MM 176 stanowił pierwszy po okresie schematyzmu zespół grający koncertowo muzykę taneczną, w dodatku – opłacany ze społecznych funduszy. Jego występy były każdorazowo wielkim wydarzeniem w Krakowie, publiczność waliła drzwiami i oknami! Na jednym z koncertów nie bez satysfakcji dostrzegłem profesorów – Sztompkę i Drzewieckiego. [...] Któregoś dnia zgłosiła się do nas dziewczyna. Zaśpiewała i... została, by odtąd towarzyszyć wszystkim moim występom. Nazywała się...*²⁰

Wanda Małolepsza, 22-letnia poznanianka – gdy tylko do Poznania doszły wieści, że w Krakowie powstał pierwszy w Polsce zespół grający oficjalnie i legalnie muzykę jazzową – nie zastanawiała się ani chwili: na początku lipca pośpiesznie przyjechała do Krakowa, zatrzymała się tu u swojej przyjaciółki Zofii Lach (późniejszej Komedowej-Trzcińskiej), a ta zaraz pomogła jej zdobyć bilet na jeden z pierwszych koncertów zespołu MM 176.

Z ogromnymi trudnościami zdobyłam bilet i poszłam na ich koncert, który odbywał się w Teatrze Studio na Skarbowej... – wspominała po latach. – Byłam nim zachwycona, a szczególnie Andrzejem Kurylewiczem. Podeszłam do muzyków z gratulacjami, a odwagi dodał mi fakt, że znalazłam Krzysztofa Komedę z Poznania. Pretekstem było właściwie przekazanie pozdrowień od Krzysztofa dla wszystkich muzyków. Zjawiłam się za kulisami. Przyszedł Borowiec. Powiedzia-

*łam, że chętnie po koncercie spróbowałabym coś zaśpiewać... I zaśpiewałam „Summertime”. [...] Tak znalazłam się w zespole MM 176*²¹.

Tak w zespole pojawiła się Wanda Warska.

*

Zespół MM 176 zadebiutował, jak już powiedziano, 7 lipca 1954 roku na scenie Teatru Studio koncertem zatytułowanym *Melodia i rytm*; do końca lipca dał tych koncertów 16. Wobec wielkiego zainteresowania słuchaczy dyrekcja Wojewódzkiego Domu Kultury podjęła decyzję o przeniesieniu występów na dziedziniec Pałacu pod Baranami. Pierwszy koncert plenerowy z cyklu *Melodia i rytm* odbył się 5 sierpnia o 20.00, ostatni – 15 sierpnia. Mieli grać do końca sierpnia, ale koncerty zostały przerwane z powodu kłopotów organizacyjnych uniemożliwiających zapewnienie porządku i bezpieczeństwa tłumom młodzieży usiłującej dostać się na dziedziniec. Sprzedawano ponoć więcej biletów, niż było miejsc na dziedzińcu, dochodziło do przepychanek i awantur, interweniowała milicja. Koncerty przerywano i przeniesiono z powrotem do sali Teatru Studio, gdzie trwały one do końca grudnia – łącznie 66 koncertów *Melodia i rytm*. Jednocześnie zespół MM 176 grywał też na wieczorkach tanecznych w Klubie Studenckim „Rotunda” i w auli II Liceum Króla Jana III Sobieskiego²². W pierwotnym składzie działał do stycznia 1955 roku²³ (kiedy Trzaskowski odszedł do Melomanów, a Kurylewicz założył swój własny zespół), a później, w składzie zmienionym, jako Krakowski Zespół Jazzowy Jerzego Borowca.

Zespół MM 176 nie pozostawił niestety żadnych nagrań, brak też jakichkolwiek materiałów ikonograficznych – reprodukowane tu (mimo niskiej jakości technicznej) zdjęcie z koncertu na dziedzińcu WDK to jedyna odnaleziona fotografia zespołu Jerzego Borowca. Zofia Komedowa-Trzcińska zachowała entuzjastyczne wspomnienie o MM 176: *Zespół MM 176 – jak oni żywiolowo grali! Mieli w repertuarze swing z elementami amerykańskiej jazzowej klasyki i be-bopu. I występowali na normalnych, ogólnodostępnych scenach, nie katakumbowo, czyli w czyichś mieszkaniach czy zakamuflowanych norach! Na pomysł założenia takiego zespołu wpadł Jerzy Borowiec, przyszedł współtwórca powstałego w październiku 1956 roku Krakowskiego Klubu Jazzowego. Udało się dzięki odwilżowym decyzjom Rady Kultury i Sztuki. I tak w 1954 roku pod patronatem krakowskiego Wojewódzkiego Domu Kultury powstał zespół MM 176. Grali w nim: liderzy – Kurylewicz, Trzaskowski i Borowiec, Zbyszek Gadomski, „Julek” Mysiński i „Elik” Przebindowski. Gadomskiemu pozwolono improwizować basem à la Louis Armstrong, a „Elika” dopuszczono do mikrofonu, aby swoim subtelnym głosem śpiewał romantyczne piosenki francuskie. Do tego nowatorsko swingująca wokale Wanda Warska... Rewelacja! Odniesli wielki sukces i był to niewątpliwie pierwszy autentycznie oficjalny debiut jazzu w powojennej Polsce! Kiedy muzyków MM 176 pytano, czemu grają te jazzowe wygłupy, a nie jakąś normalną, polską, czy też radziecką lub w ostateczności europejską muzykę, odpowiadali ze stoickim spokojem: – Ta muzyka nie jest ani zgniła, ani też amerykańska, to tylko taki prosty, szwedzki be-bop...*²⁴

²¹ Cyt. za: A. Krupa, *Miasto błękitnych nut czyli historia krakowskiego jazzu i nie tylko...*, Kraków 2008.

²² Autorzy opracowań historii jazzu w Krakowie potwierdzają istnienie amatorskich zespołów jazzowych w krakowskich szkołach średnich w tym okresie: Jan Poprawa w *Kronice jazzowych wydarzeń w Krakowie* notuje: 1950–53 – *amatorskie zespoły szkolne w Liceum Muzycznym i w Liceum im. J. Sobieskiego* (J. Poprawa, *Jazz w Krakowie*, Kraków 1975); Roman Kowal w szkicu *Jazz schodzi do katakumb* (1949–54) wspomina ogólnie: *Działy amatorskie zespoły w liceach, przy dźwiękach jazzu odbywały się bale szkół artystycznych. Z wolna kruszył się pancierz zakazów i politycznego ostracyzmu* (R. Kowal, *Polski jazz. Wczesna historia i trzy biografie zamknięte: Komeda – Kosz – Seifert*, Kraków 1995).

²³ 12 I 1955 – ostatni koncert Zespołu MM 176 w Teatrze Studio.

²⁴ Z. Komedowa-Trzcińska, *Nietakty. Mój czas, mój jazz*, Warszawa 2015.

²⁰ W piwnicy u wujka Kuryla. Rozmowa z Andrzejem Kurylewiczem, [w:] J. Radliński, dz. cyt.

Ważną też rolę – może nawet decydującą o powodzeniu nowatorskiego przedsięwzięcia dyrekcji Wojewódzkiego Domu Kultury – odegrały entuzjastyczne, choć wyważone recenzje koncertów zespołu MM 176 autorstwa Sławomira Mroźka w „Dzienniku Polskim”²⁵ i Leszka Herdegena na łamach „Życia Literackiego”²⁶.

*

W opracowaniach historyków polskiej muzyki rozrywkowej i jazzowej – Borkowskiego, Brodackiego, Gaszyńskiego, Kowala, Krupy, Michalskiego, Radlińskiego i Schmidta – brak informacji szczegółowych o powyższych wydarzeniach – jedynie autor *Historii jazzu w Polsce*, Andrzej Schmidt, wspomina o zespole MM

176, błędnie zresztą datując jego powstanie na koniec lata 1954 roku²⁷.

Pod koniec lata roku 1954 to w Krakowie powstawał już... drugi zespół „jazzujący”! Atom! I również w Wojewódzkim Domu Kultury „Pod Baranami”; jego twórcą był alzysta Orkiestry Polskiego Radia w Krakowie, Alojzy (Al) Thomys, czyli A. Thomys, stąd nazwa – Atom; zespół tworzyli studenci i absolwenci Akademii Medycznej, którzy muzykowali dotąd pokątnie i półlegalnie w podziemiach Domu Medyczek przy ulicy Grzegórzeckiej, zaś solistami Atomu zostali laureatka czerwcowego Wielkiego Konkursu Śpiewaczego „Echa Krakowskiego” Danuta Smykla (Rinn) i Aleksander Szarota.

²⁵ Fragment recenzji Sławomira Mroźka: *Niewiele imprez krakowskiego Domu Kultury cieszy się takim powodzeniem, jak „Melodia i Rytm”. Ten młody zespół daje któryś tam już z rzędu koncert, a sala wciąż pełna. Prawdopodobnie przyczyną takiego powodzenia jest wyjątkowość imprezy tego rodzaju – dotąd nie słyszeliśmy muzyki jazzowej z estrady. Przede wszystkim należy stwierdzić: dobrze się stało, że instancja najbardziej ku temu powołana – Dom Kultury, nareszcie wzięła się do rzeczy, czyli zajęła jakieś konkretne stanowisko wobec tego, dotąd przemilczanego lub zagadywanego, popychanego lub przykrywanego z głową – fenomenu muzyki jazzowej. Dotąd jazz był w naszym mieszkaniu jakby brzydkim krewniakiem-sierotą. [...] Były nieporozumienia z tym kłopotliwym bękartem. Ze nie nasz spod Miechowa, że w ogóle nie z tych stron, że źle się prowadzi, włóczy po nocach... Faktycznie – nasz chłopaczek nie zawsze prowadzi się dobrze. Bywał w różnych podejrzanych lokalach, miał opinię wybitnie niespołecznego i niepewnego (jeśli nie wrogiego) pod względem politycznym. Jednak czy nie było w tym naszej winy? Zamiast zająć się nim, skoro już jest (zaprzeczć jego istnieniu, jego bardzo szerokiej i trwałej popularności zaprzeczyć nie można) – myślny właśnie zaczęli zaprzeczać, zamykać go w łazience. Zamiast go wychować jakoś, oświcić i w ten sposób zlikwidować jego wybryki – kazaliśmy mu stać w kącie, spać w kuchni, ciągle krzyczeliśmy na niego, aż zaczął z tego wszystkiego głupieć. Nie można mu się dziwić, że w tych warunkach dostał się pod wyłączny wpływ złego towarzysztwa. Tę dobrą, w gruncie rzeczy ludową muzykę oddaliśmy w wyłączną dzierżawę elementom obcym i wrogim. [...] Widownia w części składa się z tzw. bikiniarzy. Chłopaczekowie z bakami, dziwne uczesania, gardłowe okrzyki... owsem, przychodzą też i tacy. I to właśnie bardzo dobrze, że tacy przychodzą. Siedzą, słuchają i trzeba przyznać – zachowują się zupełnie przyzwoicie. [...] Zespół spełnia podstawowy warunek dobrego wykonania muzyki jazzowej – nie „odwala” sztywno swojej roboty, ale sam bawi się nią i przejmuję. Dobry jazz, który tak wiele ma z improwizacji, nie znosi obojętnego, sztywnego, „akademickiego” wykonywania. Lubi natomiast zapaleńców. Młodzi ludzie z zespołu oznaczają się wielką muzykalnością, wycuciem tego gatunku muzycznego, który uprawiają, opanowaniem technicznym i czymś, co można by nazwać – jazzową intuicją. Wydaje się nawet, że za mało wykorzystują te walory, to znaczy grają zbyt nieśmiało [...], nie wszyscy czują się jeszcze zupełnie swobodnie na estradzie. Spośród wokalistów bez wątpienia największym wycuciem piosenki i wyrazem indywidualnym odznacza się Krzysztof Elik. Jacek Basowski dobrze powtarza piosenki amerykańskie. [...] Cały zespół, którego wszystkich uczestników trudno tu wymienić, gra pod kierunkiem uzdolnionego, opanowanego i stylowo prezentującego się Jerzego Borowca... S. Mroźek, Nawrócenie pigowatego siostrzeńca, „Dziennik Polski” 1954, 5 VIII.*

²⁶ Fragment recenzji Leszka Herdegena: Zespół instrumentalno-wokalny Domu Kultury dawał koncert muzyki jazzowej i rozrywkowej. Afisz głosił, że będzie – „Melodia i rytm”. Zająłem miejsce i z niedowierzaniem czekałem, aż się zacznie. [...] Wszedł w końcu konferansjer, wygłosił krótkie przemówienie i usposobił nas ideologicznie do tematu, oświadczając, że Murzyni są narodem i że businessmeni amerykańscy starali się przekształcić ludowy jazz w muzykę elitarną, ale się im to nie udało. Powiedział ponadto kilka słusznych rzeczy, na przykład to, że jazz w istocie swej wcale nie jest kosmopolityczny, ponieważ wywodzi się z twórczości ludowej. A potem zaczął się koncert, którego słuchałem z rosnącym zainteresowaniem, rezygnując ze sceptycyzmu, pełen podziwu dla bogactwa tej muzyki, dla jej kolorytu, temperamentu, odkrywczości instrumentalnej, bardzo szerokiej skali tematycznej i nieklamanej ludowości w motywach murzyńskich i meksykańskich, w kabaretowych motywach francuskich, rodem z Dzielnicy Łacińskiej, w tematach włoskich piosenek i foxtrottów, tak wyraźnie dźwięczących canzoną. [...] Na pewno mieliśmy słuszną krytycznie ustosunkowując się do ordynarnego, wrzaskliwego wykonawstwa muzyki jazzowej. Na pewno mieliśmy słuszną atakując trywialność i szmirę. Ale z pewnością bywałam czasem nierozsądną, stosując wprost haubicowe kryteria mające podważyć zasadę tej niezwykle popularnej rozrywki, która właśnie wśród pół-bikiniarzy może spełnić ładną robotę wychowawczą, niepostrzeżenie kształcąc smak i pierwsze stopnie kultury muzycznej. Zaobserwowałem na przykład, że subtelne, liryczne piosenki francuskie i włoskie, śpiewane przez Krzysztofa Elika i sentymentalne murzyńskie, bardzo oszczędnie, nawet oschle, interpretowane przez Jacka Basowskiego – bardzo podobały się młodym ludziom z baczkami, odzianym w wąskie spodnie. [...] Zespół Domu Kultury znalazł „chwyt”. Ma poza tym kulturę i wycucie stylu. Ma ambicję: repertuar koncertu nie jest łatwy – Duke Ellington, Louis Armstrong, Paul Robeson, Flach, Utiosow, Jack Elian – to różne style, a nawet „epoki” muzyki jazzowej. „Dyrygent” Jerzy Borowiec (pełen inwencji klawecista i saksofonista) widać, że „tym żyje” – jego temperament, świetne wycucie rytmu, pomysłowość i tak ważna, powtórzmy, kultura – zapowiadają interesujący talent... L. Herdegen, Caballero ma sombrero, „Życie Literackie” 1954, 15 VIII.

²⁷ A. Schmidt, *Historia jazzu*, Lublin 2009.

Atom powstał w sierpniu 1954 roku, pierwszy koncert – zatytułowany *Tysiąc taktów jazzu* – dał w Teatrze Studio 3 września 1954 roku. Po pół wieku Alojzy Thomys tak mówił o swoim pierwszym zespole: *Założyłem wtedy zespół jazzowy w Wojewódzkim Domu Kultury. Było to możliwe dzięki dyrektorowi Leopoldowi Grzybowi. Był on wysoko postawioną osobistością i zaryzykował podjęcie decyzji o powstaniu zespołu jazzowego. W tych czasach granie jazzu było uznawane za propagowanie amerykańskiego stylu życia...*²⁸

Jeżeli więc jeszcze w sierpniu 1954 roku była to decyzja ryzykowna – tym większej odwagi wymagać musiała jego, Leopolda Grzyba, czerwcową inicjatywa utworzenia pierwszego zespołu MM 176. Dodajmy – w niespełna dwa lata później dyrektor Grzyb znowu ryzykował, oddając grupie młodych zapaleńców piwnice Pałacu pod Baranami, siedzibę przyszłego kabaretu.

*

– *Przychodzę po pracy do domu, otwieram radio i co słyszę? – mówił murarz na dyskusji o piosenkach w Domu Kultury Budowlanych w Warszawie. – Słyszę piosenki o ceglach, o wapnie, o murowaniu... A dajcież mi spokój! Wapna i cegły to ja mam dosyć przez cały dzień na budowie... Chcę posłuchać piosenki o ludziach, o nas samych...*²⁹

Ten głos murarza, głos charakterystyczny dla ówczesnych nastrojów radiosłuchaczy, przytoczony został w artykule wstępnym pierwszego numeru dwutygodnika „Śpiewamy i Tańczymy”, który ukazał się na początku października 1954 roku; wydawca: Polskie Wydawnictwo Muzyczne z siedzibą w Krakowie, redaktor

naczelny: Witold Rudziński – kompozytor, historyk muzyki i pedagog. Powstanie nowego czasopisma poświęconego piosence oraz muzyce tanecznej i rozrywkowej to również jeden z pierwszych rezultatów XII Sesji Rady Kultury, praktyczna realizacja wezwania do stwarzania warunków dla rozśpiewania i umuzykalniania młodzieży poprzez pomoc w zakładaniu amatorskich zespołów muzycznych, śpiewaczych i tanecznych. *Każdy zeszyt „Śpiewamy i Tańczymy” zawierać będzie – pisał W. Rudziński – pięć popularnych piosenek (muzyka i tekst) i informacje dotyczące muzyki lekkiej i tanecznej, objaśnienia skróconej pisowni nutowej, porady i wskazówki praktyczne dla zakładających zespoły muzyczne i chóry, wywiady z kompozytorami, życiorysy twórców muzyki popularnej, aktualności, ciekawostki, fraszki muzyczne itd.*³⁰

I rzeczywiście, w pierwszych numerach „Śpiewamy i Tańczymy” (październik–grudzień) obok artykułów programowych, takich jak *To chcemy śpiewać, Jak i co tańczyć?, Załóżmy orkiestrę mandolinową*, pojawiły się również zapowiedziane i bardzo oczekiwane popularne piosenki w prostym układzie na głos i fortepian bądź akordeon, między innymi: *Marynika, Na ławeczce, Pójdę na Stare Miasto, Pociąg zachanych, Gdy się kogoś ma, Naucz mnie tańczyć, Bo mój chłopiec piłkę kopie, Cicha woda...*

*

To, co stało się w Krakowie w połowie roku 1954, możemy nazwać przedpaździernikowym przełomem w polskiej muzyce rozrywkowej. Przemiany zapoczątkowało powstanie zespołów MM 176 Jerzego Borowca i Atom Alojzego Thomysa. Na tym się zresztą nie skończyło – utworzenie tych pionierskich grup jazzowych

²⁸ Cyt. za: A. Krupa, dz. cyt.

²⁹ W. Rudziński, *To chcemy śpiewać*, „Śpiewamy i Tańczymy” 1954, nr 1, X.

³⁰ Tamże.

było zaledwie letnią forpocztą doniosłych wydarzeń późnej jesieni: 27 października w Klubie Literatów na Krupniczej urządzono pierwszy w Krakowie koncert Zespołu „Melomani” Jerzego „Dudusia” Matuszkiewicza; występ poprzedziła prelekcja na temat jazzu Jerzego Skarżyńskiego, a zakończyło pierwsze całonocne *jam session*, które zresztą odbiło się w mieście szerokim echem (w ocenie Andrzeja Trzaskowskiego³¹ październikowy występ Melomanów w Krakowie zapoczątkował w Polsce jazzowy ruch koncertowy). Kilka zaś dni później doszło w Krakowie do pierwszego ogólnopolskiego spotkania muzyków i miłośników muzyki jazzowej: od 31 października do 2 listopada w sali Szkoły Podstawowej przy ul. Królowej Jadwigi odbyły się I Zaduszki Jazzowe.

Imprezy te zakończyły ostatecznie pięcioletni, trwający od 1949 roku, okres „katakumbowy” polskiego jazzu – nielegalnego grania tej wyklętej muzyki w prywatnych mieszkaniach i piwnicach. Jerzy Skarżyński, znakomity znawca i niestrudzony propagator jazzu, inicjator krakowskiego koncertu Melomanów, przypominając po latach atmosferę tej prezentacji w Klubie Literatów, podkreślał znaczenie specyficznego charakteru krakowskiego środowiska artystycznego: *Jazz to jest muzyka młodości. Nie wiem, czy gdziekolwiek łatwiej*

*byłoby się temu jazzowi rozwinąć – jazzowi, publiczności, muzykom – i stworzyć to całe jakieś uniwersum jazzowe... Kraków to jest to dosyć specjalne miejsce – i środowisko, i tradycje, tu Kisielewski i Polewka piją sobie razem wódkę, wszystko bardzo dobrze, Polewka pilnuje, żeby mógł się odbyć jam-session w Związku Literatów, Otwinowski zaprasza i wita wszystkich tam przybyłych wielkich kompozytorów ówczesnych, Malawskiego, Skrowaczewskiego, Lutosławskiego i innych... To wszystko ma jakieś swoje wytłumaczenie, jeżeli się zna atmosferę Krakowa. Sądzę, że ani na Wybrzeżu, ani w Warszawie w tym czasie to było niemożliwe...*³²

I wreszcie ostatni dzień roku 1954 – finał przedpaździernikowego przełomu w polskiej muzyce rozrywkowej, przełomu, który dokonał się w Krakowie: 31 grudnia, Sylwestrowo-noworoczny koncert symfoniczny w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Krakowskiej pod dyktando Bohdana Wodiczki. Dzięki staraniom i śmiałym decyzjom dyr. Wodiczki – przy wsparciu dyskretnej kampanii prasowej Lucjana Kydryńskiego – po raz pierwszy w powojennej Polsce rozbrzmiała tu muzyka George’a Gershwina: *Amerykanin w Paryżu i Błękitna rapsodia...*

BIBLIOGRAFIA I WYKAZ ŹRÓDEŁ

- Brzywczy M., *Na eksperymenty już nie ma czasu. Rozmowa z Janem Ptaszynem-Wróblewskim*, „Przekrój” 2012, 19 XI.
 Erenburg I., *Odwilż*, przeł. J. Brzechwa, Warszawa 1955.
 Herdegen L., *Caballero ma sombrero*, „Życie Literackie” 1954, 15 VIII.
 Kisielewski S., *Przedmowa czyli piękne wspomnienia*, [w:] J. Radliński, *Obywatel Jazz*, Kraków 1967.
 Komedowa-Trzcińska Z., *Nietakty. Mój czas, mój jazz*, Warszawa 2015.
 Kondek A., *Strategia agitatora. Wokół polskiego wydania „Odwilży” I. Erenburga*, „Acta Universitatis Lodzensis” 2006, 13.
 Kowal R., *Jazz schodzi do katakumb (1949–54)*, [w:] tegoż, *Polski jazz. Wczesna historia i trzy biografie zamknięte: Komeda – Kosz – Seifert*, Kraków 1995.
 Krupa A., *Miasto błękitnych nut czyli historia krakowskiego jazzu i nie tylko...*, Kraków 2008.
 Kwiatkowski T., „*Pralnia komiczna*” – premiera w Teatrze Satyryków, „Od A do Z” 1954, 21 II.
 Kydryński L., *Film: „Przygoda na Mariensztacie”*, „Przekrój” 1954, 7 II.
 Lissa Z., *O polską pieśń masową, „Odrodzenie”* 1947, 20 VII.
 Morawski S., „*Przygoda na Mariensztacie*”, „Gazeta Krakowska” 1954, 2 II.
 Morcinek G., *Byłem na Sesji w Stalinogrodzie...*, „Przegląd Kulturalny” 1954, 1–7 VII.
 Mrozek S., *Felieton, „Od A do Z”* 1954, 12 XII.
 Mrozek S., *Nawrócenie piegowatego siostrzeńca*, „Dziennik Polski” 1954, 5 VIII.
 Pauksza E., *Lody pękają. Cykl powieściowy o Mazurach*, cz. 2, Warszawa 1955.
 Pauksza E., *Lody pękają, „Echo Krakowskie”* 1954, 12 I.
 Poprawa J., *Kronika jazzowych wydarzeń w Krakowie*, [w:] tegoż, *Jazz w Krakowie*, Kraków 1975.
 Rudziński W., *To chcemy śpiewać, „Śpiewamy i Tańczymy”* 1954, nr 1, X.
 Schmidt A., *Historia jazzu*, Lublin 2009.
 Szukamy młodych talentów, „*Echo Krakowskie*” 1954, 19 VI.
 Szukamy młodych talentów, „*Echo Krakowskie*” 1954, 22 VI.
 Trzaskowski A., *Jazz*, [w:] B. Schäffer, *Leksykon kompozytorów XX w.*, t. 2, Kraków 1999.
 W piwnicy u wujka Kuryla. Rozmowa z Andrzejem Kurylewiczem, [w:] J. Radliński, *Obywatel Jazz*, Kraków 1967.
 Sawicki J., *Nasza generacja: Jazz w Polsce. Kalendarium: II. Wyjście z podziemia*, Telewizja Edukacyjna, TVP 1, 1995.
 Teatr Satyryków, *Obecność obowiązkowa*, prem. 22 XI 1952.
 Teatr Satyryków, *Pralnia komiczna*, prem. 14 II 1954.

³¹ A. Trzaskowski, *Jazz*, [w:] B. Schäffer, *Leksykon kompozytorów XX w.*, t. 2, Kraków 1999.

³² J. Sawicki, dz. cyt.

Józef Lipiec

KRÓTKA HISTORIA STUDENCKIEJ ESTRADY I TEATRU PIOSENKI W KRAKOWIE (1960–1962)



NARODZINY

Był początek lat 60., a może kilka miesięcy wcześniej. Wśród rozkwitających bujnie studenckich grup artystycznych pojawił się ciekawy kwartet poetycki w składzie: Mieczysław Czuma, Wincenty Faber, Leszek Moczulski i Beata Szymańska. Czuma, Moczulski i Szymańska studiowali polonistykę (Beata także filozofię), Faber zaś finalizował sławistykę. Właśnie oni stworzyli w Krakowie grupę poetycką „Żaczek”, nazwę biorąc od używanej im siedziby w klubie „Żaczek” mieszczącym się w II Domu Studenckim UJ. Kilka lat później cały dom akademicki przybrał takie miano, zaś obok „Starego Żaczka” powstał kolejny klub zwany „Nowym Żaczkiem”. Po kilkunastu wieczorach literackich i debiutach publikacyjnych poeci grupy „Żaczek” rychło wystąpili ze wspólną książką, zatytułowaną *Próba porównania* a wydaną przez prestiżowe wówczas Wydawnictwo Literackie. Dość szybko zjawiała się też kolejna ambicja, mianowicie przydanie wierszom oprawy muzycznej, a nawet pisanie specjalnych tekstów piosen-

karских. Beata i Wicek Faber mieli już w tej dziedzinie pewne doświadczenia, wyniesione przede wszystkim ze współpracy z „Piwnicą pod Baranami”. Szymańska wraz z Zygmuntem Koniecznym stworzyli *Czarnego narcyza* (w wykonaniu Oli Kurczabówny, potem Ewy Demarczyk), a Faber napisał *Jaki śmieszny jesteś pod oknem* i *Miłość, gitara i parasolka* (także z Koniecznym).

W kabarecie „Cyrulik” pojawił się też wtedy *Konik na biegunach* Fabera z muzyką Jacka Dybka (śpiewany przez Franka Serwatkę i Andrzeja Łypkę). Pełną sławę zdobył ten utwór po reaktywacji niemal półwiecznej.

Grupa „Żaczek” zapragnęła jednak suwerenności rozszerzonej. Zabiegi spotkały się z życzliwością uniwersyteckiego ZSP oraz Rady Mieszkańców, której rządy objął Leszek Moczulski. Tak zaczęły się pierwsze próby i nieśmiałe występy organizowane właśnie w klubie „Żaczek” („Stary”) oraz w „Nawojce”. Wśród wykonawców znalazł się Leszek Długosz, wraz grupą początkujących piosenkarzy

(z Salomeą Fijak i Michałem Tasiemskim na czele). Przy fortepianie zasiadali kompozytorzy: sławny już Zygmunt Konieczny i niezwykle uzdolniony, młodziutki pianista jazzowy Adam Matyszkowicz (później znany w świecie jako Makowicz). Wtedy to Leszek Moczulski i Wicek Faber zwrócili się do mnie z propozycją objęcia kierowniczego steru w piosenkarskim przedsięwzięciu i stworzenia stabilnej formuły w postaci Studenckiej Estrady Piosenki. Dlaczego mnie spotkał ten zaszczyt? Doprawdy nie wiem. Prowadziłem wówczas w Alma Radio redakcję publicystyki kulturalnej, pisać regularnie recenzje filmowe i muzyczne (z koncertów filharmonii), pełniąc również dyżury spikerskie. Miałem też własne skromne udziały w sztuce śpiewanej, teatralnej i recytatorskiej. Studiowałem sumiennie filozofię (głównie pod auspicjami Romana Ingardena), a dodatkowo także matematykę i historię sztuki, później socjologię. Propozycję jednak przyjąłem i odtąd, mniej więcej przez dwa lata, prowadziłem tę estradowo-teatralną działalność piosenkarską, łącząc funkcje organizacyjne z reżyserskimi (jeśli wolno je tak nazwać). Byłem też jednym z wykonawców oraz w pierwszym okresie również konferansjerem.

ESTRADA PIOSENKI

Trzy główne problemy, jakie stanęły przed nami, to: kwestia repertuaru, z założenia własnego, oryginalnego – po pierwsze. Po wtóre, odpowiedniego poziomu wykonawstwa. Po trzecie – znalezienia ciekawej formuły inscenizacyjnej, innej niż banalne składanki dominujące w tamtym czasie. Rozpoczęliśmy wtedy intensywne i systematyczne próby, przygotowując regularne koncerty, w szczególności pełne spektakle. Spotkania indywidualne i zbiorowe odbywały się niemal codziennie, a oprócz ćwiczeń interpretacji i ruchu scenicznego (z mikrofonem i bez) wprowadziłem standardowe lekcje emisji głosu (pod opieką prof. Frogniego z PWST). Wincenty Faber znakomicie i z pełnym entuzjazmem

sprawował funkcję kierownika literackiego. Wspomagał go na co dzień Leszek Moczulski, a na próbach bywali często mieszkający „na mieście” Beata Szymańska i Mietek Czuma. Czwórka poetów zmonopolizowała zresztą całą sferę tekstową. Jako okazjonalne wyjątki pojawiły się później propozycje Leszka Długosza i Tadeusza Śliwiaka.

Niezwykle interesujący był zestaw kompozytorów (zarazem akompaniatorów). W pierwszym okresie, jak wspomniałem, było ich tylko dwóch, mianowicie Konieczny i Matyszkowicz. Pierwszy rozdawał się między „Piwnicę” a naszą Estradę, czasem nawet tę samą piosenkę przeznaczając dla jednej i drugiej sceny. Specjalne miejsce zajmował Adaś Matyszkowicz (vel Makowicz), jako nasz główny akompaniator oraz autor kilku melodii. On też przetransponował parę tematów jazzowych, do których słowa napisał Faber (na przykład bluesy *Po co?* i *Epitafium dla trębacza*). Adam stał się już wtedy wschodzącą gwiazdą jazzu, grając w trio Jurka Porębskiego (z Wojtkiem Hobgarskim na perkusji) oraz w kwartecie z Porębskim, Wellsem i Perelmutterem. Późniejsza kariera Makowicza po wyjeździe z Polski potwierdza opinię o naszej szczęśliwej ręce w doborze muzyków (także i później). Dodam przy okazji, że i ja osobiście wykonywałem utwory zarówno Zygmunta, jak i Adama (tego drugiego pastisz *Złotego pierścionka* z tekstem Czumy). Do grupy muzycznej dołączali sukcesywnie kolejni artyści. Pojawił się Tomasz Ochalski, pupil profesora Zbigniewa Drzewieckiego, bolejącego pono, że Tomek przedłożył lekką muzę nad klasykę (zwłaszcza szansę na sukces w Konkursie Chopinowskim). Tomek napisał też kilka piosenek do tekstów Fabera (zapamiętałem, jako wykonawca, frazę refrenu: *Zacinamy się w dłoń fińskim nożem, już nie bawia nas własne pomysły*). Rozwijał się Leszek Długosz, artysta integralny, twórca muzyki i tekstów do własnych wykonawstw. Cennym nabytkiem był Jacek Dybek, multiinstrumentalista samouk z Krzeszowic.

Na krótko dołączył Staszek Krawczyński. Mocno zaznaczył swą aktywność (nie tylko posturą) Wiktor Węgrzynowski, akordeonista, znany publiczności krakowskiej z fortepianowych wariacji jazzowych, grywanych często przed występami „Piwnicy”. Skomponował on muzykę do słów Beaty Szymańskiej. W jednej z nich rozległo się wołanie – w swingującym śpiewie Hobgarskiego: *Nie idź miła tak szybko, nie uciekaj ode mnie, daleka, niewidzialna, nieznana. Bo nie zdążę cię znaleźć, zanim życie przecieknie między moimi pustymi rękami*. W ostatnim okresie zjawił się Leszek Żądło, już wtedy czarujący brzmieniem swego saksofonu wirtuoz jazzowy. Do sekcji rytmicznej włączyli się także Bogdan Wells (kontrabas) i Wiktor Perelmutter (perkusja). Ten wielobarwny i pełen indywidualności zespół twórców okazał się w gruncie rzeczy zamkniętym kręgiem muzycznych talentów, samodzielnie poszukujących swych dróg rozwojowych, ale i gotowych do współpracy. Pozwoliło to na ukazanie walorów różnorodności stylistycznej oraz na utrzymanie ciągłości swoistego estetycznego powinowactwa. Problem tła muzycznego wydawał się tedy nie trudny do rozwiązania, tak w odniesieniu do aranżacji poszczególnych utworów, jak i w perspektywie wizji całościowej. Stało się regułą, że w pierwszym, estradowym okresie kompozytorzy grali swoje utwory, toteż niemal co piosenkę zmieniali się przy fortepianie. W ostatniej, teatralnej fazie dokonała się istotna ewolucja w stronę jednego, rozbudowanego zespołu, tworzącego wszystkim wokalistom.

Po przekształceniu Studenckiej Estrady Piosenki w Studencki Teatr Piosenki dopracowaliśmy się kwartetu, którym kierował Tomek Ochalski. Ten skład towarzyszył pierwszej – i ostatniej – mojej premierze spod nowego znaku, właśnie Studenckiego Teatru Piosenki. Spektakl zatytułowany został – za Wieszcem – *Ballady i romanse*. Premiera była zarazem imprezą otwarcia nowego klubu, w nowym skrzydle domu studenckiego. Tak się zaczęła era „Nowego Żaczka”. Sponsoring zawdzięczaliśmy

władzom UJ i ZSP. Zakupy były wcale obfite, objęły zabudowę sceny, oświetlenie i mikrofonizację oraz nowy fortepian. Prace fizyczne i administracyjne wykonywaliśmy, oczywiście, sami.

W KRAKOWIE I W TRASACH KONCERTOWYCH

W pierwszych miesiącach zaczęła krzepnąć nasza drużyna piosenkarska. Przewinęło się wiele osób, jak to bywa, z różnymi warunkami głosowymi i ogólnymi dyspozycjami wykonawczymi. Jedni rezygnowali po paru próbach, dochodzili inni, debiutanci lub osoby z pewnym doświadczeniem scenicznym. Od początku i nieprzerwanie związany z Estradą i Teatrem Piosenki był tylko Leszek Długosz. Długo śpiewała Salomea Fijak. Potem doszedł Wojtek Hobgarski i ja, a nieco później Majka Omielska, studentka PWST, zarekomendowana przez Koniecznego (jako aktorka scen krakowskich występowała z imieniem Barbara). Doszła też Teresa Lipowska, także studentka PWST (ze względu na zbieżność imienia i nazwiska ze starszą koleżanką z Warszawy występująca potem jako Monika). Dołączył wreszcie student prawa Marian Kawski, laureat pierwszej nagrody (*ex aequo* z Edwardem Lubaszenką) na I Konkursie Piosenki Studenckiej. Przy okazji przypomnę, że Ewie Demarczyk przyznano wtedy lokatę drugą (co wystawiło niezbyt pochlebne świadectwo kompetencjom jurorów). Kawski i Lubaszenko śpiewali także pięknie, rzecz jasna, obaj zresztą czystym, głębokim basem (nieczęstym w piosenkarskim fachu). Specjalnym kryterium mobilizacji i sprawdzianem artystycznej wydolności krakowskiego zespołu okazał się wakacyjny wyjazd na Wybrzeże. Organizowany był podczas wakacji 1961 roku pod protektorem finansowym i patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Rady Naczelnej ZSP. Zgodnie z ówczesnym zwyczajem nie było mowy, rzecz jasna, o żadnych honorariach, ale byliśmy zaproszeni na koszt organizatorów na miesięczną trasę koncertową (jak to się dziś nazywa). Mieszka-

liśmy w Domu Kultury w Słupsku, występując codziennie albo w nadmorskich kurortach (od Ustki poczynając), albo w ośrodkach miejskich i gminnych dalej od morza położonych. Zannotowaliśmy sporą frekwencję i dobrą prasę. Gazety tamtejsze kwitowały niemal każdy występ ciepłą recenzją. Studencka piosenka w naszym wydaniu była w istocie poezją śpiewaną. Publiczność przyjmowała tę propozycję niezwykle życzliwie. Pamiętny występ w centrum kultury słupskiej fabryki „Pomorzanka” zakończył się, prócz owacji, wręczeniem paczek z eksportową czekoladą, produkowaną właśnie w tym zakładzie.

Nie wszyscy, niestety, mogli uczestniczyć w tej wyjazdowej przygodzie. Śpiewały z wdziękiem panie Salomea Fijak i Majka Omielska. Także Leszek Długosz, Wojtek Hobgarski, i ja. W nadmorskiej trasie uczestniczyli też muzycy: Zygmunt Konieczny, Jacek Dybek, Staszek Krawczyński i Wiktor Węgrzynowski. Nieobecny w wyprawie Wicek Faber co drugi dzień przysyłał tęskny list z koszar we Wrocławiu, gdzie akurat odbywał ćwiczenie wojskowe (oczekując równie częstych listów ode mnie). Nastał też wówczas czas przemyśleń i dyskusji. Czy pozostać w formule estradowej, czy zmierzać do zbudowania teatru piosenki? Jak kształtować treści repertuaru, a jak nowoczesną formę ekspresji?

W STRONĘ TEATRU PIOSENKI

Kolejny sezon upłynął pod znakiem przygotowań do stworzenia nowego programu, wedle moich ówczesnych upodobań i wyobrażeń bardziej zbliżonych do zwartej, teatralnej formuły przekazu sensu i urody piosenki, mniej zaś do składankowej estrady. Podstawą miały być – i były – dobre i mądre teksty, tworzące nie tylko rozwiązania epizodyczne dla pojedynczych prezentacji, lecz kreujące ciągi znaczeniowe i emocjonalne danego spektaklu. Zrezygnowałem więc w pierwszym rządzie ze słowa wiążącego, przenosząc rolę spoiwa na

dyskretny ruch sceniczny, a przede wszystkim na muzykę. Miałem wówczas silne przekonanie, iż jest ona – obok urody wierszowanych strof – najmocniejszą stroną naszych ówczesnych propozycji.

Spektakl *Ballady i romanse* był wyrazem poszukiwania nowej poetyki, zarazem jednak stanowił swoisty kompromis (by nie użyć terminu „eklektyzm”). Nasze występy miały niezły odbiór wśród publiczności, a jeszcze lepszą prasę. Równolegle toczyły się prace przygotowawcze nad nowym spektaklem, głównie nad jego podłożem literackim, mniej obyczajowym i żartobliwym, bardziej metafizycznym. Punktem wyjścia miała się stać *Droga* Wicka Fabera, wszystkie zaś piosenki tego programu powinny nawiązywać do odwiecznego problemu poszukiwania moralnych wektorów życia. W latach 60., zwanych ironicznie okresem „małej stabilizacji”, była to kwestia równie doniosła jak zawsze i wszędzie. W pomyśle tym kryła się, nie ukrywam, pokoleniowa naiwność. Z późniejszego doświadczenia wiem jednakże, iż z ważnych polskich utworów śpiewanych w tamtej epoce można by ułożyć przynajmniej dziesięć solidnych spektakli i koncertów o wysokiej filozoficznej doniosłości. Dziś wiem, iż mojemu Teatrowi Piosenki nie wszystko się wtedy udało, niestety. Entuzjazm w zespole okazał się mniejszy niż mój. Ja sam też zapewne nie dawałem gwarancji powodzenia czytelnego w formie, gęstego zaś w treści Teatru Piosenki. Rozstanie zbliżało się tedy nieuchronnie. Dymisję złożyłem bez żalu. Moje kolejne zainteresowania zawiodły mnie ku Teatrowi Y-6 (*nota bebe* z poważnymi kłopotami natury polityczno-cenzuralnej po premierze *Pierwszego wieczoru grupy „Odpryski”*). Niedługo potem zaczęła się moja wieloletnia przygoda z Teatrem 38 (a jeszcze później doktorat, habilitacja, profesura, książki, słowem – proza życia).

Teatr Piosenki okazał się miłością młodości, autentyczną zapewne acz niespełnioną.

Stało się zatem to, co stać się musiało. Zespół zawiesił swą aktywność, ale że życie nie znosi pustki, wnet się odrodził, i to w dwóch postaciach. Najpierw powstał Hefajstos z Faberem, Długoszem i Hobgarskim oraz nowym, świetnym kompozytorem Andrzejem Zaryckim (i nową gwiazdą – Niną Repetowską). Potem dołączył Sowizdrzał z Moczulskim, braćmi Zielińskimi i Felkiem Naglickim (dając początek Skaldom). Obydwa zespoły były bliskie formule kabaretu muzycznego. Z przyjemnością chodziłem na ich występy. Potrzebę doznań egzystencjalnych zaspokajali zaś wówczas nade wszystko Ewa Demarczyk w „Piwnicy” oraz Czesław Niemen śpiewający Norwida. W podobną stronę podążali też Skaldowie i Anawa Pawłuskiewicz z Grechutą (z późnymi tekstami Moczulskiego (by wymienić *Korowód* czy *Mateusza IV*).

WSPOMNIENIE

Estrada i Teatr Piosenki pozostały w mojej pamięci jako ciekawe doświadczenie. Był to osobliwy, swoiście egzotyczny epizod z lat studenckich. Przypominają o nim również wycinki z gazet i nagłówki pieczętek zajmujące miejsce w moim domowym archiwum. Dzięki aktywności w ruchu piosenkowym poznałem wtedy wielu wybitnych artystów słowa i dźwięku. Uczestnicząc w różnych festiwalach, seminariach i warsztatach, miałem szansę współpracować, na przykład, z Krzysztofem Komedą-Trzcińskim, Jerzym Abratowskim i Janem Borkowskim (w kołobrzeskich miesięcznych warsztatach). Z Komedą wiedliśmy długie rozmowy o muzyce i filozofii (kontynuowane potem w Krakowie, zwykle w okresie Zadaszek Jazzowych). W Kołobrzegu przewinęło się wtedy wielu ciekawych wykonawców, z Teresą Tutinas, Marią Alaszewicz, Michałem Ochmanem, Frankiem Serwatką, Andrzejem Łypką i Andrzejem Kasińskim. Ciepło wspominam kontakty z Agnieszką Osiecką. Obdarowała mnie nawet autorskim egzemplarzem swej debiutanckiej książki *Kolory* (z piękną

dedykacją). O innych osobach wspominałem wcześniej, z dumą, rosnącą proporcjonalnie do ich późniejszych sukcesów krajowych i międzynarodowych. Miałem wtedy 20 lat. Pamięć wsteczna działa we mnie wciąż bez zakłóceń. Gdzie więc są chłopcy i dziewczęta z tamtych lat?

Talent i pracowitość Adama Matyszkowicza (Makowicza) powiodły go na szczyty światowej czołówki jazzowej. Zygmunt Konieczny, wiadomo – to zjawisko niezwykle i niepowtarzalne. Miałem okazję wręczyć mu zresztą zasłużony order „Ecce Homo”. Piękną karierę zanotował Leszek Długosz (mój niedawny partner w rehabilitacji kardiologicznej). Majka Omińska po zakończeniu kariery aktorskiej podjęła samodzielne studia nad filozofią człowieka (czyniąc mi zaszczyt uczestnictwa w moich seminariach uniwersyteckich). Z profesor Beatą Szymańską-Aleksandrowicz współpracaliśmy przez długie lata w Instytucie Filozofii UJ. Mogłem też jej gratulować niedawno prestiżowej Nagrody miasta Krakowa za całokształt twórczości. Krzyżują się bezustannie nasze ścieżki z Mietkiem Czumą. Nie sposób nie wspomnieć o jego dyrektorowaniu w TV, przede wszystkim zaś o redaktorskiej wspaniałości, kiedy to przez pięć lat drukował regularnie moje felietony jako ostatni krakowski naczelnny redaktor „Przekroju”. Z Leszkiem Moczulskim łączyły mnie wieloletnie więzi prywatne, dyskretne, choć zawsze serdeczne. Andrzej Zarycki napisał dla mnie przejmujący 15-minutowy song Samuela do *Sędziów* Wyspiańskiego (w reżyserii Helmuta Kajzara). Spektakl na Festiwalu w Nancy w 1965 roku stał się wydarzeniem, a również moim osiągnięciem w sztuce śpiewanej – nawet „ekstraordinaryjnym”, jeśli wierzyć ówczesnej krytyce francuskiej (był to mój sukces w tej dziedzinie największy, bo jedyny w życiu). Andrzej napisał też muzykę do *Dwunastu* (reżyserowanych przeze mnie w Teatrze 38). O paru osobach wiem niewiele, kontakty urwały się bowiem dość dawno. Niestety, niektórzy zmarli bardzo

wcześnie, Pierwszy nas opuścił Wicek Faber. Potem dotarła wieść o Wojtku Hobgarskim. Inni odeszli później (Węgrzynowski i Wells) albo zgoła niedawno, jak Leszek Moczulski po zasłużonym świętowaniu jubileuszu 80-lecia. Na wspomnieniowych galach spotykam Ninę Repetowską, Andrzeja Zaryckiego, Mietka Czumą i wiecznie żwawych Andrzeja i Jacka Zielińskich. W Szwajcarii odwiedzam Felka Naglickiego.

POST SCRIPTUM

Powstała ongiś, jak to się mówi: „za moich czasów”, jedna jedyna piosenka wspólnego autorstwa Zygmunta Koniecznego i Lesz-

ka Moczulskiego. Nosi tytuł *Park Jordana*. Była długo śpiewana w moim Teatrze Piosenki (chyba przez kolejnych czterech wykonawców). Pytałem kiedyś autora tekstu, czy może powtórzyć słowa tego lirycznego utworu. Leszek nie pamiętał. Pytałem Zygmunta, czy potrafi odtworzyć udaną, oryginalną melodię. Zapomniał, nawet frazy pięknego refrenu. Okazuje się, że po latach pamiętam tę piosenkę tylko ja. Odtworzyłem nawet jej fragment na którymś z licznych świąt „Żaczka” i legendarnego kierownika Jana Buszka. Zainteresowanym historykom dawnej studenckiej piosenki jestem gotów przekazać tekst i melodię na wieczną rzecz pamiątkę.

Jacek Ukleja

ZDRÓJ JANA, CZYLI DUCH R&R...



Czas niepowtarzalny – jak do tej pory – z którym się identyfikuję, to lata 60. i 70. Wtedy to nastąpiła eksplozja, fajerwerk nowej sztuki – muzyki inspirowanej rock and rollem i bluesem, kreatywnej, nowatorskiej, zwłaszcza w Anglii. Wybuch inwencji, pozytywnej energii, błysk radości, coś, czego nie można zapomnieć, przejść nad tym do porządku codziennego. Impet tego zjawiska przekroczył zwyczajne normy.

Wiemy wszyscy, że czasy były burzliwe i trudne, a po kątach świata trwały walki i wszelackie rewolucje. Można oczywiście do sztuki, która się wówczas ukształtowała, podejść socjologicznie i nadać jej tytuł *Revolt into style*, można również mniemać, że „Pepperlandia to wyprysk radości na sinym bebecchu Wszechświata”, można też mniemać, że van Gogh odciął sobie ucho na skutek niedoli chłopca na południu Francji. Jednak pozwolę sobie w tamtym początku nowej muzyki widzieć przede wszystkim sztukę jako rzeczystwo. Jej znaki to: Woodstock, *Flower Power*, *Beautiful People*, *All You Need Is Love*, Pepperlandia pełna muzyki i plastyki, będącej komplementarną wizualizacją tamtej muzyki. *Yellow Submarine* stała się ikoną tamtego czasu. Myślałem nawet, że to druga faza Oświe-

cenia. Pierwsza odbywała się pod hasłem „Nie zabobon, lecz nauka”, a ta druga: „Nie władza i pieniądze, lecz *Love is all you need*”. Ta muzyka obrała bardzo ekspresyjną formę, nadała tematowi i sprawom moc i rytmy dotychczas niesłyszane. Miała dosłownie siłę przekonywania. Ten kolejny rozbłysk świata Zachodu opłonił serca i umysły młodych ludzi, niosąc nie tylko radość i podniecie, ale sztukę z klasą, na wysokim poziomie. The Beatles, The Rolling Stones, Bob Dylan, Procol Harum, Led Zeppelin – pojawili się giganci – cały zastęp wielkich.

Średniacy – poprzedzający nową falę produkcji muzyki popularnej – tkwili po szyję w amerykańskim konserwatyzmie i powtarzali do znudzenia ten sam lukrowany banał. Mówię o średniej, nie o wybitnych dziełach. Nie o Sinatrze, Presleyu, mistrzach jazzu, tematach tradycyjnych, bluesie, czy bluegrassie i wielu innych. We wspomnianej średniej produkcji biały człowiek przedstawiał się jako zadowolony z siebie filister na tle standardowej stabilizacji i kiczowatej laurki o miłości. Szła za tym forma – dobra rzemieślnicza (nawet bardzo dobra), lecz banalna, miła, słodka, bez kantów. Musiało coś pęknąć. Smutne spotkanie Odchodzącego Króla z The Beatles musiało nastąpić.

Kiedy poznawałem tę nową muzykę, nie byłem muzycznym ciemniakiem. Właśnie skończyłem podstawówkę muzyczną, a na dyplom zagrałem koncert skrzypcowy A-moll Jana Sebastiana Bacha, jeden z najpiękniejszych koncertów skrzypcowych wszechczasów, który gra mi w głowie i będzie grał do końca moich dni.

Tej nowej muzyki słuchałem więc raczej świadomie i wzbudzała ona moją ekscytację i entuzjazm. Była tak pełna muzycznych odkryć, kreacji, nowatorstwa w brzmieniu i stylu. Była też promocją amatorstwa (od łac. *amare* – kochać), z czego wyszło wielu świetnych artystów. Nie będąc nauczonym, jak się na czymś gra, byli samoukami, którzy doprowadzając swą sztukę do mistrzostwa, zachowali *individual touch* – własne, wykreowane dotknięcie. Własny *sound*. Bo stąd przecież jest *vocal* Micka Jaggera, gitara Keitha Richarda, *slide* George'a Harrisona. Brian Jones sam nauczył się grać na gitarze, wiolonczeli, marimbie, dulcimerze, flecie, gitarze, pianie...

A doskonale podpierający The Beatles bas był robotą trębacza i gitarzysty. A przedziwny, oktawa *vocal* Boba the Bera Hite'a? I tak dalej... I jeszcze do tego – szata godowa, romantyzm R&R! Ukazali się piękni, smukli, efektowni artyści. Nie „jag szysy”, lecz wyjątkowi, niezwykli. Dbałość o *emplois* wykluczała pospolitactwo, przeciętność wyglądu, wymagała szczególnych względów dla dam. Zalotności, staranności, indywidualizmu. Romantyka R&R – powiesz, Czytelniku, że coś zmyślam. A ja wierzę swojemu oglądowi świata! R&R obdarował świat nową wrażliwością na miłość i na kobietę. Po cikliwej obłudzie lat wcześniejszych prawie znikł ślad.

Co jeszcze było odkrywcze w tej muzyce? Rytm! Wyszły na prowadzenie. I nie chodzi tu tylko o głośność perkusji. Wszystkie składowe utwory miały we współpracy wytworzyć porównawczy puls, zaskakujący i wyrazisty. On dawał utworowi „twarz” i „duszę”. Nie było mowy

o „bębenkach”, czy „basiku” i innych rutynowych zagraniach. Właśnie zrywano z rutyną. Model „piosenkarza” na tle „zespołu towarzyszącego” przestał być aktualny. Rockmani stworzyli wersję egalitarną – każdy w zespole jest gwiazdą, a *vocal* jest jednym z instrumentów. Współpraca zastąpiła konkurencję, a wraz z legendą The Beatles więź i solidarność spajały zespoły. Może nie zawsze był to rzetelny fundament, ale lansowanie tegoż na pewno przypominało o dobrej idei.

Kolejnym atutem nowej fali było przyjęcie modelu autorskiego, zwłaszcza w angielskich zespołach. Był to też wynik pojawienia się znaczących indywidualności, zdolnych do tworzenia własnych, bezkompromisowo oryginalnych dzieł. Inwazja osobowości i talentów, wręcz magiczna jakaś. A jeśli mowa o magii, to jak inaczej określić tak powszechne docieranie utworów do serc i umysłów młodych ludzi, ponad granicami językowymi, jakby fani doczytywali się ich przesłania z samego hasła tytułowego lub jakby sugestywność muzyki, klimatu i interpretacji przynosiła więcej, niż się można spodziewać? Magia!

*

Tu powstaje pytanie: cóż miałby mieć „do szukania” w tak wspaniałym kontekście jakiś Zdrój Jana, prowincjonalny zespół z dalekiego kraju? Duch przenikał otóż i animował w ludziach wiarę w pozytyw, w sens rockowej sztuki i w nasze możliwości. I uwierzyliśmy w nie, bez pretensji do sukcesu i szerokiej akceptacji. Pragnęliśmy naszą aktywnością podpisać się pod listą wierzących w rockową aksamitną rewolucję. Wszyscy z nas mieli jakiś pazur, żarliwość, ambicję wykorzystania swojego *amatorstwa* i zamiar pracy nad nim, żeby nie okazało się amatorszczyzną. *Duch* przenikał otóż. Byliśmy ludźmi wrażliwymi i mieliśmy już za sobą jakąś propedeutykę kultury muzycznej, toteż szliśmy za głosem intuicji, która jakoś tam owym *duchem* się zachwyciła.

Nie naśladowaliśmy, nie trzymaliśmy się wzorów i sformułowań, nie „odgapił się” żadnej interpretacji owego *ducha*. Nie pociągało nas *full HD*, klarowność, heblowanie kantów, czytelność i poprawność akademicka. Nie byliśmy ciekawi, jak nazwać to, co nam wychodziło, intuicyjnie wygenerowany rezultat właściwie był dla nas spełnieniem jakichś tęsknot.

*

Urodziłem się w Gliwicach. Wiele zawdzięczałem temu miastu – mój charakter, jakąś prawdość. Szkoła muzyczna uczyła mnie rozumieć muzykę i edukowała w pracowitości. Miałem tu prawdziwych Przyjaciół. Jan Ringler – „Jasiuringler”. Od pierwszej klasy podstawówki był moim *alter ego*, częścią mojej edukacji kulturalnej. Książki, muzyka, teatr, film, ambicje, aspiracje – to różne tematy naszej przyjaźni. A teatrzyki szkolne, „Kabaret” w liceum, filmiki na „ośemce”, w końcu wyjazd na studia do Krakowa i zakładanie Zdroju Jana – to nasze wspólne przygody. Nie potrafię zliczyć plusów i inspiracji tą przyjaźnią. W '68 wyjechał do Szwecji¹ i dalej wspieramy się przez Bałtyk. Mam egzemplarz „Zeszytów Literackich” z zestawem wierszy Janka. Mam też jego albumik – memoriał naszego Liceum – poetycki i zdjęciowy. Dzieło sztuki, choć nieduże. Za to dokumentacja wrażliwości i przedmiotu – wielka.

Bronek Pasiecznik – znamy się od ósmej klasy liceum. To już czasy rock and rolla. Wtedy, jest tak zresztą do dzisiaj, był entuzjastą tej muzyki, później drummerem w naszym licealnym zespole, posiadał magnetofon, znakomite radio, miał zdolności plastyczne, poczucie estetyki – był Cywilizowany. Był moim przewodnikiem po dokonaniach R&R, nagrywanych z Radia Luksemburg i innych. *Please, Please*

Me pierwszy raz usłyszałem u Bronka i wracałem od Bronka do domu, idąc przez *Swingin' London*, lewitując od usłyszanej muzyki. Z czasem razem wsłuchiwałem się w nowe longplaye, komentując je i wyłapując uderzające świetnością detale. Bronek wkrótce pojechał do Londynu. Wrócił z profesjonalnym kufrem płyt oraz z informacjami „z pierwszej ręki”. Nieco później oglądałem go wśród audytoria na klipie *Hey Jude* Mc Cartneya. Jego fascynacja muzyką trwa do dziś. W czasach Zdroju Bronek towarzyszył nam często podczas występów, nagrywając je na kasetowy magnetofon, robił też dużo zdjęć zespołowi w różnych okolicznościach. Z uwagi na tamten dawny sprzęt i specyficzną akustykę naszych występów nagrania te nie są teraz okazowe, ale stanowią najcenniejszą dokumentację. Właśnie z Bronkiem założyliśmy zespół w ogólniaku, a z Jasiuringlerem postanowiliśmy, że koniecznie musimy się dostać na studia do Krakowa. Janek myślał o prawie i filozofii, a ja o ASP. Tam właśnie spotkałem muzycznych plastyków.

*

Od dziecka interesowałem się plastyką i muzyką. Przez dziurawy „filtr” PRL-u docierało do mnie wir zjawisk tego świata. Coś słyszałem o jazzie, trochę później o rock and rollu do tańca – wyłącznie. W piątej chyba klasie zapragnąłem płyty z komisu *Garry Mulligan and Bob Brookmayer, Who Plays the Blue Trombone*, Mama kupowała mi płyty z Festiwalu Jazzowego w Sopocie (między innymi Big Bill Ramsey, Stan Getz). Temat Andrzeja Kurylewicz z *Pociągu* dzwonił mi cały czas w głowie. Dużo ćwiczyłem na skrzypcach, malowałem „nowoczesne” obrazki. Usłyszałem Modern Jazz Quartet i z zachwytem nie mogłem się pozbierać. Dotarło do mnie, że jacyś Czerwono-Czarni grają na wybrzeżu rock and rolla.

¹ Jan Ringler zdobył w Szwecji pozycję cenionego psychologa.

Po siódmej klasie pojechałem z Mamą na wakacje do Gdańska. Był on oknem na świat, przez które przylatywały z Zachodu nowe trendy, nowa sztuka. W świetnym Pawilonie Wystawowym BWA w Sopocie oglądaliśmy wielką wystawę Piotra Potworowskiego, nowej sztuki francuskiej, wzornictwo skandynawskie... Tu działał „Bim Bom” z Kobiela i Cybulskim, Festiwal Organowy w Oliwie miał europejską markę. Ach! Zobaczyłem afisz i poszliśmy z Mamą na koncert Czerwono-Czarnych w teatrze Muzycznym w Gdyni. Wyszedłem nieprzytomny, ze łzami w oczach. Tego właśnie zapragnąłem najmocniej! To było dla mnie przeżycie orgiastyczne! Po powrocie do Gliwic od razu sięgnąłem po gitarę pana lutnika Chełminiaka z Krapkowic. Miałem ją już rok, ale do zabawy. Później właśnie na niej przejechałem cały Zdrój Jana, tylko została pomalowana na białą i zelektryfikowana. Teraz zabrałem się do niej na serio. Jednocześnie zgłosiłem się do konkursu: „Czerwono-Czarni szukają młodych talentów”, właśnie ogłoszonego.

I etap – Łabędy pod Gliwicami, II etap – Katowice, III – Warszawa, finał – Festiwal Młodych Talentów w Szczecinie, 1962. Należałem do najmłodszych uczestników festiwalu, a mimo to znalazłem się w tak zwanej Złotej Dziesiątce laureatów, razem z Czesławem Wydrzyckim (później Niemenem), Heleną Majdanic, Karin Stanek, Wojtkiem Kędziórą (później Kordą), Wojtkiem Gąssowskim i innymi. W wakacje wyruszyliśmy z Czerwono-Czarnymi w „trasę”² po miastach i kurortach. Jak dla mnie było to szaleństwo. Wszędzie na widowni był entuzjazm i radocha, a ja mogę tylko żałować, że nie byłem nieco dojrzalszy, a jeszcze do tego miałem szczeniacki wygląd, bo byłoby jeszcze weselej. Mało powiedziałem o Czerwono-Czarnych, a to nie było wcale takie jednoznaczne, że to prapoczątki i chała. Otóż

nie tak, całkiem nie tak... I muszę wspomnieć o Józku Krzeczku – pianiście, moim zdaniem charyzmatycznym mistrzu boogie na klawiaturze. A gdy patrzę na niego z perspektywy mojej obecnej wiedzy o całym wspaniałym rozkwicie rock and rolla, jestem pewien, że mógłby zastąpić Iana Stewarta u Stonesów, a oni byliby zachwyceni. Wątpię, żeby był w ogóle w tym kraju tak szaleńczo rockandrollowy pianista, ale, kiedy jeszcze nie zniszczyła go wódka, nikt się na nim nie poznał. Taki kraj... Z tras z Czerwono-Czarnymi wróciłem do Gliwic. Chyba na dokładkę do wrażeń w tym samym roku zjechała do Gliwic Piwnica pod Baranami z Ewą Demarczyk, z Zygmuntem Koniecznym... Zobaczyłem, co znaczy „Kraków”, Sztuka z Krakowa. Znowu wracałem do domu na szmacianych nogach...

Podsumowuję teraz moją młodość w Gliwicach: powiew „zachodniego wiatru” przyniósł mi nową tożsamość, nadał nowy sens mojemu życiu. Od pierwszego *Please, Please Me* czułem, że muszę się do tego zbliżyć, robiąc muzykę, będąc w zespole. Moja przyszłość zaświeciła mi się jak nowe Słońce.

*

Był rok 1965. Właśnie zdaliśmy z Jasiurignerem na studia w Krakowie, zamieszkali na stacji i studiowali. Na pierwszym roku ASP trenowałem rysunek u prof. Mikołaja Kochanowskiego. Ostra kreska, śmiałość, ekspresja, docieśnięcie narzędzia, niedopowiedzenie... Kiedy przeglądam po pięćdziesięciu latach te rysunki, myślę że ten facet przy pracy nad Zdrojem Jana trzymał się swojego rysunkowego stylu i coś z tego stylu sugerował Zdrojowi. Na zajęciach z rysunku poznałem niezwykłą postać – Ryśka Antoniszczaka. Był bardzo inteligentny, purnonsensowo dowcipny, ogólnie

ekstrawagancki – co dotyczyło też używanego przez niego języka, w czym zapewne edukował go Jeremi Przybora. Mówię o zonglerce wielkim zasobem słów, również kreacyjnych i pozwalających tym samym zreferować najdelikatniejsze niuanse, jak i o ciętości jego replik – na wszelkie sytuacje. Każdym odezwaniem mógł zaskoczyć, rozśmieszyć, dawać do myślenia. Pisał. Powiedziałem mu o moim zamiarze. Zainteresował się bez wahania. Przedstawił mi swoje wiersze, żarty, prozę – to było oś niepospolitego, z polotem. Pomyślałem – ależ to jest ktoś! Rysiek Antoniszczak wniósł do Zdroju potężną dawkę niezależnego, twórczego myślenia. Czuję w tym wpływ jego starszego brata – Juliana. Julian był niesłyszczanym indywiduum w zakresie tworzonego przez siebie (na przykład w filmie animowanym) uniwersum. Artystą szalonym, wynalazczym, niepomowanym. Uprawiał brutalny *pure nonsense*. My z Ryśkiem, podpierając wzajemnie nasz entuzjazm i wolę, wytworzyliśmy jakąś siłę przyciągania ludzi z potencjałem do „kreacji”. W miarę powiększania się grupy zainteresowanych, coraz więcej osób (z ASP i nie tylko) zgłaszało swój akces. Bezinteresownie! I kolejne personalne odkrycie. Brat naszej koleżanki z pierwszego roku, Marysi – Piotr Walewski. Miał świetny, klasyczny wygląd angielskiego rockmana, a na to zwracałem uwagę. Piotr studiował grę na organach w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, miał więc w palcach wszystkie klawiatury, a do tego był niezwykle muzyczny, o wysokiej kulturze muzycznej i tej ogólnej. Okazało się, że mógłby zagrać po swojemu na różnych instrumentach, wyłączając dęte, gdyby było trzeba. Na fortepianie grał porywająco i motorycznie. Jego współpraca przedstawiała się jako niezbędna! Prawdę mówiąc, nie przewidywaliśmy oparcia zespołu na klawiaturach, ale tu na pierwszym planie był znakomity, arcymuzyczny Piotr. Więc było nas już czterech. Nikt z nas nie pytał, „co będzie z tego miał”, lecz miał nadzieję na ciekawą przygodę artystyczną.

*

W roku 1966 i następnym zbliżyło się do nas wielu. Byliśmy z Ryśkiem Antoniszczakiem zdeterminowani i to ich przekonywało. Wieść zarazem się niosła. Znalazł się, dzięki znajomym, basista – Paweł Partyka. Długowłose, hipisowaty, zainteresowany okultyzmem – student fizyki. Był kontaktowy, koleżeński, a również deklarował zajmowanie się elektroniką i sprzętem, do czego miał kompetencje. Niemiecka gitara basowa była wielka i po pokryciu jej obiciówką, szarą w kwadraty, miała groźny wygląd. Jej *sound* był niski i dudniący, co nas cieszyło. Doniesiono nam, że niejaki Jurek Wójcik zagra recital Dylanowski w Paderevianum, czyli na anglistyce UJ. Poszliśmy tam z Ryśkiem. Wójcik, otoczony wianuszkami (dużym wianuszkami) ślicznych anglistek, prezentował Dylana z energią i zapamiętaniem; gitara brzmiała znakomicie, podobnie jak angielszczyzna Jurka. Podeszliśmy, przedstawiliśmy nasz zamiar. Wójcikowi błysnęło oko, bo był już o nas poinformowany i spodziewał się nas. I tu zaczęła się nasza wspaniała muzyczna przyjaźń, z Jurkiem i jego późniejszą żoną Krysią Święicką, również anglistką. Z upływem czasu dowiedzieliśmy się, co to był za świetny facet! Wszechstronny, zainteresowany mnóstwem spraw i rzeczy, grał na strunach nie tylko gitary, ale różnych strunowych, również na skrzypcach. Był entuzjastą bluesa, oczywiście grał na *blues harp*, znał wiele utworów, wiele stylów. Był samoukiem na wszystkich (no, chyba ktoś wspomógł jego początki na gitarze). Komponował, pisał teksty angielskie, rysował. Był karateką. Już za czasów Zdroju otrzymał swój czarny pas karate Kyokushin, z rąk samego Masutatsu Oyamy, na mistrzostwach świata w Japonii. Jurek pracował za czterech, a z czasem dowiedzieliśmy się, że jest chory na cukrzycę i bierze insulinę. Był też inteligentnie dowcipny, bystry, z refleksem, błyskiem i ostrością. Miał charakter i *emplois*.

² Trasa – środowiskowe określenie cyklu koncertów granych zwykle dzień po dniu lub w innych bliskich odstępach czasowych w różnych miastach Polski.

Najdłużej czekaliśmy na perkusistę. Udało nam się przesłuchać paru chętnych, którym nie obiecywaliśmy „pracy”, lecz bez rezultatu. Chłopcy grali dżezawo, dzwonili po talerzykach, smyrali po kociołkach... Wyobrażaliśmy sobie motoryczne, potężne bębny, a te były rutynowe, „bez treści” jakieś... Wreszcie przyszedł Marek Wilczyński. Od pierwszych uderzeń okazał się NASZ! Talerze były do znaczącej akcentacji, a rytmy oszczędne w środkach, za to elektryzujące. Lubił w te swoje białe bębny przyłożyć. Oczywiście to, co nam przedstawił, to nie były „gotowce”, bo takiej oferty nie oczekiwaliśmy. To był zarys jego intencji, a w rozmowach doskonale wykazał swoje otwarcie na eksperymentowanie i współtworzenie muzyki. Poza tym – miał wielką jej świadomość i szerokie zainteresowania, potrafił ciekawie i dowcipnie referować swoją wiedzę. Również o muzyce współczesnej. Studiował muzykologię. Był zafascynowany „kolorami” muzyki i uwarstwiony na sonorystykę. Wkrótce po pojawieniu się syntezatora Mooga zapragnął on go i sprowadził. Jego hobby było studiowanie wiedzy o elektronice muzycznej i nagraniowej, a zarazem gromadzenie tejże, w ramach możliwości finansowych.

Paweł Partyka przedstawił nam swojego kolegę Rafała Marchewczyka. Rafał studiował dyrygenturę, grał na klawiaturach, a również na saksofonie, fletach blokowych, mógł „dawać głos”. Muzyczna przygoda z oryginalnymi ludźmi bardzo go interesowała, zbudował instrument perkusyjny z dzwonków rowerowych. Na naszej płycie z 2011 roku ma go w ręce.

*

W międzyczasie koledzy z ASP poinformowali nas, że pod akademikiem Akademii na

Dzierżyńskiego (teraz Lea) jest nieczynna piwnica i żebyśmy się o nią postarali. Mieliśmy w akademiku wielu znajomych, z których Jurek Nowakowski i Antek Porczak najbardziej nas wspomogli. Wraz z przychylnym sprawie prorektorem ASP Antonim Hajdeckim wypracowali zgodę. Do tego Akademia sfinansowała nam nieco sprzętu, jak klawiaturę elektryczną z piecykiem³ i szafkę gitarową. To, co zdobyliśmy od ASP i od ludzi było za „dziękuję”. My też działaliśmy za „dziękuję” i na razie nie przewidywaliśmy, że ma być inaczej. Dzisiaj chyba powstanie Zdroju Jana byłoby niemożliwe. Cała impreza była bezinteresowna i to było piękne. I naturalne. Co więcej, rodzice Ryśka Antoniszczaka postanowili mnie i Jasiuringlowi odstąpić jeden z trzech pokoi, żebyśmy mieli ułatwioną współpracę nad programem: scenariuszem, tekstami, utworami. Chwała im za to! Próby muzyczne – akustyczne, nie elektryczne – robiliśmy więc w „naszym” pokoju lub u Piotra Walewskiego, zanim Piwnica Pod Ręką się nie posprzątała – rękami naszymi i chłopaków z akademika. A przy okazji zyskiwaliśmy nowych przyjaciół do współpracy: Jurka Nowakowskiego (po latach dziekana rzeźby i prorektora ASP), Antka Porczaka (również przyszłego prorektora ASP) i Mariana Knoblocha – rzeźbiarzy, Zbyszka „Hahara” Gubernata, kolegę Pawła Partyki, Piotra Łopalewskiego, Jacka Dębosza, Zbyszka Durakiewicza (naszego pierwszego basistę), Mariusza Kulę (przyszłego profesora PWSP w Gdańsku), Krzysztofa Regulskiego – grafika (projektował świetne okładki płytowe – po studiach zamieszkał w Paryżu, a w 1968 roku przywiózł nam w prezencie „czarne światło” z Paryża, tak zwaną neonówkę ultrafioletową). Nieco później poznaliśmy kolegę Jurka Wójcika z anglistyki – Andrzeja Keyhę, fanatycznie oddanego muzyce anglosaskiej, jej odpowiedzialnego znawcę. Cała nasza grupa zaczęła się spotykać

³ Piecyk – środowiskowe określenie wzmacniacza estradowego.

w Cafe Rio na Jana, co trwało do końca Zdroju i nie tylko. Wspomagały nas, i Zdrój Jana, dziewczyny: Krysia Święcicka (śpiewająca), Basia Wolińska, Bogna Idziak (grała na fletach blokowych, a jej zdjęcia – była córką znanych fotografików z Katowic Haliny i Leonarda Idziaków oraz siostrą operatora filmowego Sławomira Idziaka – znakomicie przekazywały klimat i ekspresję naszych występów, jak i całej Piwnicy Pod Ręką, która była gotowa w 1968 roku).

*

Wnętrze Piwnicy Pod Ręką było dziwnym połączeniem prymitywu i marzeń, jakby nie z tego świata, jak na przykład biały napis: *The international railway's and aerodinamical tunnels musician's convention, known to all of us as IRATMUC*, albo *Annuncjata* lub *Ballada o Nutriońcach*, czy *Jaka ty jesteś?*... Na dramatycznie niechlujnym białawym suficie (oddającym przez przypadek siermiężną rzeczywistość) wypisywaliśmy kopciem świec koślawe napisy: „Zdrój Jana”, „Piwnica Pod Ręką”, „Rokendrol” itp. Cztery wielkie szafy głośnikowe, pokryte złotym brokatem w czerwonym aksamicie, wisiały nad głowami widzów. Na niedużej estradzie leżał fortepian bez nóg, drugi, lepszy, stał przed estradą, pod ścianą... Ach, szkoda gadać. W miarę postępu prób i występów scena i salka zyskiwały wyraz i charakter.

*

Pierwszy Program Zdroju Jana ruszył we wstępnym składzie: Rysiek Antoniszczak na perkusyjnych, Piotr Walewski na fortepianie klasycznym i elektrycznym, Jasiuringler na fletach, okarynie, tamburynie oraz blejtramach malarskich traktowanych perkusyjnie, ja na gitarach i skrzypcach – plus *vocal*, no i Zbyszek Durakiewicz na basie. Ta wstępna wersja przekształciła się w roku '68 w pełną wersję, z całym składem Zdroju i sporą aparaturą.

Niestety, już bez Jasiuringlera, który przeniósł się do Sztokholmu...

Pierwszy Program wymyślił się i napisał w domu Ryśka Antoniszczaka, w nieustannych korektach i zmianach pomysłów, a miał charakter fabularny, zakłócany pomysłami nie na temat, jak na przykład Tunel Aerodynamiczny, czyli Międzynarodowy Zjazd Muzyków Tuneli Kolejowych i Tuneli Aerodynamicznych. Odbywał się on w ultrafioletu, a cały zespół istniał na scenie w białych szpitalnych kitlach. W Tunelu mieściły się utwory bez związku z wiodącą fabułą, za to bardzo kochane przez nas, jak *Like a Rolling Stone* Dylana, *Urban Spaceman* Bonzo Dog Doo Dah Band czy Szekspirowski *Sonet 49* Piotra Walewskiego. Tunelowi patronował Jerzy Wójcik. Jego anglo-amerykański *duch* i odpowiedzialność językowa powodowały, że to on dostarczał teksty, pomysły na utwory, a też był tu głównym wokalistą. Spontaniczna atmosfera Tunelu graniczyła z chaosem i „odjazdem” treściowym i semantycznym. Co jeszcze stanowiło ważny element – Jurek Nowakowski jako „K.S. Generator, zasilający zespół bigbitowy w energię elektryczną”. Na leżącym fortepianie pod ścianą stał specjalny rower na stojaku, bez przedniego koła. Jurek pedałowal na nim niemiłosiernie, a dynamo z tylnego koła zbierało prąd i lampa w rowerze szalała po widzach. Jurek doskonale wpasowywał się w ekspresję utworów i sytuacje. Tak na marginesie: niedawno widziałem na TVN24 donos, że w USA na siłowni zastosowano taki właśnie system do zaopatrywania w prąd. Muszę podkreślić, że pięćdziesiąt lat po Zdroju Jana...!

Inny odjazdowy element Pierwszego Programu: Marian Knobloch jako „zdziczały, rozszalały do nieprzytomności Kozak Polny...”. Szalał w peruce ze skłębionej taśmy magnetofonowej, rycząc i niemal powodując panikę w *Balladzie o Nutriońcach* jako jej finał... I takie różne... Teraz, po pięćdziesięciu latach od Pierwszego Programu, patrzę nań

i dalej akceptuję to rozdarcie wariackie jakieś między opowieścią o wybojach losów poetów Ovoca Płynnego i Zdenka Šcibój-Maczanego oraz niejakej Polissy a rock and rollem. Rysiek umieścił ich wszystkich, z ich problemami, na jakimś beznadziejnym zadupiu (czyli nigdzie) i w subtelnym, pełnym wyrozumiałości i żartu języku opowiadał ich ludzką kondycję (jak i naszą własną) wobec świata, szalejącego nad nimi wichrem rock and rolla – którego ryk jak trąba powietrzna wciągał ich w inny wymiar. To było o nas. Dość osobiste. Kiedyś myślałem, że to surrealizm, a to była ironia...

Na zakończenie tej skrótowej informacji o Pierwszym Programie zacytuję tekst jego finału, dla „klimatu”. Oto końcówka *Ulicy Bezałkoholowej* – piosenki dziewczyny, którą wykonywała Krysia Świącicka (nie lubię słowa „śpiewała”; gdyż aby „śpiewać”, należy mieć „piękny głos”, a nie o to szło nam w Zdroju):

*Więc lepiej wróćmy do mieszkania,
sam widzisz, nie masz po co iść.
Przeczekasz u mnie do świtania,
będziemy razem, będziemy razem,
będziemy razem kompót pić.*

Narracja (Zbyszek Gubernat): *Poeta Zdenek Šcibój-Maczany podążał stanowczym krokiem w kierunku pobliskiego dworca kolejowego, aż wreszcie piosenka dziewczyny, gasnąca na masce nocy, przeszła w gwizd i odgłosy przetaczanych i przygotowywanych do drogi pociągów. Rysiek Antoniszczak: To właśnie owa bezpańska piosenka. Wiele śmiałkin próbowało podjąć ją na usta swoje, lecz żadna nie sprostała zadaniu. I tu następował huk końcowej Annuncjaty, porywające, podwójne bębny, bass, afrykańskie potężne grzechoty, ryk i wreszcie KONIEC! – cisza i ciemność.*

Pierwszy Program miał trzy „edycje”: Pierwszy – ‘68/69, Drugi Pierwszy – ‘69/70, Trzeci Pierwszy – ‘70/71. Miał też swoje życie i modyfikacje, ale nie jakieś zasadnicze. W czasie

eksploatowania go wymyśliliśmy następny program i próbowali nowe utwory. Jeździliśmy nieco z „audycją”, bo trudno inaczej określić koncert/występ poza naszą Piwnicą pod Ręką. Żałuję, że nie można było nagrać „po naszemu” Pierwszego Programu w całości, z narracją, atmosferami i klimatem. Nie, żeby na upartego nie można się było dopchać do takiej możliwości, ale nie ufaliśmy „fachowcom” i ich wyobrażeniom o muzyce. Im zakodował się „piosenkarz na tle zespołu akompaniującego”. Wiem, bo już nam właśnie zasunęli parę kompromitujących nas nagrań w stylu kabaretowo-restauracyjnym... I co nam pozostało? *Wspomnienie...*, jak mówi Telimena do Hrabiego...

*

Program Drugi – *Ballada o jesiennym słupolazie* Józefie Głównym. Nowe, kompletujące się i udoskonalane teksty Ryśka Antoniszczaka były inspirujące. Były „miejskie” i raczej na serio. Osnową znów miała być fabuła, ale nie purnonsensowa. Przewodnikami mieli znów być poeci – Józef Główny i Narrator. Pierwsza pieśń:

*Za wzgórzem upust stali, czerw słońca spelił po niebie
I zmierzch w piecach wypalają hutnicy nietoperze.
Nad miastem się rozpina jesienna peleryna
I sto uczennic siada do wprawek za pianina. [...]
Znów za mną jakiś pijak przekleństwo głośnie posłał
I palcem mnie pokazał, i tłumowi zdobył poklask. [...]
Więc w porze tej poeta, nim zstąpi w miasta otchłani,
Pomyśl, i czy się lepiej nie przebrać za przechodnia [...]*

Dalej obserwujemy poetę, który:

*W przebraniu świat przemycy, swój własny i bezcenny.
I gdy szuka dziewczyny, która byłaby pierwsza,
By w jej oczach co wieczór gubił pointy od wiersza,
Kiedy dziwne podwórka będzie zwiedzał o zmierzchu
Spotka kogoś, kto taką śpiewa pieśń, na wolnym powietrzu.*

*

Kiedy widzowie wchodzili, Piwnica pod Ręką była ciemna, na pół sceny wisiała Kurtyna Miasta, na której paliło się – animowane tuszami w kuwecie projektora – Słońce we wczesnej fazie zachodu. Dół kurtyny powycinany był w sylwety domów miasta, a przez nie mazał w mroku dół bębnow Marka, stojących tuż za. Z szaf szły odgłosy miasta, zmontowane z naszych własnych nagrań z Krakowa, a ten szum miał jakiś kreacyjny, niepokojący klimat. Przez cały czasapełniania się widowni słońce nabierało gęstości w czerwieni, aż wreszcie, już ewidentnie zachodzące, zjechało na sam dół kurtyny, a jego krąg wpisywał się na dole w bęben taktowy. W międzyczasie wychodził na scenę, ja brałem białą gitarę i grałem trzykrotny, ostry riff *intro*. Na trzeci riff kurtyna spadała pomiędzy bębny, za Piotrem przy fortepianie, przed estradę. Słońce pozostało na bębnie Marka. Graliśmy pierwszą pieśń. Muszę wyjaśnić, że z tyłu widowni było stanowisko świetlne i stamtąd „szły” projekcje – Piotra Łopalewskiego i Zbyszka Gubernata. Ich współpraca i inwencja były niezwykle przydatne. Zbyszek był budowniczym naszych „stroboskopów”, czyli układów żarów w skrzyniach, obsługiwanych ręcznie na „klawiaturze”, co było jego domeną. Piotr Łopalewski, doskonale zorientowany w świecie rock and rolla, świetnie obsługiwał urządzenia projekcyjne, również naszej produkcji, i udzielał się „aktorsko”.

*

W wymienionej wcześniej *Pieśni na wolnym powietrzu* dawałem głos, grając na skrzypcach z elektryką. Utwór wart był usłyszenia, ale nigdy nam się dobrze nie nagrał, no, chyba trzecia zwrotka, gdzie zespół się wycofywał. Był to ponury i brutalny „walc” – czerwony blask krążył po grających:

*Tylko słońce za hutą zyletek, jakby raptem wpół przecięte,
W osoczu krwawym stygło skrzepem, gdy mój zwiłł swoje
racje śnięte...*

Cały program miał łączniki podpierane fletami blokowymi. Grał, kto miał w danym miejscu możliwość. Partie były skomponowane. Grali więc: Bogna Idziak, Piotr Walewski, Rafał Marchewczyk, Rysiek Antoniszczak, Jurek Wójcik, ja chyba też... Kolejny utwór, *Ballada na bramce*, miał wyczynowy podkład gitarowy – Jurek Wójcik i ja, tempo i impet. Pierwsza zwrotka:

*Na bramce mojego ogrodu spędzałem całe tygodnie,
Za bramką mojego ogrodu jak deszcz szeleścił przechodnie
[...]
W moim ogrodzie nie rządzą plantowi z gminnej puli,
Do lochu zapomnienia wtrąciłem wszystkie kreatury.*

Nie pamiętam bez notatek, które przepadły w przeprowadzkach, jak oto wytaszczył się w systemie cięgieł, z bocznych drzwi na scenę, ekran do tak zwanego *Filmu*. Był to ciąg kadrów namalowanych przeze mnie, do wyświetlania projektorem na korbę. Kadr miał się zmieniać na „raz”, czyli na bęben taktowy w *Balladzie o Nowym Sączu*:

*Od białych dzwonnicy, z dna doliny,
w powietrze w kropki słońca stygł,
Dzwon czterolistnej koniczyzny
niesie dzieciństwa pozytywkę.
Ponad polami, gdzie dmuchawcom
puchate głowy wiatr uszczupla,
Ponad sztrekami, w których pociąg
swój gwizd pospieszny w słońcu utkał
I ponad czasem, który blachę niejednej
rynnie startł na łokciu,
Pozostał jeszcze ten słodkawy,
od frontu domu zapach floksów.*

Projekcja *Filmu* dawała utworowi taką paralelną ilustrację: z domu w sielskim krajobrazie i w letnim słońcu wychodzą: Ojciec, Matka i jakieś Ciotki. Po kolei, idąc na kamerę, z każdym kadrem zapadają się coraz głębiej w piasek drogi, aż znikną. Dom też marnieje, szkielecieje, niknie. Z głębi pejzażu zbliża się kolorowy motyl i w bliskim planie siada

w miejscu, w którym stał dom... Trafiła mi w ręce dawna (1975) recenzja w „Kulturze” pod tytułem *Projekcja*, której przedmiotem jest *Film*, a autorem pani Zofia Gołubiew, wieloletnia Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie. Recenzja ta jest obszerną, bardzo wnikliwą, popartą drobiazgową analizą i rozlicznymi skojarzeniami apoteozą *Filmu*. Dla mnie satysfakcja na całe życie, a zarazem dowód na istnienie w Zdroju Jana elementów „na poziomie”.

A wracając do Programu: przebiegające utwory, zahaczające temat dobrej i złej wiary (w aspekcie świeckim, rzecz jasna), doprowadzają do *Manifestu jesiennego* słupolaza – utworu Jurka Wójcika. Pierwsza zwrotka:

*Pożółkle kokardy jesiennych motyli,
wiatr z kurzem na drodze i z liśćmi pomylił –
I z opadem je skojarza w smutną fazę kalendarza...*

I ostatnia zwrotka:

*Jak nauczyć ludzi na świat patrzeć nietypowo,
budując i inaczej,
Żeby wreszcie w myśli ich ognisku strzelił
kasztan cennego pomysłu.*

W perspektywach wieczornych ulic z projektora poeta Narrator znów spotyka poetę Józefa Główną – współgrały tu slajdy ulic i osobne Narratora i Józefa Główną (animacja projektora z ręki). Narrator:

*Nim echem pieśń wygasa, oddalił się w ulice,
unosząc słupolazy, przedziwne półksiężycy [...]
Przed słupem elektrycznym zatrzymał się słupolaz,
szczyt jego łowi wzrokiem, zamiarom chcąc podobać [...]
Wśród stu izolatorów, w gwar rozmów stutysięczny
zasłuchał się słupolaz samotnie i pośpiech [...]*

Słychać było szum zgromadzonych wokół słupa ludzi. Do nich Józef Główną adresował taki tekst:

*Wy, co chylicie głowy, gdy z niewiary mądrość uczycie
głosić, prawdy ze zwątpienia...*

*A jest wiara, co czyn, cuda, słyszycie, wyzwał, a i ja ulecę,
patrzcie, siłą wiary płynę*

Proszę w żadnym wypadku nie mieszać znaczenia słów „dobra wiara” i „zła wiara” z tak zwanym *sacrum*. To siła ducha i słabość ducha – nic więcej.

Kolejny ekran nad głowami widzów i film z projektora korbowego, „edisograficzne” dzieło Ryśka – piękne, poruszające! Muzyka Piotra Walewskiego.

*Poeta Józef Główną,
w lansadach i balansach,
opadał porą ranną
w powieki śpiących mansard.
Szybował, żółkł i miął się
i listnym użyciem
w jesiennym, szczodrym brzoje
opadał wprost na ziemię.
I spoczął cicho w znak zastępy,
tak prosty, że go trudno dojrzeć
I czeka niczym liść wśród liści,
aż go podejmie ktoś i pojmie,
aż go podejmie ktoś i pojmie,
aż go podejmie ktoś i...*

Światła – do zespołu dołączał barwny „Ekran Sztandar Popu” i szedł końcowy utwór – *Dziewczyna śpiewna* Piotra Walewskiego:

*Wzdłuż sennych gzymsów miasta idzie dziewczyna
śpiewna, pod jej stopy
Płynie w seledynowym świetle podziw
dalekich lokomotyw.
Nie oglądając się za siebie,
w kołnierzu swoich własnych spraw
Przechodzi ona, która nie wie
– ile jest nieraz prawdy w snach...*

W Programie wstawał więc nowy dzień, a utwór wyrównywał nastrój widzów na pożegnanie. *Ballada o jesiennym słupolazie...*

szła nieźle, ludzie dostawali wydrukowane linorytowe zaproszenia, z rozkładaną okładką z naszymi portretami, na wewnętrznej stronie nasz okolicznościowy „manifest”, może trochę przeideologizowany; a w okładce – płytę, na razie wydrukowaną na kartonie.

*

Pora wspomnieć postać bardzo charakterystyczną, z którą od końca lat 70. mieliśmy mobilizujący kontakt – Andrzeja Keyhę⁴. Zetknięcie z nim, jego temperamentem, było energetyzujące, jeśli nie krytyczne. Mówił dużo i szybko, a jakoś do rzeczy, a najchętniej o świecie rock and rolla, o którym wiedział wszystko. Miał fenomenalną pamięć i potrafił z niej korzystać. Często był na naszych programach, włączał się do speakers cornera w Tunelu Aerodynamicznym, pisywał o nas do prasy, pisał też ciekawe teksty. Spotykałem się z Andrzejem, próbując zbudować z jego tekstów całość jakiegoś następnego programu, ale jeszcze mieliśmy sporo pracy przed sobą. Udało mi się naszkicować parę nie najgorszych utworów, na przykład do *Sklepu z cudami*:

*Deszcz niósł westchnienie poniedziałku,
Powietrze smak czerstwego chleba.
Tu kupowałem bardzo dawno
Celuloidowy skrawek nieba*

Celuloidowy skrawek nieba – piękny nostalgiczny opis ważności pocztówek dźwiękowych w PRL-u lat 70. ...

*

Niezrealizowana współpraca, która dotyka wielu, dotknęła i nas... Zaczynaliśmy układać nasz Trzeci Program, aż nagle nas dopadło! Nadwrażliwi na huk, łomot i wycie lokatorów

z ulicy nasłali na nas Sanepid, straż pożarną i zasypali administrację donosami, ażeby nas wykurzyć z Piwnicy pod Ręką. Nastąpiły najścia kilku komisji, a opinia ich była miażdżąca. Piwnicę jako miejsce do gromadzenia publiczności – zdyskwalifikowano: wąskie schodki, piwniczne zakratowane okienka, możliwość pożaru drewnianych gratów, przeciążona elektryka... Donosy na hałas zrobiły swoje również. ASP nie dała rady nas wybronić. Straciliśmy więc naszą „maszynę do grania” – nasz matecznik (1972/73). Nie byliśmy przygotowani do przenoszenia ani klimatu, ani elementów plastyki spektaklu w inne warunki, pozostawałoby nam granie „audycji”, co nas zubażało. Postanowiliśmy zrobić przerwę, aż wyklaruje się możliwość innego lokalu. Rozglądaliśmy się, z wysoko ustawioną poprzeczką, ale stało się jeszcze gorzej.

Wyciągnął po nas rączkę szolbiznes – ten samiuśki, który włamsił Niemenowi tekst: *Nie bądź taki bitels, do fryzjera idź*. Ten samiuśki, który z chłopaków o rasowym rockowym zacięciu zrobił Trubadurów – Kozaków z bałabajką, wcisnął im do grania trepaki i kozaczki, nadał im kierownika o restauracyjnym, dancingowym guście... Jezus Maria – prowincja i bezwstyd!

A w naszym zespole pojawiły się rozbieżności. Za Zdrój Jana nikt jeszcze nie zarobił pięciu groszy, więc niektórzy byliby gotowi zaryzykować i spróbować. Ja nie. Byłem pewien, że nas wydudkają i zeszmacą, zasuną nam płytkę, jak te parę żenujących nagranych radiowych, na które żeśmy się schytrzyli około 1970, upojeni własnym entuzjazmem a nieświadomości krajowych realiów. Rozbieżności trwały, nie było zgody. Więc wystąpiłem z zespołu... Żeby się nie wstydić na starość. Żeby zachować punkt odniesienia i pamiętać, że to był band

⁴ Andrzej Keyha (1949–2019) anglista, tłumacz, dziennikarz, znawca muzyki, współpracownik pisma „Twój Blues”; działacz opozycji i członek pierwszej „Solidarności”, współpracownik prasy niezależnej w latach 1980–1989.



Od lewej: Paweł Partyka, Jacek Ukleja, Rafał Marchewczyk, Jerzy Wójcik, Marek Wilczyński, fot. Stanisław Klimowski

undergroundowy, a nie chałturowy. No i się nie wstydzę. I tak zakończyła się historia Zdroju Jana w pełnym składzie na estradzie, w przyjacielskim, zgodnym stadzie.

Ale to – rany Boskie – absolutnie nie był koniec! Jakiś czas trwał stan wzajemnych pretensji, ale potem, krok po kroku powracało uzasadnione poczucie więzi i artystycznego szacunku jednych do drugich, aż wreszcie wróciliśmy do przyjaźni, w różnych konfiguracjach i na różnych polach, z dewizą „Zdrój Jana Wiecznie Żywy!”. Rysiek Antoniszczak po

studiach został reżyserem filmów animowanych i zdecydował się zrobić według swojego tekstu, który nie zaistniał na estradzie, *Historię o dziadku Kolejofilu* w animacji. Film miał się nazywać *Żegnaj paro*. Zaprosił mnie do współpracy plastycznej i do muzyki. Balladę rockową nagrał Zdrój Jana. Nagranie nie było najgorsze, a film zarobił Brązowego Lajkonika na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych. Zrobił się przebojowy. Jeszcze parę lat temu „Kultura” wyświetlała go prawie codziennie. Nie mam pojęcia, kto go tak popychał, ale byłem zaszkowany.

Marek Wilczyński, jeszcze w czasach Zdroju, miał zamiar komponować muzykę filmową i zbierał sprzęt do jej nagrywania. Po zawieszeniu Zdroju wyjeżdżał do Stanów i zawsze coś ze sprzętu przywoził. To była jego fascynacja. Zaczął się udzielać w Studiu Filmów Animowanych w Krakowie, w czym pomógł mu Rysiek Antoniszczak. Miał robić muzykę do następnego jego filmu *Fantomobil*. Film zapowiadał się hipisowsko-filozoficznie. Dziś uważam, że wyszło skończone dzieło, świetne, poruszające. Kiedy myślę o Ryśku, *Fantomobil* staje mi przed oczami. Jest o spotkaniu kolegów szkolnych – T.M.-a, wł. Hippisa i jego dość przeciętnego kolegi. Rysiek użył w scenografii swojej „edisografii”, techniki odręcznej, ale jakby miedziorytu. Marek robił muzykę pod spowiedź życia „kolegi”, ja pod T.M.-a. Muzyka – jedna i druga – staje na wysokości filmu.

*

Kiedy jeszcze mogliśmy działać w naszej Piwnicy (z wyłączeniem występów dla publiczności), Sławomir Idziak zaproponował nam muzykę do swojego autorskiego średniego metrażu *Z czterech stron*. Byliśmy przy zdjęciach, które zorientowały nas w klimacie dość obskurnego miasta, jego zaniedbanych ruder, łogawej ludności... Komponowałem muzykę do tego realizmu, co miało brzmieć odważnie, ale nie pięknie. Nagraliśmy to w naszej Piwnicy sami, uznając, że ten dźwięk ma być szczególny, tknięty jakimś niedostatkiem, niedoskonałością. Po montażu miałem poczucie adekwatności do obrazu i trochę niepokoju, że za odważnie, za brutalnie, ale... nawet po latach reżyser ceni sobie ten film. Nagrał to wtedy cały skład Zdroju, w różnych konfiguracjach.

Chyba po tym filmie Rysiek zaproponował mi plastykę i muzykę do jego scenariusza wierszykowego o kłótni warzyw w ogrodzie, perfidnej akcji Psuja, który ma skłócić warzywa ze sobą

do stanu wojny domowej, po czym okazać się sługusem Ady, która wkracza do ogrodu niby z zamiarem załagodzenia kłótni i uporządkowania sytuacji, ale porządek zaprowadza ona łagrowy, aż kolory opuszczają ogród i opłakuje go smutas i beznadzieja. Zatyłkowaliśmy ten film *Frrrrrr*, bo zaczyna się nocnym lotem Chrobaka. Warto wspomnieć o głupawej muzyce, nagranej przez nas dwóch z Markiem, a obfitującej w efekty na gębach. Idiotyzm.

Kolejny średni metraż zaproponowany nam przez Sławomira Idziaka to *Debiut*, o nawiedzonym operatorze, dążącym za wszelką cenę do realizacji swojego pomysłu. Dużo krótkich wejść muzyki, rzecz dzieje się w Zakopanem. Nagraliśmy to w prawie-studiu u Pawła Partyki. Jurek Wójcik, Paweł, ja.

W międzyczasie Marek, pomnażając swój dorobek muzyczny w filmach, zapraszał Jurka i mnie do udziału w nagraniach. Graliśmy więc, w zależności od potrzeb, na różnych instrumentach, a nagrania odbywały się często w Studiu Filmów Animowanych w Bielsku, z zaprzyjaźnionymi już z nami Otokarem Balcym i Irenką Husar – dźwiękowcami. Lubiliśmy to miejsce. Tam właśnie w późnych 70. nagraliśmy dla siebie próbnie *Lokomotywę węglowo-drzewną*, która była przewidywana do Trzeciego Programu Zdroju Jana. Graliśmy całym Zdrojem. Był to nostalgiczny, mocny utwór, ale nagranie jego i paru innych jeszcze niewyjęciowe. Jednak wtedy wszystko wydawało się „przed nami”.

*

W roku 1976 zacząłem być scenografem teatralnym, później również Teatru TV. Mój czas do dyspozycji znacznie się zmniejszył. Miałem dobre propozycje od dobrych reżyserów: Golińskiego, Hussakowskiego, Skuszan-ki, Grabowskiego. Trudno było je lekceważyć, wchodząc do Teatru. Oczywiście, „zdrojowa” więź sprawiła, że spotykaliśmy się wszyscy pod

hasłem „Zdrój Jana Wiecznie Żywy”, wierząc, że czas będzie po naszej stronie. Na razie Piotr Walewski związał się, jako pianista, z Piwnicą Pod Baranami, obdarowując ją swoją znakomitą *Dezyderatą*, perfekcyjnie trafiając w styl Piwnicy. Rysiek pracował intensywnie nad książkami o Miki Molu i scenariuszami filmów. Marek, Jurek i ja nagrywaliśmy muzykę Marka do tych filmów. Doskonale słuchało się z Markiem muzyki, której różne postacie kolekcjonował on na płytach i w nagraniach. Kultową „naszą” płytą była *Muzyka Afryki* z serii *Etno*, czeskiego Suprafonu. Jako zainteresowani bezkompromisowym R&R, byliśmy porażeni bębnami z Czadu, nomen omen, straszliwy był czad z dwóch wydrążonych kłód wygenerowany przez dwóch „dzikich”! Do tego *a capella* (tylko z hand clapem) chór Pigmejów i banalna historia *Mbomboque, Mbomboque, wybira larwy z bambusu* (tłumaczenie czeskie). Tak potworne „kopyto”, *groove*, że łeb odpada, gaz, precyzja, Jezus Maria! Dalej – dziewczynka z dżungli z wydającym jeden dźwięk (przy wdechu) flecikiem nosowym i słabym głosem podającym (przy wydechu) delikatne, sylabiczne dźwięki. Obie składowe tej piosenki tworzyły całość tak piękną, że staliśmy na baczność zachwyceni. Był to przykład mocy talentu i przekonania przy ubogich instrumentach. To wszystko była charyzma i intuicja tych muzyków z dżungli, a w zasadzie rock and roll w istocie!

Moja współpraca z Markiem na polu teatru też się rozpoczęła. W '78 z Jerzym Golińskim robiliśmy *Burzę* Szekspira – Marek muzykę, ja scenografię. Wyszedł z tego bardzo dobry spektakl. Naszą teatralną współpracę z Markiem zakończyliśmy (już w następnym wieku) dwoma dużymi spektaklami w reżyserii Kazimierza Dejmka: *Snem pluskwy* Tadeusza Słobodzianka oraz *Hamletem* Szekspira, przy realizacji którego, już w samej końcówce pracy – Kazimierz Dejmek tragicznie odszedł.

*

Teraz wrócę do lat 80., do Jurka i Krystyny Wójcików, a zwłaszcza do ich wyjazdu do Londynu, bardzo owocnego w skutkach dla nas. Oczywiście opowiadaniom po powrocie nie było końca. Obserwując bacznie londyński wir, zauważyli, że Zdrój Jana nie powinien mieć szczególnych kompleksów i niech robi swoje. Były też zdobycze z wycieczki: pięciostunowe, klasycznie amerykańskie, bluegrasowe banjo – dla Jurka – i elektryczna gitara Fender Bullet, biała – dla mnie! O rany – moja pierwsza prawdziwa gitara! Już z tą gitarą często robiliśmy u Jurka, we dwóch, próby przyszytych utworów. Jurek przekładał na język angielski niektóre teksty Zdroju, a także do moich próbek parę tekstów napisał, jak *Let the Band Play Forever*. Przymierzaliśmy się też do całkowicie Jurkowych utworów. A jednocześnie banjo z Londynu miało służyć mu do grania bluegrassu, co intensywnie trenował. Wkrótce zebraliśmy się w składzie: Krystyna Święcicka – gitara, *bass*, przeszkadzajki rytmiczne, *vocal*, Piotr Łopalewski – mandolina, gitara, nawet bębny czasem, Jurek Wójcik – banjo, gitary, skrzypce, *vocal*, ja – skrzypce, gitara. Wszyscy mogliśmy dodawać głosy. Tak się zaczęła przygoda Little Ole Opry. Graliśmy muzykę amerykańską, tradycyjną, a czasem nowszą, jak na przykład *Evangeline* Emylou Harris i The Band lub *Dead Skunk in the Middle of the Road*; także angielską, jak na przykład pieśń górników walijskich *Down in the Coalmine*. Kiedy doszliśmy do formy, jeździliśmy fiatem 125 Jurka na rozliczne występy, klubowe i inne, na festiwale – jak Folk-Blues Meeting w Poznaniu. Czasami, jeśli czas mu pozwalał, grał z nami Marek Wilczyński na basie, ale nieczęsto. Nagraliśmy dokumentacyjnie w Studiu w Bielsku zestaw naszych utworów, z których *The Ballad of Jessie James* jest naprawdę brawurowa, a *Evangeline*, śpiewana przez Piotra, Jurka i Krystynę – piękna! Tak nam się grało, ale im bliżej stanu wojennego, tym atmosfera wokół stawała się coraz cięższa, wreszcie instrumenty wypadły nam z rąk...

Ryśka Antoniszczaka stan wojenny zastał w Szwecji, gdzie został, Marek Wilczyński wyjeżdżał do Stanów, więc perspektywa reaktywacji Zdroju na jakiś czas się oddaliła. W 1989 roku Jerzy Wójcik, po brutalnym nasileniu się cukrzycy, opuścił nas na zawsze. Chwała mu za piękne, intensywne i twórcze życie, ale nam przyszło odczuć straszliwą pustkę i zapaść w niewiarę w przyszłość Zdroju... Oczywiście był niezastąpiony!

Po jakimś czasie sytuacja jęła się normować, ale Zdrój jakoś się rozjechał. W świat. Piotr Walewski znalazł się w Niemczech, gdzie początkowo grał na organach kościelnych, później udzielał się jako pianista, komponował muzykę, a z żoną Chinką, pianistką, koncertowali, jeżdżąc z recitalami klasyki. W kraju bywał, grywał w Piwnicy pod Baranami, spotykał się ze mną towarzysko. Paweł Partyka wyjechał do Danii, gdzie zajął się studiem komputerowym. Marek Wilczyński wyjeżdżał na dłuższe okresy do Stanów, a wracając – wzbogacał swoje studio urządzeniami do nagrywania. Nasze spotkania przeważnie dotyczyły nowych utworów, nagrywaliśmy różne ich próbki. W Stanach Marek robił muzyki do filmu – jak na przykład *Close to You* Jerzego Jogały – a także muzykę dla Teatru Polonii. Grał też z afroamerykańskimi muzykami, w zespołach. Ja w latach 90. robiłem scenografię, również za granicą, i wiele spektakli z Mikołajem Grabowskim. Zostałem też zaproszony do współpracy przez samego Kazimierza Dejmka – legendę polskiego teatru. Zacząłem również scenografować dla Teatru TV. Praca w TV dała mi możliwość równoczesnego ze scenografią komponowania muzyki – w przerwie między końcem zdjęć a kolaudacją. W studiu Marka nagraliśmy we dwóch skomponowaną przeze mnie muzykę do spektakli *Pogodzić się ze światem* według Edwarda Stachury oraz *Goofy the Dog* według Marka Hłaski. Rysiek Antoniszczak siedział w Szwecji, a kiedy przyjeżdżał – robiliśmy razem filmy w Studiu Filmów Animowanych w Krakowie.

Ja też jeździłem do Szwecji, do Ryśka i do Jasiuriglera z Ewą. Z filmów w SFA ważniejsze to dwa średnie metraże – *Reniferus, czyli historia świąteczna o rososchatym włóczędździe* i *Wielkanocna weranda Pana Myszkę*. I fabularny *Miki Mol i straszne płaszczydło*. Te dwa średniometrażowe „chodziły” w TVP regularnie przez 20 lat, w Boże Narodzenie i w Wielkanoc. Rysiek przywoził też nowe teksty, ale Jurka Wójcika już nie było. Bardzo nie było... Bardzo...

Po odejściu Jurka jego żona – Krystyna Święcicka, która już знаła Grzegorza „Grega” Jędrzejowskiego, zdecydowała się udostępnić mu zestaw angielskich tekstów autorstwa Jurka do muzyki, którą Greg komponował z myślą o solowej płycie. Greg nagrał LP *Greg Plays George* z 12 utworami. Zostaliśmy z Markiem zaproszeni na recital Grega w Krakowie i odnieśliśmy bardzo dobre wrażenie. Greg, o wyglądzie rasowego rockmana, młodszy od nas, z czarną yamahą APX, marshalllem, w chomacie z harmonijką, zagrał bardzo rzetelny koncert, z dbałością o wszystkie szczegóły. Profesjonalnie. Poważnie, bez kokieterii, jak ci, którzy służą muzyce, a nie muzyka im. Podeszliśmy i pogadali. Później wielokrotnie pogadywaliśmy i odkrywali prawdę o Gregu. On był jak jeden z nas. I wstąpiła w nas nadzieja, że oto możemy znowu myśleć, że coś jest przed nami. Miał niewątpliwą osobowość i wysokie ego, nie manifestował go jednak wobec nas, chyba wyczuwając w nas jakieś pokrewieństwo. Miał w swoim zachowaniu wiele kultury. W kulturze zresztą pracował, jako kurator wystaw w dużej wystawowej galerii „Piętro Wyżej” w Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach. Muszę wspomnieć, że kiedy byliśmy już doświadczeni we współpracy muzycznej, Greg zainteresował się moimi pracami plastycznymi do filmów Ryśka i zaproponował mi wystawę u siebie w galerii. Okazała się ona wielką wystawą (blisko 90 plansz w formacie 100 na 70 oraz 70 na 50 cm). Baner z tytułem *Radosna twórczość Jacka Uklei* przysłał fasadę GCK. Ważne, że w tej wystawie istniał również Ry-

siek Antoniszczak, jako scenarzysta i autor filmów. Więc znowu grupowa przygoda Zdroju Jana na oryginalnej płaszczyźnie – rok 2008.

Ustaliliśmy więc z Markiem, jakie utwory Zdroju Jana zaczniemy nagrywać w jego studiu i jak poradzimy sobie z logistyką, z zebraniem z różnych stron świata „naszych”. Uwierzyliśmy w nagranie płyty. Pogodziliśmy się z taką taktyką, że będziemy nagrywać zespołami – po dwóch, po trzech, po ilu da się zebrać, kiedy Marek będzie w kraju (a starał się już o obywatelstwo amerykańskie i miał już normowany czas wizyt w PL). Na zachętę dla reszty nagraliśmy *Hymn* – tylko we dwóch, licząc, że kiedy przyjadą inni, podmienimy ślady na ich. Na inną sesję przyjechał z Bytomia Greg z pełnym autem sprzętu i nagraliśmy (Greg i ja) gitary do *Blow, Blow*. Tu już Greg wykazał swój smak, wycucie stylu i wirtuozerię. Zarazem oszczędność w dźwiękach i środkach, co potwierdzało wszystkie nasze nadzieje, że to „nasz”. Zagrał też z wielkim wyczuciem potężny bas do *Małego Wozu*. Po pierwszych sesjach Marek musiał wracać za ocean, a ja – do teatru. Stanęliśmy na pewnym gruncie, ale musieliśmy się pogodzić, że z powodów logistycznych sesje będą miały dłuższe przerwy. Zasada jedności czasu, miejsca i akcji, obowiązująca w teatrze greckim, u nas brzmiała: Z braku czasu akcja nie miała miejsca. Tak to szło, ale był to porywający okres naszego życia. Część nagrań zrobiliśmy w domu Grega w Bytomiu, część ostatnią w studiu OBUH Wojcka Czerna (analogowym, z preampami Lions czy Helios, przywiezionymi z Monachium, na których – właśnie tych – Stonesi nagrali *It's Only Rock and Roll* i parę innych). Masterował nam to Piotr Nykiel z akustyki na Politechnice Warszawskiej, a zmyślną graficznie okładkę zaprojektował, oczywiście, Rysiek Antoniszczak. My z Markiem szukaliśmy sponsorów. Dużo by tu mówić, więc sięgnąłem do kieszeni...

Płytką wyszła. Nie była skierowana do najszerszej publiczności, co publiczność doskonale

zrozumiała... A *mimoto* – mówiąc po japońsku – nabyło ją parę osób, a do tego wypisało nam w prasie i pismach recenzje, z których niektóre były dla nas powalające. Najwspanialsza – Jarka Szubrychta w „Przekroju” – wyciągnęła na wierzch wszystkie nasze rockowe ambicje i potwierdziła naszą nadzieję, że szliśmy z *duchem* R&R. Była spełnieniem naszych marzeń o takiej właśnie recepcji. Kiedy po paru latach stwierdziłem, że układ utworów mógłby być korzystniejszy, wykonałem nową edycję i w każdej okładce dodałem przedrukowaną recenzję pana Szubrychta, żeby czytając ją, nabywca był wprowadzony po mistrzowsku w temat. Muszę wspomnieć o recenzji w miesięczniku „Lampa” pióra Dariusza Dudzińskiego. Recenzja niezwykle czuła, ale i krytyczna, zawierająca takie fragmenty: *Znów przeżywam tę samą „ekstazę nerwową” i znów mi się wydaje, że „Zdrój Jana” to nie najlepsza polska kapela bez płyty, tylko najlepsza polska kapela w ogóle. Lub: jednak genialny pierwszy kwadrans płyty i stężenie emocji, przekraczające wszelkie dopuszczalne normy...* W nas zaś nastąpiło stężenie satysfakcji przekraczające wszelkie normy – po lekturze. Wszystkim autorom recenzji jesteśmy wdzięczni za podejście bez uprzedzeń do zespołu znikąd, sprzed 40 lat, i obdarzenia nas tekstami pełnymi zainteresowania, sympatii i akceptacji naszych intencji.

*

Gwoli zakończenia i podsumowania historii Zdroju muszę wspomnieć dwa wydarzenia. Chyba w okolicach roku 2010 zwrócił się do nas Kamil Sipowicz z propozycją wydania naszego utworu na płycie z serii *Polskie Dzieci Kwiaty*. Zaproponowaliśmy *Historię o dziadku Kolejofilu* z naszego filmu *Żegnaj paro*. Płyta wyszła i zobaczyliśmy, że ma podtytuł *Bunt*. Zaś cały bunt w *Balladzie o Kolejofilu* polegał na tym, że dziadek *od strony mamy, gdy był jeszcze młodociany, nie przyjmował wiadomości, że w realnym świecie gości*. Uradzono więc, że *krowę Bluzkę będzie pasł*. Dziadek więc zna-

lażł teren jej paszowy na nasypie kolejowym... I dalej: *Tu zapoznał się z kolei z urokami on kolei, tak dalece, że gdy przysnął, snił, że został maszynistą. Wreszcie nadszedł dzień krytyczny, kiedy pociąg zobaczywszy, przestał pasać i jak stał, puścił się wzdłuż torów w dal*. Dalszy ciąg to starania dziadka o pracę maszynisty i w końcu zostaje stroicielem gwizdków parowozów. Jest to o jakimś buncie, ale nie o taki chyba chodziło...

Drugie wydarzenie: po wyjściu płyty *Zdrój Jana Cd* Piotr Metz zaproponował nam umieszczenie na jego płycie *Polski Top Wszelch czasów* naszego *Kiedy będę żałował*. Powiedziałem, że nie ma mowy o nagraniu radiowym, ale jest nasze własne nagranie, zrobione przez nas samych na grundigu w „Krzysztoforach” i to prezentuje Zdrój Jana, jakim zespołem był. Podkreśliśmy to nieco dynamicznie z Gregiem i wysłali. Pan Piotr zaakceptował i wyszło. Teraz, kiedy słucham płyty, na jej pa-

stelowym tle nagle wybucha taka petarda, ryk i huk z innego świata, że serce rośnie. I to jest Zdrój Jana!

Chcę jeszcze krótko – na koniec – podkreślić, że wszyscy byliśmy w Zdroju spragnieni wyrażenia naszych przemysłanych tęsknot, zawieżeń i refleksji, a rozzuchwaleni wspaniałym narzędziem, jakie wcisnął nam do rąk fenomen nowej, rockowej muzyki przyjęliśmy, że mamy taką możliwość. Mieliliśmy dobrą wiarę w działania pozytywne. Nie szukaliśmy dziury w całym, nie marudziliśmy, lecz cieszyliśmy się, że mamy wiarę w sens tego działania. Jako grupa rozumiejących się ludzi mogliśmy też zmieniać „narzędzia”. Użyć środków filmu, teatru, plastyki, literackich, a to wszystko miało iść w kierunku budowania jakiejś rzeczywistości, którą zasygnalizował duch czasu. Okazało się to idealizmem, ale idealizm właśnie, nawet utopijny, był inspiracją dobrych zmian. Czasami udanych...

Od redakcji:

Zdrój Jana to prawdziwa legenda polskiej psychodelii, przez lata owiana nimbem kultu w kręgach rodzimych hipisów. Dużo miejsca zespołowi poświęca Kamil Sipowicz w swojej książce *Hipisi w PRL-u*.

Zdrój Jana założyli w 1968 r. studenci ASP – Jacek Ukleja (kompozytor) i Ryszard Antoniszczak (autor tekstów) wraz ze studentem prawa UJ i muzykiem Janem Ringlerem. Zespół wytworzył własną i niepowtarzalną formułę rockowego kabaretu. Przez kilka lat prezentował kunsztowne widowiska muzyczno-plastyczne w krakowskim klubie Akademii Sztuk Pięknych „Pod Ręką”.

W tym czasie dokonał kilku nagrań radiowych. *Sonet 49* Szekspira z muzyką Piotra Walewskiego zyskał popularność i do dziś jest nagrywany przez różnych wykonawców (w Piwnicy pod Baranami śpiewała ten utwór Halina Wyrodek). Piosenka *Kiedy będę żałował* przez kilka miesięcy zajmowała czołowe miejsca na ówczesnych listach przebojów.

Zespół stosował niekonwencjonalne efekty brzmieniowe (korzystając również z instrumentów i wzmacniaczy własnej produkcji) i wizualne – np. lampy stroboskopowe, tzw. czarne światło, wykorzystywane szeroko wiele lat później, czy projektor filmowy na korbę. Były wyświetlane specjalnie przygotowane filmy animowane, a nawet używana była animacja chemiczna. W 1973 r. zespół nagrał piosenkę do filmu animowanego *Żegnaj paro*, w którym członkowie zespołu zostali przedstawieni jako zabawne rysunkowe postacie. Dopiero po wielu latach – w roku 2011 – zespół, już bez Jerzego Wójcika, nagrał swoją pierwszą (sic!) płytę pt. *Zdrój Jana Cd*.

Zespół tworzyli: Jacek Ukleja – głos, gitary, skrzypce, fortepian; Ryszard Antoniszczak – instr. perkusyjne, głos; Piotr Walewski – fortepian, klawiszet, organy, lutnia; Jerzy Wójcik (1945–1989) – głos, gitara solowa; Rafał Marchewczyk – głos, fortepian, saksofon, flet blokowy, instr. perkusyjne; Paweł Andrzej Partyka – gitara basowa, głos; Marek Wilczyński – bębny. Piosenki komponowali: Jacek Ukleja, Piotr Walewski, Jerzy Wójcik. Autorem tekstów był Ryszard Antoniszczak. Skład zespołu poszerzał się w zależności od potrzeb. W spektaklach udział brali także: Krystyna Święcicka – wokal, Bogna Idziak – okaryna, Piotr Łopalewski, Jerzy Nowakowski, Marian Knobloch i Zbigniew Gubernat (za: <http://www.zdrojjana.art.pl>).

Oprac. i podał do druku Andrzej Pacuła

Jacek Ukleja (1947) – malarz, grafik, rysownik, scenograf, muzyk, współzałożyciel (w roku 1966) zespołu muzycznego Zdrój Jana. W latach 1991–1999 scenograf Teatru im. Słowackiego w Krakowie, w latach 2000–2003 Teatru Nowego w Łodzi. Od roku 1976 współpracuje z teatrami w Polsce i za granicą, a także z Teatrem Telewizji. Projektował scenografię filmową i kostiumy. Mieszka w Gliwicach.

Marcin Jacobson

BIG BEAT – JAK TO SIĘ ZACZĘŁO



Dokładnie dziesięć lat temu na łamach nieistniejącego już miesięcznika „Machina” opisywałem w odcinkach pięć dekad polskiego rock’n’rolla (rock & roll lub r&r). We wstępie do tego cyklu napisałem wtedy coś takiego: *Precyzyjne określenie początku jakiegoś stylu czy gatunku w sztuce, zwłaszcza w muzyce rockowej, jest praktycznie niemożliwe, za cezurę przyjmuje się więc albo powstanie jakiejś znaczącej formacji albo też datę wydania przełomowej płyty. W Polsce datowanie jest jeszcze trudniejsze, bo z jednej strony płyty wydawano z takim opóźnieniem, że trudno je nazwać wiarygodnym świadectwem czasu. Z drugiej strony, w pierwszym jej dziesięcioleciu nie mieliśmy praktycznie ani jednej grupy rockowej w pełnym tego słowa znaczeniu. Na Wyspach Brytyjskich mniej lub bardziej utalentowani młodzieńcy w poszukiwaniu alternatywy dla muzyki swoich rodziców, sięgnęli po amerykański rock’n’roll i rhythm’n’blues, tworząc muzykę buntu, przy okazji wzniciając światową rewolucję kulturalną i obyczajową. Z kolei w Stanach, z podobnych pobudek, biała młodzież zawłaszczyła dźwięki towarzyszące zabawie dołów społecznych, jakim w on czas była mniejszość afro-amerykańska. W przeciwieństwie do obu tych krain, w Polsce big-beat*

był jedynie stylizacją tworzoną przez wykształconych, profesjonalnych muzyków estradowych, którzy umiejętnie manewrowali między oczekiwaniami rynku a proradzieckimi wytycznymi Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Im nie bunt był w głowie. Dla większości z nich hasło rock’n’roll czy rock miało czysto merkantylny sens, który rekompensował im wzdrgę, z jaką początkowo traktowało ich środowisko „prawdziwych artystów”. Musimy pamiętać, że rock’n’roll uznawany był za muzykę na wskroś prymitywną i pozbawioną jakiegokolwiek wartości, a muzyków ją uprawiających nazywano „szarpidrutami” lub „wyjcami”. Prawdopodobnie wszystkie te czynniki powodowały, że big-beatowi twórcy robili wszystko, by tego naszego rock’n’rolla „udoskonalic”. Znamienne jest to, że w pierwszym dziesięcioleciu, poza Czerwonymi Gitarami, nie mieliśmy gitarowego zespołu grającego na brytyjską modłę. Sytuacja nie zmieniła się nawet wtedy, gdy wieloosobowe zespoły estradowe zaczęły przepoczwaczać się w grupy o bardziej rockowej orientacji. Gdy w świecie królowały już pełne ekspresji gitarowe solówki i zbiorowe improwizacje, u nas twórcy sięgali po ideologicznie bezpieczniejszy soul. Ciekawe, że w latach 60. tylko Polanie podjęli próbę stworzenia polskiej mutacji rhythm’n’bluesa, choć wizi-

tujące Polskę grupy *Animals* (1965), *Artwoods* (1966) i *Rolling Stones* (1967) były u nas wtedy megagwiazdami.

Powyższy tekst trudno nazwać odkrywczym, ale chyba dobrze opisuje samo zjawisko. Szczupłość miejsca, jakie miałem do dyspozycji, zmusiła mnie wtedy do daleko idących uogólnień, spróbujmy więc pochylić się raz jeszcze nad tym tematem, szczególnie że im bardziej oddalamy się od tamtych dni, tym więcej rodzi się wokół półprawd i mitów. Jednym z nich jest przekonanie, że rock'n'roll był muzyką buntu, która zawładnęła światem w wyniku jakiegoś zbiegu okoliczności o charakterze geopolitycznym, społecznym lub ekonomicznym. Sęk w tym, że trudno znaleźć jakieś konkretne wydarzenie, które uruchomiło tę lawinę. Prawda natomiast jest taka, że styl zwany rock'n'rollem krystalizował się przez co najmniej dekadę, a niebagatelny wpływ na jego kształt miały pozornie obce kulturowo dźwięki i rytmy, które przenikały do muzyki funkcjonującej już w społeczeństwie. Fakt pozostaje faktem, że niejaki Alan Freed – prezenter radiowy z Cleveland – w 1952 roku zaczął lansować termin „rock'n'roll”, określając tym mianem słowno-muzyczną twórczość będącą konglomeratem ówczesnej muzyki pop, country, niszowego wtedy bluesa, gospel, rhythm'n'bluesa oraz mniej lub bardziej klasycznych dźwięków napływających z Europy. Faktem również jest to, że taka synteza najpewniej nie mogłaby dojść do skutku, gdyby nie postęp techniczny, zmieniające się po wojnie relacje rasowe i spóźniona reakcja show-biznesu na ten nowy trend.

Gdyby bardzo się uprzeć, do korzeni rock'n'rolla dokopać się można w 1619 roku, gdy to na amerykański ląd zeszło wielu Afrykanów, którzy niebawem zostali niewolnikami. Wbrew pozorom tak głębokie badanie nie jest pozbawione sensu, ponieważ cała historia amerykańskiej muzyki to wielowiekowy proces wzajemnego przenikania się europejskiej tradycji

kultywowanej przez kolonistów i niezwykle różnorodnej muzyki etnicznej niewolników. Nie ma też błędu w twierdzeniu, że rock'n'roll wywodzi się: z work-songów śpiewanych na plantacjach Południa, ragtime'ów Scotta Joplina, bluesów W.C. Handy'ego i Leadbelly'ego, jazzu Fletchera Hendersona i Counta Bassiego oraz muzyki tanecznej granej przez Lionela Hamptona, Louisa Jordana i Earla Bostica. W jaki sposób przebiegała asymilacja tych pozornie nieprzystających do siebie elementów, w żartobliwej formie wyjaśnił nam holenderski pianista, Peter Beets, który nagrał płytę *Chopin Meets the Blues: W czasach gdy świat ogarnęła rewolucja technologiczna, a Stany Zjednoczone rosły w siłę i pomnażały swój kapitał, tamtejsze elity nadal popatrywały na Europę, która od wieków wiodła prym w dziedzinie mody i sztuk wszelakich. Fryderyk Chopin był wtedy na fali, więc granie jego muzyki, również w Ameryce, należało do dobrego tonu. Na południu Stanów, ze względów klimatycznych, grano jego kompozycje przy otwartych oknach, dzięki czemu docierały one również na pola bawełny i plantacje cytrusów, gdzie pracowali ciemnoskórzy niewolnicy. Gdy wreszcie poluzowano im kajdany, pozwolono im myśleć i wyrażać uczucia, ci pozbawieni tożsamości biedacy zaczęli szukać lepszego jutra, ale też swych zgubionych korzeni. Rodziła się nowa tradycja, a w jej ramach nowa muzyka, którą tworzone z zachowanych strzępów afrykańskich rytmów i zasłyszanych melodii Chopina, których melancholia bliska była ich duszy. Muzykę tę niebawem nazwano bluesem. Przypisać trzeba, że teoria jest karłowatą, ale pamiętajmy o starej jak świat prawdzie, że nieistotne jest, czy historia jest prawdziwa, ważniejsze, czy została dobrze opowiedziana.*

Wiejski blues, o którym opowiadał Beets, tak naprawdę narodził się w połowie XIX wieku, po czym rozprzestrzenił się w wyniku migracji Afroamerykanów na Północ, gdzie w miastach zaczął przybierać bardzo różne, często złożone formy, po które chętnie sięgali biali

twórcy. Tym sposobem taka przetworzona już muzyka stała się powszechnie dostępnym dobrem narodowym, którego echa zaczęły inspirować również Europejczyków.

Druga wojna światowa kompletnie zmieniła układ sił na naszym globie. Zmieniła też myślenie i obyczaje jego mieszkańców. Braterstwo broni w znacznym stopniu zneutralizowało podziały rasowe, a amerykańska muzyka oraz jej luz przeniknęły pod europejskie „strzechy”. Nastąpił czas względnej stabilizacji, choć zimna wojna przeżyła już muskuły. Przemysł pracujący dotychczas dla wojska zaczął produkować coraz nowe towary konsumpcyjne. W czasie gdy Europejczycy lizali jeszcze wojenne rany i klepali biedę, Amerykanom żyło się coraz dostatniej. Biali, syci mieszczaństwo za oceanem z upodobaniem oddawali się bezrefleksyjnej rozrywce, chodząc do kina, grając w baseball i słuchając muzyki nawiązującej do przedwojennego swingu i bel canta. Afroamerykanie w USA nie mieli tak dobrze, ale ich stopa życiowa i status społeczny również uległy znacznej poprawie. Wąs sypnął się pokoleniu, które wojnę znało raczej ze słyszenia i dzięki powszechnej edukacji z coraz większym zaciekawieniem rozglądało się po świecie. Jego przedstawiciele zaczęli również śmiało kreować własne oceny, negujące często to, co wpajali im rodzice i nauczyciele. Konflikt pokoleń narastał i przestał być tajemnicą poliszynela. Nastolatki instynktownie odrzucały „zapiętą pod szyję” sztukę pokolenia swych rodziców, odnajdując siebie na stronach powieści *Buszujący w zbożu* czy w filmie *Buntownik bez powodu*. Melodie lubiane przez dorosłych stały się symbolem konserwatyizmu i synonimem „obciachu”. W tej sytuacji trudno się dziwić, że młodzi zainteresowali się żywiołową, hałaśliwą i porywającą rytmicznie muzyką, którą odkryli „tuż za rogiem”, w dzielnicach zamieszkiwanych przez Afroamerykanów. Dla ich rodziców była to prymitywna muzyka kolorowych, a dla poszukującej swej tożsamości młodzieży stała się ona objawieniem.

Niebagatelny wpływ na przyspieszenie tego procesu miał ówczesny postęp techniczny oraz wynalazki, które zmieniły nasze codzienne życie. W temacie, który omawiamy, na pierwszym miejscu należy tu postawić rozwój radiofonii oraz lawinowo rosnącą liczbę niezależnych stacji radiowych, których nie dotyczyły podziały rasowe. W połowie lat 50. było ich już grubo ponad dwa tysiące, co podsycało konkurencję i dawało słuchaczowi możliwość wyboru, co jednak wcale nie znaczy, że młodzież miała swobodny dostęp do tej różnorodności. Problem polegał na tym, że duże lampowe radiodiodoborniki świadczyły o zamożności rodziców, więc to oni sprawowali nad nimi pieczę. Ten niekorzystny dla młodych układ sił zmienił się, gdy pojawiły się przenośne radiodiodoborniki i gramofony. W 1957 roku Sony wprowadziło na amerykański rynek zasilany bateriami niewielki, kolorowy radiodiodobornik TR-63, który kosztował 39 dolarów. Nie była to kwota mała, ale lawina ruszyła. Dwa lata wcześniej amerykańska firma Philco wypuściła do sklepów przenośny tranzystorowy gramofon, dzięki któremu muzyka z salonów wyszła na ulicę.

Poza tym zaraz po wojnie kruche dyski szelakowe wyparte zostały przez trwalsze, winylowe płyty mikrorowkowe. Zmieniono też standardy dotyczące płyt. Normatyw 78 RPM (obrotów na minutę) zastąpiono dwoma nowymi: 33 1/3 RPM i 45 RPM. Ten pierwszy stosowano przy płytach długogrających (LP), które wprowadziła Columbia, ten drugi obowiązywał w przypadku singli (SP) i czwórek (EP), które wydawała firma RCA Victor. Co ciekawe, na tworzenie nowych formatów spory wpływ miała popularność liczonych w setki tysięcy szaf grających, które ciągle wymagały nowych nagrań. Ta ciągła pogoń za wciąż zmieniającymi się modami stała się nieopłacalna dla dużych wydawców, więc ustąpili pole mniejszym, którzy z kolei formatowali repertuar pod kątem lokalnych potrzeb rynku. Tym sposobem zaczął się tworzyć niezależny

rynek muzyczny, wspierany przez niezależne rozgłośnie radiowe i wyspecjalizowane sklepy muzyczne.

Zamykając ten technologiczny wątek, należy wspomnieć o jeszcze jednym „wynalazku”, który szybko stał się orężem i fetyszem rock’n’rolla, dzięki któremu młodzież uwierzyła w hasło: *We can do it*. Mowa tu oczywiście o gitarze elektrycznej. Jej protoplaści pojawili się już na początku ubiegłego wieku. Trzy dekady później kilka amerykańskich firm równocześnie zaczęło produkować takie specjalnie zaprojektowane gitary – między innymi Rickenbacker, Epiphone i Gibson. Prawdziwy przełom nastąpił jednak, gdy firma Fender wprowadziła na rynek gitary *solid-body*¹ – Broadcaster/Telecaster (1951) i Stratocaster (1954). W ich ślady poszedł Gibson, uruchamiając produkcję modelu Les Paul (1952), który dekadę wcześniej uznał za nieperspektywiczny, oraz SG (1961). Należą one do wielkiej czwórki kultowych instrumentów rocka, po które nadal chętnie sięgają najwybitniejsi gitarzyści świata.

W czasach gdy kielkował rock’n’roll, czyli w pierwszej połowie lat 50., Stany Zjednoczone były się już hegemonem pod względem zarówno gospodarczym, jak i politycznym. Przejęły też palmę pierwszeństwa w dziedzinie kultury masowej, zalewając świat produktami swojej popkultury. Ich ówczesna muzyka rozrywkowa niewiele różniła się od tej, jaką grano przed i w czasie drugiej wojny, a głównymi dostawcami nowych przebojów byli nadal Broadway, Hollywood oraz nowojorscy wydawcy z Tin Pan Alley. Dla spontanicznej młodzieży, złaknionej adrenaliny i seksu, który ciągle był tematem tabu, były to nudy na pudy, więc znalazła sobie alternatywę. Nie musiała długo szukać, bo lokalne stacje radiowe serwowały wszystko to, czego jej brakowało. Uwagę młodych przykuły dwa pozornie nieprzystające

do siebie gatunki, które ich rodzice nazywali wzgardliwie „muzyką dżungli” czy „wieśniackim graniem”, co tylko potęgowało ich atrakcyjność. Tym pierwszym był przywleczony przez ciemnoskórych weteranów z Południa, zrytmizowany i zelektryfikowany blues, trafnie nazywany rhythm’n’bluesem (r&b). Drugim – nieco wygładzona muzyka ludowa, tworzona na prowincji centralnych i północnych stanów (folk, country & western). Tym, co różniło oba nurty, był synkopowany rytm, instrumentarium i improwizacja oraz inne podejście do intonacji i harmonii. To, co je łączyło, to naturalna ekspresja wykonawców oraz teksty, w których mniej było romantycznych westchnień, a więcej pożądania, nienawiści i znoju. Twórcze przenikanie się tych nurtów doprowadziło do narodzin rock’n’rolla. Całej tej historii pikanterii dodaje fakt, że termin ów zaczerpnięty został z młodzieżowego slangu i oznaczał „szybki numer”, czyli niezobowiązujący akt płciowy, choć nie należy ukrywać, że miał on również bardziej przyzwoite, a nawet wzniosłe znaczenia.

Przyjęło się, że pierwsze utwory kojarzone z rock’n’rollem zaczęły się pojawiać w połowie lat 40., choć niektóre źródła rolę pionierki przypisują siostrze Rosecie Thorpe, popularnej w tamtych latach wokalistce muzyki religijnej (gospel), której rytmiczny akompaniament na elektrycznej gitarze odegrał ich zdaniem kluczową rolę w powstaniu nowego stylu. Inni znawcy za pierwszy utwór noszący rock’n’rollowe znamiona uznają kompozycję *Choo Choo Ch’ Boogie* (1946), spopularyzowaną przez saksofonistę Louisa Jordana. Są też tacy, którzy palmę pierwszeństwa przyznają nagraniu dwóch innych saksofonistów: *We’re Gonna Rock, We’re Gonna Roll* Williama „Wild Bill” Moore’a z roku 1947 czy *Rocket 88* Jackie Brensona z 1951 roku. Pozostawiając na boku pytanie, który z nich był pierwszy, należy pod-

kreślić, że wszyscy wymienieni wyżej pretendenci do tytułu byli artystami tworzącymi ku uciesze ciemnoskórych pobratymców, co jest o tyle istotne, że w USA obowiązywała jeszcze ścisła segregacja rasowa, która nakazywała między innymi, by biali i kolorowi uczęszczali do osobnych szkół, korzystali z odrębnych środków komunikacji, ławek w parkach, a nawet toalet publicznych. Co ciekawe, od 1948 roku przepisy te nie obowiązywały w armii amerykańskiej, co z pewnością ułatwiło białej społeczności kontakt z rhythm’n’bluesem.

Nie od dzisiaj wiadomo, że nawet niepozorne zjawiska, wywołujące emocje stosunkowo wąskiej społeczności, mogą gwałtownie zmienić swą skalę, gdy zainteresuje się nimi jakiś koryfeusz. W przypadku rock’n’rolla rolę tę spełnił niedoszły inżynier mechanik Alan Freed. Warto zatrzymać się przy tym człowieku, ponieważ jego działalność dobrze ilustruje, jak funkcjonuje show-biznes, a z drugiej strony w jego historii znajdziemy kilka analogii do narodzin big beatu.

Freed zaczynał jako prowincjonalny radiowy sprawozdawca sportowy, który przez Akron dotarł do Cleveland, uważanego za najbardziej przygnębiające miasto USA. Po drodze został prezenterem muzycznym (*disc jockey*, DJ) w jednej z lokalnych stacji radiowych. Chcąc tam mocniej zaistnieć, przy wsparciu zaprzyjaźnionego sklepu płytowego z dużą dozą ostrożności zaczął odtwarzać w eterze muzykę tworzoną przez Afroamerykanów. Swoje programy rozpoczynał od *C-Jam Blues* uznanego już jazzmana Duke’a Ellingtona, który na żywo „wzbogacał” odgłosami zapożyczonymi z bardziej żywiołowej młodzieżowej muzyki tanecznej. Gdy okazało się, że taka swobodna improwizacja podoba się słuchaczom, sięgnął po utwór *We’re Gonna Rock, We’re Gonna Roll*, a następnie po kolejne rhythm’n’bluesy. Trafił w dziesiątkę i w niecały rok później, by zdyskontować tę koniunktę-

rę, zorganizował publiczną imprezę taneczną „The Moondog Coronation Ball”. 21 marca 1952 roku do Cleveland Arena przyszło trzykrotnie więcej ludzi, niż mogła pomieścić ta 10-tysięczna hala, co doprowadziło do zamieszek i przerwania imprezy. W takich to okolicznościach odbył się pierwszy rock’n’rollowy koncert w historii. Jego konsekwencją było zatrudnienie Freeda w znacznie większej stacji radiowej w Nowym Jorku. Nie mógł tam już korzystać ze swej rozpoznawalnej już marki *Moondog Show*, więc nowy program oraz powiązane z nim koncerty nazywał *Rock’n’Roll Party*.

Niedługo potem pojawił się też autorski program prezentera w ABC TV, który nosił swojsko brzmiący tytuł *Big Beat*, a jego nagrywane programy odtwarzano na falach Radia Luksemburg, jednak nowojorskie sukcesy już mu nie wystarczały, więc ruszył w trasę po kraju. Nie przejmował się przy tym coraz ostrzejszymi atakami ze strony mediów, które oskarżały go o sprowadzanie młodych ludzi na manowce, a „New York Daily News” nazwał go nawet przestępcą i naczelnym deprawatorem młodzieży. Jak silna była to presja, świadczy fakt, że niebawem skasowano mu program TV, wykorzystując za pretekst to, iż ciemnoskóry Frankie Lymon, śpiewając *Goody, Goody*, zatańczył z białą dziewczyną.

Kulminacja ataków na jego osobę miała miejsce w Bostonie, gdzie władze oskarżyły go o podżeganie do zamieszek, ale Freed nie zamierzał ustępować, więc, tak jak Al Capone, został aresztowany go pod zarzutem inkasowania pieniędzy za promowanie konkretnych utworów na antenie (*payola*). Był to wtedy powszechny proceder, a DJ-e od tych kwot odprowadzali nawet podatki. Proces trwał dwa lata i skończył się sądową ugodą, bo Freed przyznał się do dwóch z 99 zarzutów. Okupił to jednak uzależnieniem od alkoholu i wkrótce zmarł w wieku zaledwie 43 lat.

¹ Bez pudła rezonansowego.

Wzrastające ponad rasowymi podziałami zainteresowanie rhythm'n'bluesem, jak to często bywa, na początku zlekceważone zostało przez reki show-biznesu, co wykorzystali niezależni wydawcy i drugorzędni artyści, szukający swej drogi do sławy. Jednym z nich był biały prowincjonalny prezenter i muzyk Bill Haley, który co prawda uchodził za jednego z najlepszych jodlujących pieśniarzy country, ale wielkiej kariery jeszcze nie zrobił. Gdy dostał kolejną szansę wydania płyty – wcześniej nagrał sześć singli – tym razem sięgnął po popularny już utwór *Rocket 88* ciemnoskórego Brenstona. Tym razem się udało, więc w 1953 roku nagrał dwie własne kompozycje w podobnym stylu – *Crazy*, *Crazy Man* i *Whatcha Gonna Do*, które trafiły na krajowe listy bestsellerów (Billboard i Cash Box) i dzisiaj uważane są za pierwsze rock'n'rolle, które tam się znalazły. Co ciekawe, nagrany wcześniej singiel (*We Gotta*) *Rock Around the Clock* przepadł, ale za sprawą filmu Richarda Brooksa *Blackboard Jungle* został wznowiony w 1955 roku i zyskał niespotykaną popularność. Kolejne płyty: *Shake, Rattle & Roll* i *See You Later Alligator* dopełniły dzieła i rock'n'roll stał się zjawiskiem globalnym.

Kariera Haleya trwała niespełna pięć lat, ponieważ jego wygląd daleki był od wyśnionego wzorca młodzieżowego idola. Natychmiast wypatrzyło to kilku producentów, z których najsukuteczniejszym okazał się Sam Philips z Memphis. Był on przedsiębiorczym młodzieńcem o wiejskich korzeniach, usiłującym utrzymać w mieście własną rodzinę, który gdzieś po drodze zachwyił się muzyką Afro-amerikanów. Pracował między innymi jako prezenter grający muzykę ponad rasowymi podziałami, który w 1950 roku założył studio Memphis Recording Service; za kilka dolarów mógł w nim nagrywać każdy. Rejestrując swych mniej lub bardziej uzdolnionych klientów, łowił talenty i sprzedawał ich nagrania niezależnym wydawcom. Musiał mieć niezłe ucho, skoro współpracowały z nim przyszłe gwiazdy bluesa i soula – B.B. King, Rufus Tho-

mas, Bobby Blue Bland, Junior Parker, Howlin' Wolf i James Cotton. Z jego studia wyszła najsławniejsza wersja utworu *Rocket 88*, więc jako człek przedsiębiorczy wkrótce uruchomił własne wydawnictwo Sun Records (1952). Miał też marzenie. Powiedział podobno kiedyś: *Gdybym znalazł białego chłopaka śpiewającego rhythm'n'blues jak czarni, to sprzedałbym tę muzykę w całych Stanach*. Czas pokazał, że szukał konsekwentnie, nakłaniając białych chłopaków do śpiewania „czarnej muzyki”, dzięki czemu pierwsze sukcesy odnieśli: Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Roy Orbison, Carl Perkins, Johnny Cash czy Charlie Rich. W końcu Philips, mając na koncie 226 wydanych płyt, sprzedał cały interes i z powodzeniem inwestował w inne branże – założył między innymi pierwszą stację radiową dla kobiet. To, co jeszcze bardziej imponuje, to fakt, że potrafił wmówić ludziom odpowiedzialnym za show-biznes, że rock'n'roll będzie niebawem muzyką wszystkich. Inna rzecz, że osobowość Elvisa, którego wybrał do tej roli, idealnie nadawała się do realizacji takiego planu. Śpiewał jak czarny, ale równie dobrze czuł się w repertuarze pop i country. Na scenie był nieco wulgarnym wulkanem energii i poruszał się z gracją profesjonalnego żigolaka. Poza nią robił wrażenie nieśmiałego, uroczego młodzieńca. W 1956 roku, gdy po raz pierwszy wystąpił w krajowej telewizji, wzbudził ogromne kontrowersje, lecz gdy tam wrócił po kilku miesiącach i zaśpiewał *Hound Dog*, całą Amerykę miał u stóp.

Warto zwrócić uwagę, w jakim tempie rosła popularność ten nowej muzyki – już w 1956 roku 76% utworów odnotowywanych na listach branżowych (rock'n'roll) trafiło na ogólnokrajową listę bestsellerów, a dwa lata później ów odsetek wynosił aż 94%. Współodpowiedzialni za ten sukces, poza Haleyem, byli: The Everly Brothers, Buddy Holly, Hank Ballard, Ricky Nelson, Eddie Cochran, Gene Vincent, a skorzystali na nim między innymi ciemnoskórzy wykonawcy, którzy wcześniej nie mieli takich to szans – Fats Domino, Chuck Berry,

Little Richard, Bo Diddley, Sam Cooke, Johnny Otis czy the Platters.

W grudniu 1954 roku utwór *Shake, Rattle & Roll* Haleya trafił na brytyjskie listy przebojów, rozpoczynając inwazję rock'n'rolla na Starym Kontynencie, co jak zwykle nie do końca jest prawdą, ponieważ wcześniej przywieźli go ze sobą amerykańscy żołnierze stacjonujący na terenie Niemiec i Włoch. W praktyce bój o rząd dusz młodych Europejczyków trwał blisko dwa lata i stał się faktem, gdy na kontynentalnych listach przebojów zaczęli się pojawiać Elvis Presley i Gene Vincent oraz ich miejscowi naśladowcy: Tommy Steel, Marty Wilde, Billy Fury, Adam Faith i Cliff Richard (W. Brytania); Johnny Hallyday, Henri Salvador, Eddy Mitchell, Jacques Dutronc, Michel Polnareff (Francja) itd.

Inwazję tę na Wyspach spowolnił zapewne fakt, że w tym samym czasie gdy amerykańska młodzież zaczęła interesować się rhythm'n'bluesem, młodzi Anglicy odkryli dla siebie skiffle. O paradoksie, ten powstał w USA gatunek muzyczny już w latach 40. został tam prawie zapomniany. Skiffle to pogodna mieszanina jazzu tradycyjnego, akustycznego bluesa i muzyki ludowej, która na Wyspach miała być antidotum na zalew amerykańskiej muzyki popularnej, ale też bunt młodych Brytyjczyków wobec estetycznych wzorców kultywowanych przez ich rodziców. Na popularność skiffle'a wpłynął również fakt, że tę z gruntu prostą muzykę grać można było „byle jak i na byle czym”, co w zubożonej przez wojnę Anglii nie było bez znaczenia. Człowiekiem odpowiedzialnym za jej odrodzenie był grający na banjo i gitarze Lonnie Donegan, który wcześniej praktykował w uznanych zespołach jazzowych. O tym, jak wielki to był sukces, świadczy około 40 tysięcy zespołów skifflowych działających tam w latach 50. Symptomatyczne, że na przykład John Lennon i Paul McCartney (Beatles), Mick Jagger i Ronnie Wood (Rolling Stones), Roger

Daltrey (Who), Jimmy Page (Led Zeppelin) czy Van Morrison (Them) od tego gatunku, a nie od rock'n'rolla zaczynała swą przygodę z muzyką. Co ciekawe, tak popularny na Wyspach skiffle zupełnie nie przyjął się na Starym Kontynencie, natomiast przetworzony tam rock'n'roll niebawem zmienił oblicze tego świata.

Na koniec tego wątku drobne sprostowanie. Otóż popularna u nas w latach 70. Grupa Skifflowa „No To Co” nie miała z tym gatunkiem wiele wspólnego, natomiast święcący w tym czasie sukcesy zespół Mungo Jerry (*In the Summertime*) był mu bardzo bliski.

Przyjęło się, że narodziny polskiego rock'n'rolla miały miejsce 24 marca 1959 roku w klubie Rudy Kot w Gdańsku, gdzie oficjalnie zadebiutowała formacja Rhythm and Blues. Datę tę traktować należy umownie, pamiętając przy tym, że jego tworzenie też przebiegało u nas nieco inaczej niż w Stanach Zjednoczonych, co w dużej mierze wynikało z naszej, innej niż tam, sytuacji geopolitycznej i gospodarczej. Przede wszystkim w połowie lat 50. Polska należała do obozu krajów socjalistycznych, nad którym pieczę sprawował Związek Radziecki, a między Wschodem a Zachodem trwała tak zwana zimna wojna. Śmierć Józefa Stalina i jego namiestnika Bolesława Bieruta spowodowały polityczną odwilż, ale w dalszym ciągu wszystko, co amerykańskie, budziło nieufność i urzędową niechęć władz. Pasporty w tym czasie były dobrem luksusowym, a nasze kontakty z zachodnim światem bardzo ograniczone. Polska podnosiła się z ruin, a mimo to jej wymęczeniu wojną obywatele nie tracili ducha. W każdym mieście funkcjonowały lokale, w których co wieczór zespoły grywały do tańca. Tworzyli je przeważnie muzycy, którzy wojnę przetrwali w kraju lub wrócili z różnych frontów świata. Każdy z nich miał swoje doświadczenia, stąd repertuar takich orkiestr składał się zarówno z przedwojennych szlagierów, w miarę aktu-

alnych zachodnich przebojów oraz adaptowanych na swojską nutę melodii rosyjskich i radzieckich.

Do 1958 roku mieliśmy w Polsce tylko dwa programy radiowe i jeden, emitowany co jakiś czas, program telewizyjny. Radio serwowało głównie klasykę, twórczość ludową, piosenki z bratnich państw oraz z rzadka francuskie i włoskie przeboje. Wyjątkiem była audycja *Muzyka i Aktualności*, w której pojawiał się jazz i anglosaskie „wynalazki”. Państwo miało monopol na wszystko, a nasz rynek muzyczny przypominał bardziej feudalny folwark niż funkcjonujący na zdrowych zasadach show-biznes. Nad wszystkim czuwali ludzie, którzy z merkantylnych pobudek pilnowali, by był to układ zamknięty. Przemysł i handel obciążone były dużą dozą inercji, a fonografia cierpiała na brak surowców i mocy przerobowych. Za rozrywkę odpowiadały mocno sprofilowane przedsiębiorstwa imprez estradowych (Estrady) oraz liczne domy kultury.

Wracając do meritum: jak wiadomo, rock’n’roll narodził się w okolicach 1953 roku, a u nas objawił się dopiero w roku ‘59. Mogłoby to świadczyć, że „żelazna kurtyna” skutecznie izolowała nas od Zachodu, co nie całkiem jest prawdą. Dociekliwy dokumentalista, Dariusz Michalski, autor monumentalnego dzieła *Historia polskiej muzyki rozrywkowej – lata 1900–1973*² (trzy tomy, ponad 800 stron każdy), wyśledził, że już w grudniu 1956 roku w Polskiej Kronice Filmowej Carmen Moreno śpiewała *Rock Around the Clock* z infantylnym polskim tekstem. Z tego samego dzieła dowiadujemy się, że w podobnym czasie utwór ten wykonywał Chór Czejanda, który w marcu 1957 roku nagrał też polską piosenkę *Tańcz i śpiewaj rock & rolla*, wydaną niebawem na płycie. Z podobnych „wykopalisk” wynika, że w 1955 roku zespół jazzowy Jana Walaska wydał na płytach

utwory: *Avivato Boogie* i niedługo potem *Rock and Roll* śpiewany przez Cezarego Fabińskiego. W tym samym czasie inna jazzowa formacja – Władysława Kowalczyka – nagrała kompozycję *Boogie C-dur*, bardzo przypominającą rock’n’roll.

Na szczęście nasi badacze wypracowali kompromis i uznają, że pierwszym polskim rock’n’rollem, skomponowanym i napisanym przez naszych autorów, jest *W Arizonie* Wiesława Machana i Janusza Odrowąża, który wiosną 1957 roku nagrał, kojarzony przede wszystkim z ponadczasowym przebojem *Cicha woda*, Zbigniew Kurtycz. Zrobił on to dwukrotnie – raz z radiową orkiestrą Kazimierza Turewicza, a raz z zespołem Waldemara Kazaneckiego. Niestety piosenka nie stała się hitem, bo władze uznały, że tekst może się ideologicznie źle kojarzyć.

Poszukiwanie polskich źródeł tej muzyki komplikuje fakt, że zespół Drażek i Pięciu saksofonistów Stanisława Kalwińskiego na afiszach reklamował się jako „pierwszy polski zespół rock and rollowy”. Dociekań tych nie ułatwiają też wspomnienia Zofii Komedowej, z których wynika, że w 1957 roku jej przyszły mąż, Krzysztof, chcąc podreperować swój i kolegów budżet, przyjął dla swego jazzowego zespołu nazwę Grepser i Jego Chłopcy i przez całe lato grał rock’n’rolle w jakiejś knajpie w Międzyzdrojach.

Przyczyny naszych rozterek dobrze ilustruje deklaracja Franciszka Walickiego, który stwierdził, że to występ białego Amerykanina Big Billa Ramseya na II Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie (15 lipca 1957) zadecydował o jego zdradzie jazzu na rzecz rock’n’rolla. Z kolei Bill Ramsey, który do dzisiaj jest uznanym w Niemczech pieśniarzem pop, na wieść o tym, że to on zapoczątkował lawinę, rozba-

² Wydawnictwo Iskry.

wiony odparł: *Nigdy nie grałem rock’n’rolla. Śpiewałem wtedy rhythm’n’blues i boogie, bo taka była moda!*

Franciszek Walicki pochodził z zamożnej wileńskiej rodziny, był studentem Szkoły Morskiej w Gdyni, który podczas wojny poznał Leopolda Tyrmanda. Ten zainteresował go lewicowymi ideami i jazzem. „Byłem komuchem” – zwykł mawiać w bliższych nam czasach. Walicki w 1945 roku trafił do Marynarki Wojennej, gdzie został dziennikarzem. Poznał tam między innymi Józefa Balceraka, który założył i prowadził później pismo muzyczne „Jazz”. Po demobilizacji Walicki został publicystą regionalnego dziennika „Głos Wybrzeża” i aktywistą Gdańskiego Jazz Clubu. Zaczął też wyjeżdżać na Zachód.

Jak twierdził Tyrmand, ówczesny koryfeusz i *arbiter elegantiarum* polskiego jazzu, to Walicki był inicjatorem I Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie³, czemu ten zaprzeczał. Nie ulega kwestii, że przez dwa lata brał on udział w pracach komitetu honorowego tej imprezy, a gdy przeniesiono ją do Warszawy (Jazz Jamboree), to Walicki odwrócił się od jazzu i skupił się na implantowaniu rock’n’rolla w Polsce. W kilka miesięcy później odbył się pierwszy oficjalny koncert formacji Rhythm & Blues, którą założył. Mniej znana wersja mówi, że z propozycją zorganizowania zespołu zwrócili się do niego gitarzysta Leszek Bogdanowicz (Bogdan Grzyb) i śpiewający student Bogusław Wyrobek. Uwiarygodnił ją w jednym z wywiadów ich saksofonista, Jan Kirsznik, który przypominał, że w strukturach Zespołu Estradowego Marynarki Wojennej (później Floty) funkcjonowała *rock’n’rollowa sekcja muzyki i tańca*, którą kierował właśnie Bogdanowicz, oraz również to, że trzon nowej formacji stanowili muzycy jego zespołu Modern Jazz Sextet. Sam Leszek Bogdanowicz

wyznał kiedyś: *Chciałem grać jazz, ale miałem poczucie, że nie jestem w tym wystarczająco dobry, więc zainteresowałem się rock’n’rollem, bo wydawało mi się, że łatwiejszy.*

Nie jest moim celem deprecjonowanie zasług Franciszka Walickiego, który, moim zdaniem, spełnił u nas tę samą rolę, jaką odegrali Fred i Philips razem wzięci, albowiem potrafił przekonać naszych kacyków, że rock’n’roll jest muzyką „grzechu wartą”. Miał na tyle przebiegłości i determinacji, by przepchnąć tę ideologicznie i kulturowo obcą nam nową lijkę przez meandry socjalistycznego absurdu. W efekcie tysiące młodych ludzi chwyciło za instrumenty, a on wyławiał indywidualności i talenty, które do cna zmieniły naszą muzykę rozrywkową. W końcu drugorzędną kwestią jest, kto był tu pierwszy, bo ważniejsze, kto potrafił ów projekt zrealizować. Konstatacja ta ma znaczenie, bo jak mantra powraca teza, że Rhythm & Blues przed oficjalnym debiutem zagrał kilka koncertów w gdyńskich knajpach (Riviera, Picolo, Inter Club) oraz kinie Mewa. Nie da się tego wykluczyć, ale też nie ma na to żadnego materialnego dowodu. Rzecz w tym, że nawet jeżeli we wskazanym czasie i miejscu wystąpił zespół o składzie tożsamym z pierwszą polską formacją grającą rock’n’rolla, to wcale nie znaczy, że był to Rhythm & Blues. Ten pozorny absurd wynika z faktu, że oba zespoły tworzyli zawodowi muzycy, którzy w zależności od zapotrzebowania byli członkami reprezentacyjnej orkiestry naszej floty, zespołu tanecznego bądź jazzowego, a nawet formacji rock’n’rollowej. W tym przypadkach zapewne grali „do kotleta”, czyli na tak zwanych dancingach. Trwały one po kilka godzin i zespół musiał w tym czasie grać w różnych stylach, bo na parkiecie królowały najrozmaitsze tańce. Z kolei ze wspomnień Walickiego wynika, że zmuszony do wielokrotnego bisowania Rhythm & Blues w Rudym Kocie

³ 6–12 sierpnia 1956 r.



w praktyce powtórnie zagrał cały „wyjściowy program”. Dla oddechu mógł wtedy sięgnąć po inne, znane zespołowi utwory, ale on na to nie pozwolił, bo mogłoby to nadwyżyć wiarygodność idei, jaką właśnie wdrażał. Dokładnie pół wieku później Walicki zareagował jak ranny lew, gdy w *Subiektywnej historii polskiego rocka* pozwolił sobie na niezobowiązujące stwierdzenie: *Kwestią nie rozstrzygniętą pozostanie zapewne pytanie, czy założyciele zespołu rzeczywiście myśleli o nowych horyzontach, czy też stawiając wszystko na jedną kartę, postanowili znokautować konkurencję w walce o letnie angaże w modnych wczasowiskach*, co świadczy o tym, jak czuły był na tym punkcie.

Już po pierwszym koncercie o Rhythm & Bluesie zrobiło się bardzo głośno, ale był to tylko lokalny rozgłos, więc Walicki wysłał grupę do „stolicy” – jak z przekąsem mawiał – gdzie podczas I Ogólnopolskiego Konkursu Amatorskich Zespołów Jazzowych i Rozrywkowych dała łupnia 26 konkurentom z całego kraju. Niedługo potem ruszyła w ogólnopolską trasę, podczas której, przy nadkompletach, wywoływała dziki aplauz i równie gorące ataki mediów. Marek Karewicz wspominał, że po ich jesiennym koncercie w Warszawie rozbiwiona młodzież już na ulicy skandowała nazwiska swych idoli, ale też wystawiła nawet tramwaj z szyn. Takiego entuzjazmu ludowa władza nie chciała tolerować i specjalnym rozporządzeniem ograniczyła wielkość sal, w których zespół mógł występować, co pod znakiem zapytania postawiło opłacalność całego przedsięwzięcia. W sumie Rhythm and Blues oficjalnie wystąpił 39 razy i przestał istnieć. Uderza w tym wszystkim podobieństwo do okoliczności, w jakich zamknięto „kramik Alana Freeda”. To z kolei nasuwa pytanie, czy aby na pewno pionierzy naszego rock’n’rolla padli ofiarą nieludzkiego systemu, czy może ludzkiego kołtuństwa i konserwatyzmu?

Kończąc wątek Rhythm & Bluesa, warto zerknąć na listę utworów, jakie zagrał na pierwszym koncercie, bo nie wszystkie utwory mieszczą się definicji rock’n’rolla. I tak obok piosenek wylansowanych przez Haleya, Presleya i Tommy Steela znalazły się tam utwory śpiewane przez Franka Sinatrę, Paula Ankę i Ethel Waters oraz jazzujące kompozycje Duke’a Ellingtona i Gene’a Krupy. Trafił na nią również rodzynek, utwór własny Hula-Hoop Boogie. Wraz ze wzrostem liczby solistów-wokalistów – do Bogusława Wyrobka i Marka Tarnowskiego (Wojciech Zieliński) dołączyli Andrzej Jordan (Anrzej Szmilichowski) i Michaj Burano (Wasył Michaj) – odsetek poprawił się nieco, ponieważ na set-liście pojawiły się utwory Fatsa Domino i Little Richarda, ale też na przykład odległy stylistycznie przebój Cateriny Valente *Malagueña*.

Gdy „straszni mieszczanie” zniszczyli Walickiemu marzenia, ten nie popadł, jak Freed, w depresję, tylko ruszył do boju i w zaskakująco krótkim czasie przygotował udoskonaloną wersję pierwotnego projektu. W zasadzie miał to być ten sam zespół, tylko w nowym opakowaniu, ale okazało się, że część muzyków miała już inne plany na życie. Czerwono-Czarni (CC) debiutowali 23 lipca 1960 roku w gdańskim Żaku. Ich premierowy koncert był tak pożądanym wydarzeniem, że po jednodniowej przerwie powtórzono go jeszcze czterokrotnie – narodziła się nowa gwiazda. Niestety sukces nie uchronił zespołu przed kryzysem, bo po wakacjach muzycy wrócili na studia i CC praktycznie przestali istnieć.

W ich pierwszym składzie znalazło się czterech muzyków z Rhythm & Bluesa – Tarnowski, Jordan, Burano oraz pianista Zbigniew Gersen (Zbigniew Wilk) – oraz między innymi gitarzysta Wiesław Bernolak i saksofonista Przemysław Gwoździowski. Gdy los CC zawisł na włosku, to ci dwaj nowi skrzyknęli znajomych

klezmerów⁴ i zespół odrodził się, ale w Krakowie, a następnie w Warszawie. W stolicy grali przez bite cztery miesiące, co Walicki wykorzystał i na ich koncerty ściągnął całą miejscową śmietankę towarzyską. Dzięki temu udało mu się doprowadzić do nagrania pierwszej płyty i występu w TVP.

Równolegle Walicki „wydeptywał” w Sopocie urzędową zgodę na otwarcie pierwszej „Letniej Kawiarni z danciem – Non Stop”⁵. Jej rezydentem zostali oczywiście CC. Była to jak na owe czasy nowatorska, powielana później w wielu miastach inicjatywa, nikt wcześniej nie zorganizował czegoś takiego z myślą o młodzieży. Non Stop przetrwał dwie dekady i stał się w tym czasie kultową „wyrocznią” w zakresie mody i tańca, ale też skuteczną trampoliną przyspieszającą kariery młodych artystów. Występy w tym miejscu miały też wpływ na dalsze losy CC, ponieważ ich powodzenie zauważyło dwóch skutecznych organizatorów z Estrady Szczecińskiej, którzy podkupili Walickiemu zespół. Niedługo potem Jacek Niezychowski i Jerzy Kosiński za pomocą kilku sprytnych pociągnięć marketingowych przekształcili tę formację w maszynkę do zarabiania pieniędzy. Niestety ceną, jaką przyszło zespołowi zapłacić, było stopniowe oddalenie się od rock’n’rolla. W takich działaniach oczywiście nie ma nic złego, bo takie są przecież prawa rynku. Poza tym nawet gdyby przypisać im winę, to zneutralizuje ją ożywienie, jakie swymi działaniami wprowadzili na nasz zgnuśniały rynek muzyczny, zwany show-manufakturą.

Nowi opiekunowie wysłali CC w Polskę z hasłem: „Szukamy młodych talentów”, które wymyślił Walicki. Z jednej strony ułatwiało to organizację ich koncertów, z drugiej gwa-

rantało muzykom o wiele wyższe honoraria – poza graniem przesłuchali blisko 4 tysiące adeptów, dodatkowo akompaniowali. Zwieńczeniem tego ich wielomiesięcznego maratonu był I Festiwal Młodych Talentów w Szczecinie⁶. Laureaci nazwani zostali Złotą Dziesiątką i z CC ruszyli w wielką trasę. Wśród nich znaleźli się między innymi: Wojciech Gąssowski, Wojciech Kędziora (Korda), Krzysztof Klenzon, Helena Majdaniec, Karin Stanek, Marek Szczepkowski i Czesław Wydrzycki (Niemen). Rok później powtórzono tę samą zagrywkę, laureatami drugiej edycji festiwalu⁷ zostali między innymi: Halina Frąckowiak, Mira Kubasińska, Tadeusz Nalepa, Kazimiera (Katarzyna) Sobczyk, Zdzisława Sośnicka i Marianna Wróblewska. Równolegle CC, korzystając z napływu „świeżej krwi”, stopniowo wymieniali garnitur swoich solistów – Gąssowski, Majdaniec, Sobczyk i Stanek oraz niezwiązani z przeglądem Toni Keczer (Antoni Kaczor), Maciej Kossowski, Henryk Fabian (Henryk Sawicki) i Jacek Lech (Leszek Zerhau). Te i liczne rozszady wśród instrumentalistów zupełnie zagłuszyły w zespole rock’n’rollowego ducha, a działał on jako gotowa na wszystko grupa zadaniowa. W tej właśnie roli CC zapisali się kolejny raz w historii polskiej muzyki rozrywkowej, nagrywając w 1968 roku nowatorską jak na owe czasy mszę beatową *Pan przyjacielem moim* Katarzyny Gärtner i Kazimierza Grześkowiaka (Muza XL 0475).

W początkowym okresie repertuar CC, podobnie jak u Rhythm & Bluesa, zasadzał się na powielaniu rock’n’rollowych „standardów”, ale tym razem ów zestaw rozszerzono o własne utwory instrumentalne i aktualne przeboje taneczne: Pata Boone’a, Connie Francis czy the Platters. Później tych „wątpliwych” utworów było coraz więcej, a niektóre z nich zyskały

⁴ Klezmer – potoczne określenie dla muzyka grającego w knajpie.

⁵ 2 lipca 1961 r.

⁶ 29 czerwca – 1 lipca 1962 r.

⁷ 4–7 lipca 1963 r.



Czerwone Gitary, fot. Marek Karewicz

polskie teksty. Liczniej też pojawiać się zaczęły dzieła naszych kompozytorów, których związki z rock'n'rollem bywały raczej iluzoryczne.

„Wrogie przejście” CC zraniło Walickiego do tego stopnia, że palając żądzą zemsty – do czego sam się przyznał – postanowił jak najszybciej zorganizować formację, która pomiesza konkurentom szyki. Nowy zespół przyjął nazwę (NC) i oficjalnie zadebiutował 24 marca 1962 roku w gdańskim Żaku, ale miał dwumiesięczne opóźnienie w stosunku do pierwotnego planu. Tak szybki start był możliwy, ponieważ Walicki zastosował dokładnie ten sam patent co poprzednio. Nie wziął jednak pod uwagę, że muzycy zespołu ABC Rock (New Rock Band), których wytypował jako formację bazową, uciekli szybciej, niż to zakładał. Z operacji wyratował go gitarzysta Jerzy Kosela, który

wcześniej pomagał mu w kompletowaniu CC, oddając Walickiemu pod komendę swój zespół, Elektron, który wzmacniono dwoma muzykami z innych formacji. Gdy już byli gotowi do startu, zmarł nagle gitarzysta Witold Nowak, który z takim zapamiętaniem ćwiczył nowy program, że przegapił zapalenie płuc, tym samym stając się pierwszą ofiarą polskiego rock'n'rolla.

Repertuar, jaki NC przygotował Walicki, w założeniach niewiele różnił się od wcześniejszych jego projektów, czyli składał się z modnych rock'n'rolli, kilku twistów oraz własnych utworów instrumentalnych. *Novum* były jednak bitowe adaptacje stylizowanych piosenek „ludowych” – *Głęboka studzienka*, *Mamo, nasza mamo*, *Gdybyś to tak miała*, *Stary niedźwiedź*. Posunięcie to miało wybić adwersarzom argu-

ment, że rock'n'roll jest muzyką obcą nam kulturowo. Fortel ów, podobnie jak wiele innych, okazał się na tyle skuteczny, że przeniósł NC nagrodę w Opolu oraz płytę *Na swojską nutę*, której sprzedaż osiągnęła nakład ćwierci miliona egzemplarzy.

NC w Żaku zaczynał z trzema wokalistami, ale już po pierwszym koncercie ostało się ich dwóch – Bernard Dornowski i Marek Szczepkowski. W niecały miesiąc później wygrali eliminacje i w konsekwencji cały II Festiwal Młodych Talentów w Szczecinie. Akt zemsty został dokonany, a smakował on tym bardziej, że Walickiemu do nowego zespołu udało się zaangażować: Klenczona, Kordę, Wydrzyskiego, Michaja Burano i Piotra Janczerskiego, na których wielką ochotę mieli również Czerwono-Czarni. Od tego momentu kariera NC nabrała rozpędu. Przez dwa kolejne sezony budowali swą popularność, rezydując w sopockim Non Stopie (1962–1963), zdobywali nagrody na festiwalach, nagrywali płyty i zaczęli wyjeżdżać na Zachód⁸. By zwiększyć siłę rażenia, zatrudnili też żeński chór Błękitne Pończochy (Ada Rusowicz). W tym samym okresie wymienili wszystkich instrumentalistów, bo Walicki miał stałą potrzebę zmian, i to nie bacząc na to, jak wpływają one na relacje międzyludzkie – zwalniał solistów słabszych lub takich, których popularność zagrażała pozycji zespołu. Ciągłe roszady personalne prowadziły do napięć i podziału na frakcje. Problem pogłębił się, gdy muzycy zorientowali się podczas wyjazdów na Zachód, że wysokość ich dewizowych przychodów zależy od liczby osób partycypujących do honorarium. W lecie 1965 roku doszło do rokoszu. Najpierw odeszła trójka instrumentalistów, którzy założyli polską supergrupę Polanie, a później Niemen. Wcześniej Walicki usunął z zespołu Majdaniec i Burano. Niebiesko-Czarni, którzy sami siebie

z przekąsem nazywali „Małym Mazowszem”, by nie stracić gruntu pod nogami, przeobrazili się w formację rockową z Rusowicz i Kordą „na froncie” – unowocześnili brzmienie i przyswoili sobie nowe, właśnie rozkwitające na Zachodzie nowe muzyczne trendy (rock progresywny). Walicki przebrał ich, zgodnie z duchem czasu, w gustowne, stylizowane na folklor stroje i ruszył z nimi na podbój Zachodu, gdzie wystąpili między innymi w Radiu Luksemburg. Po powrocie uznał, że nie tak to miało wyglądać, opuścił zespół i zaczął obmyślać kolejny projekt (Breakout). Od tej chwili NC, korzystając ze statusu zespołu eksportowego, działali samodzielnie przez niemal dekadę (1976), grając niewiarygodną liczbę koncertów (z górą 3 tysiące), nagrywając kolejne płyty (32), a przede wszystkim przygotowując pierwszą polską rock-operę *Naga*, której premiera miała miejsce 22 kwietnia 1973 roku w gdyńskim Teatrze Muzycznym. Nie było to udane przedsięwzięcie, ale i tak pokazano je w kraju ponad sto razy. Marek Karewicz podsumował *Nagą* takim oto bon motem: *Miał to być kamień milowy, a stał się ich kamieniem nagrobnym*.

„Korporacyjny” styl zarządzania, jaki Walicki stosował wobec swoich zespołów, powodował, że zwalniani muzycy wzmacniali konkurencję lub też tworzyli własne projekty. Jednym z nich był surfowy sekstet Pięciolinie, w którym znalazło się aż pięciu muzyków z NC. Grupa powstała latem 1963 roku, dość szybko nagrała w radiu kilka piosenek i została rezydentem sopockiego Non Stopu. Wygrała też wyprzedane do ostatniego miejsca starcie „Pięciolinie *contra* Tony”⁹ w nieistniejącej już Hali Stoczni w Gdańsku. Mimo rosnącej popularności muzycy nie bardzo radzili sobie z logistyką, więc sprawy, w pełnej konspiracji, w swoje ręce wziął Jerzy Kosela, który właśnie wyszedł

⁸ M.in. do słynnej paryskiej Olympii.

⁹ Zwycięzcy II Ogólnopolskiego Festiwalu Młodych Talentów w Szczecinie (1963).

z wojska. Tym sposobem w styczniu 1965 roku Pięciolinie stały się Czerwonymi Gitarami, a muzycy, którzy się w nich nie zmieścili, założyli Pięć Linii, które działały nieco ponad rok.

Czerwone Gitary były autorskim projektem Koseli, który zaplanował wszystko na kilka lat do przodu. Plan zakładał, że będzie to nie wiążąca się w układy, w pełni samowystarczalna formacja, jakiej jeszcze u nas nie było – repertuar, promocja, sprzęt, logistyka. Wymyślił też tyleż prowokacyjne, co przemawiające do wyobraźni młodzieży hasło „Gramy i śpiewamy najgłośniej w Polsce”, co zresztą było prawdą. Najistotniejsze w tym wszystkim było jednak to, że zespół stylistycznie odszedł od „amerykańskiej” formuły zespołu akompaniującego kilku solistom i postawił na model „liverpoolski”, w którym wszyscy instrumentalisci śpiewali utwory własne.

Czerwone Gitary przez dwa kolejne sezony grały w sopockim Non Stopie (1965–1966), budując swą popularność i testując repertuar, w efekcie czego już przed pierwszymi urodzinami mieli na koncie dwie „czwórki”, a przed kolejnymi dużą płytę (LP) *To właśnie my*, które utrwaliły ich absolutną supremację na polskim rynku.

Plan Koseli był majstersztykiem, ale nie uwzględnił czynnika ludzkiego. Walicki był typem dyktatora, który usuwał ze swej drogi ludzi mających odmienne zdanie. Kosela postawił na pełną demokrację, ale na tym właśnie się „przejechał”, bo gdy doszło do poważnej różnicy zdań, w wyniku głosowania przegrał i musiał opuścić grupę. Nastąpił nowy szef (Krzysztof Klenczon), ale stare zasady pozostały, skutkiem czego i on w trzy lata później „poległ”. Mimo tych wstrząsów Czerwone Gitary utrzymywały pozycję hegemonów. Zgarniały wszystko, co było do zgarnięcia, jeździły po Europie i Stanach, zdobywały „złote płyty” i prestiżowe nagrody (MIDEM), ale tak zajęły się pomnażaniem stanu swych dewizowych

kont, że zaniedbały tworzenie nowych przebojów i w efekcie w 1980 roku przestały istnieć. Po dekadzie wróciły, by pojawiać się i znikać w składzie coraz dalszym od oryginału.

Czerwone Gitary zawsze kojarzone były z Beatlesami i biorąc poprawkę na nasze realia, osiągnęły porównywalny sukces. Tak jak oni, starali się iść z duchem czasu, unowocześniaли brzmienie, ale, być może z powodu braku producenta, nie potrafili wyrwać się z popowych kolein. W niczym nie umniejsza to splendoru, na jaki zapracowali, bo też stali się naszą jeśli nie najlepszą, to najpopularniejszą grupą bitową w historii. O paradoksie, na samym początku Walicki ocenił, że zespół nie ma szans na sukces.

Sprowadzenie wstępnej historii polskiego rock’n’rolla do czterech zespołów i jednego człowieka byłoby ocierającym się o historyczny fałsz uproszczeniem. Ma ono jednak swoje uzasadnienie, bo to uwarunkowania geopolityczne w głównej mierze zadecydowały, że nadmorska metropolia składająca się z dwóch portów oraz kurortu i miasteczka artystów stała się matczynią nową muzyki i mody. To tutaj powstały cztery formacje, za sprawą których rock’n’roll zawładnął umysłami młodych, wchodzących w dorosłość Polaków. Tych ludzi dotyczyła co prawda cienie traumy wojennych i stalinowskich dni, ale wierzyli, że normalne życie jest możliwe. Rock’n’roll, który odpowiadał ich temperamentowi i miał uwodzący smak owocu zakazanego, umacniał w nich to poczucie. Przed Rhythm & Bluesem działały przeciw orkiestry i zespoły, które grywały rock’n’rolla, ale to ta trójmiejska grupa zainfekowała nim całą Polskę. Gdy władza doprowadziła do jej upadku, Walicki wymyślił kilka podszytych ideologią forteli, dzięki którym Czerwono-Czarni zaczęli szukać w kraju młodych talentów, a Niebiesko-Czarni wzywali by „Polska młodzież śpiewała polskie piosenki!”. W efekcie muzyka, która irytowała starszych i nie podobała się władzy, zyskała popular-

ność, z jaką nigdy wcześniej ani nigdy później nie mieliśmy do czynienia. Jej siła wynikała z faktu, że stała się ona alternatywą dla inercji i szarości ówczesnej rzeczywistości. Najbardziej budujące w tym wszystkim było to, że młodzież swej fascynacji nie ograniczała do konsumpcji i mimo ogromnych trudności sama włączyła się w jej tworzenie. W prawie każdym mieście, miasteczku czy siole działał co najmniej jeden zespół bitowy. Ile ich było naprawdę – tego nie wiadomo, ale w 1966 roku Karin Stanek śpiewała, zainspirowany medialnym komunikatem, przebój *Trzysta tysięcy gitar*, co daje pojęcie o skali tego zjawiska. Wiadomo natomiast, że w Trójmieście w latach 60. było ponad sto zespołów, a w następnej dekadzie liczba ta nawet trochę się zwiększyła.

Niestety po większości z nich, nawet jeżeli któryś uzyskał sporą lokalną popularność, nie pozostały żadne dźwiękowe dowody istnienia, ponieważ nasza show-manufaktura rządziła się swoimi prawami. By nagrać coś w regionalnym radiu, trzeba było mieć spore znajomości, a i tak nie było gwarancji, że zarejestrowany utwór trafi na ogólnopolską antenę. Wydanie nawet małej płyty było aktem nobilitacji i zaszczytem, którego dostępowali przeważnie zespoły z Warszawy. Zmieniło się to trochę za sprawą I Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków, którego finał miał miejsce na stadionie Lechii w Gdańsku¹⁰. Zgłosiło się doń ponad tysiąc zespołów i solistów. Laureatami zostali: Skaldowie (Kraków), Nastolatki (Wrocław), Kon-Tiki (Szczecin), Blackout (Rzeszów) oraz Dzikusy (Warszawa). Finał drugiej, nie mniej licznie obsadzonej edycji (II Młodzieżowy Festiwal Muzyczny¹¹) odbył się w Chorzowie. Laury zdobyli tam: Dżamble (Kraków), Romuald & Roman (Wrocław),

Pięciu (Warszawa) i Ritornel (Gdańsk). Oba konkursy za patronów miały wszystkie istniejące wtedy w Polsce organizacje młodzieżowe (ZMS, ZMW, ZSP i ZHP) oraz najprężniejszą agencję impresaryjną (PFI)¹², a mimo to tylko nieliczni z grona laureatów doczekali się płyt. Z kolei po legendarnym Festiwalu Awangardy Beatowej¹³ w Kaliszu, który dobitnie wykazał, jak nasza oficjalna scena bitowa różni się od tego, co dzieje w muzycznym „podziemiu”, nie pozostał żaden fonogram. Trochę lepiej, ale nadal mikro wyglądały w tym względzie dwie kolejne edycje imprezy, która w międzyczasie zmieniła nazwę na Festiwal Młodzieżowej Muzyki Współczesnej¹⁴.

Poza wymienionymi powyżej w przedsiwzięciu do sławy ugrzęzły między innymi zespoły: Luxemburg Combo z Częstochowy, Szwagry z Krakowa, Trubadurzy i Kanon Rytm z Łodzi, Bardowie i Tarpany z Poznania, Nastolatki, Pakt, Romuald & Roman z Wrocławia, Passaty z Tychów oraz Big Beat Sextet, Pesymiści, i Warszawskie Kuranty z Warszawy. Natomiast w Trójmieście ten los dotknął: Czarne Golfy, Meteory, Szeptaczy, Takty, Tony i Złote Struny oraz kilka innych zespołów, które z nich wyrosły.

By zrozumieć, dlaczego tak się działo, należy porównać dwa światy – zachodni i ten nasz. W USA i Europie Zachodniej decydowały o tym prawa rynku, ponieważ muzykę promowały niezależne wydawnictwa i komercyjne stacje radiowe, w sklepach dostępne były aktualne płyty, a młodzi ludzie, gdy poczuli imperatyw tworzenia muzyki, po prostu kupowali to, co potrzebne im było do szczęścia. U nas by trzymać rękę na muzycznym pulsie, należało po nocach nasłuchiwać falującego

¹⁰ 17 lipca 1966 r.

¹¹ 19 i 20 lipca 1969 r.

¹² Polska Federacja Jazzowa, później Polskie Stowarzyszenie Jazzowe.

¹³ 27–30 listopada 1969 r.

¹⁴ 7–9 stycznia 1972 r. i 1–4 marca 1973 r.

wśród szumów i trzasków programu Radia Luksemburg, BBC lub skandynawskich rozgłośni. Potencjalny muzyk musiał liczyć się z tym, że będzie zmuszony postarać się o samodzielne wykonanie instrument i niezbędne akcesoria, co niejednokrotnie oznaczało działalność na pograniczu prawa. Gdy już taki delikwent skompletował sprzęt i skrzyknął kolegów, przygotował przyzwoity program i zyskał lokalną sławę, jego szanse wypłynięcia na szersze wody i tak były niewielkie, ponieważ w zasadzie jedynym kanałem promocyjnym, w każdym razie na wstępnym etapie, była poczta pantoflowa. Jej skuteczność znacznie wzmacniały takie miejsca jak sopocki Non Stop i jego liczne jego kopie oraz najrozmaitsze przeglądy i konkursy. Dostanie się na scenę tych pierwszych nie było proste, a przebrnięcie przez szczyble tych drugich wymagało czasu i samozaparcia. I w pierwszym, i w drugim przypadku nie było żadnej gwarancji, że sukces cokolwiek zmieni w sytuacji startującego.

Na koniec spróbujmy odpowiedzieć sobie na dwa pytania: Skąd wziął się termin „big beat”? i Czym różni się big beat od rock’n’rolla?

Pierwsza odpowiedź jest stosunkowo prosta, bo powszechnie wiadomo, że był to jeden z licznych forteli Franciszka Walickiego, którymi starał się on przekabacić osoby z urzędu niechętne muzyce młodzieżowej. „Big beat” nie był jego autorską kreacją lingwistyczną, ponieważ termin ten stosowano również w innych zakątkach globu. Co ciekawe, wbrew temu, co twierdził sam zainteresowany, nie został on zaczerpnięty z rynku francuskiego, bo akurat tam rock’n’roll i jego mutacje nazywano muzyką *yé-yé*.

Zagadka staje się jasna, gdy uświadomimy sobie, kto pierwszy go używał. To, że było ich dwóch – Alan Freed i Fats Domino¹⁵ – nie

ma tu znaczenia, bo obaj byli Amerykanami, a Walicki nie chciał zastępować drażniącego urzędników terminu innym amerykańskim słowem, więc wymyślił mu nowe pochodzenie.

Zgodnie z deklaracją pomysłodawcy terminy „big beat” i „mocne uderzenie” pierwotnie odnosiły się wyłącznie do rock’n’rolla, ale dość szybko zaczęto je również łączyć z modnymi tańcami (twist, jive, surf, madison, jerk), jakie pojawiały się wtedy niemal co sezon. W efekcie big beat kojarzony był z hałasem, niechlujstwem i „chuliganerką”, natomiast dzisiaj stosuje się go dla określenia naszej muzyki młodzieżowej lat 60. To dobrze, bo mamy własną „oryginalną” etykietkę identyfikującą polską muzykę wyrosłą na bazie rock’n’rolla i nie zmienia tego fakt, że od połowy lat 90. tego samego terminu używa się dla określenia muzyki Fat Boy Slima, Prodigy i Chemical Brothers.

Odpowiedź na drugie pytanie jest bardziej skomplikowana, ponieważ wiadomo, że nasi wykonawcy na początku po prostu kopiowali przeboje Haleya i jemu podobnych. Już na tym etapie można przyjąć, że było to twórcze reinterpretowanie, ponieważ utwory te grano w innych aranżach i instrumentacji. Poza tym z powodu braku oryginalnych zapisów nutowych odtwarzano je ze słuchu, co niesie ze sobą duże prawdopodobieństwo zniekształcenia lub pominięcia jakiegoś fragmentu, który potem trzeba było po prostu wymyślić. Poza tym, jak to powiedział kiedyś Tadeusz Nalepa: *Nawet jeżeli zagrasz nuta w nutę jakiegoś oczywistego bluesa, to i tak będzie on inny, bo to wykonanie „skażone” będzie inną tradycją, w jakiej się wychowałeś, innymi emocjami i doświadczeniem*, co pozwala sądzić, że nawet w tym pionierskim okresie grane u nas rock’n’rolle różniły się od tych anglosaskich.

Na następnym etapie nasi wykonawcy sięgnęli po wielokrotnie sprawdzony pomysł, by do zachodnich przebojów pisać polskie teksty, które przeważnie nie miały nic wspólnego z oryginalnym przekazem. Wynikało to między innymi z faktu, że tamtejsze rock’n’rolle opowiadały głównie o intymnych fantazjach i pragnieniach, frywolnych relacjach damsko-męskich, co w Polsce wywołałoby święte oburzenie. Tym sposobem najbardziej amerykański rock’n’roll stawał się swojską piosenką.

Z czasem, gdy nasi kompozytorzy mieli już za sobą etap „wgryzania się w temat”, zaczęli samodzielnie pisać przeboje na tamtą modłę, w naturalny sposób deformując oryginalny styl. Spore znaczenie miał również fakt, że rdzenny rock’n’roll tworzyli biali, wychowani na country młodzieńcy, którzy podkradli muzykę swym ciemnoskórym sąsiadom. U nas grali ją swingujący zawodowcy, którzy z niejednego pieca już chleb jedli. Tam wykonawcy braki warsztatowe nadrabiali ekspresją, którą u nas zastępowała rutyna. Poza tym, z przyczyn zapewne taktycznych, nasi twórcy zaczęli dość mechanicznie wplatać do muzyki młodzieżowej elementy naszego folkloru i muzyki klasycznej. Miało to podnieść jej wartość, ale do czasu pojawienia się Skaldów nie najlepiej się sprawdzało. Generalnie rzecz biorąc, gdy rock’n’roll stracił swą ożywczą siłę, nasz rynek muzyczny zaczął przypominać mętną sadzaw-

kę, w której wszyscy się taplają, tracąc swe barwy. Nasza muzyka młodzieżowa coraz bardziej trąciła myszką, podczas gdy świat w tym czasie aż kipiał od nowych pomysłów. Na szczęście nasze zespoły zaczęły na dłużej wyjeżdżać na Zachód, gdzie muzycy mogli obserwować z bliska największych i zbierać doświadczenia. Miewali kontakt z tamtejszymi muzykami, przez co nabierali pewności siebie, a zarobione pieniądze inwestowali w nowoczesny sprzęt i instrumenty. Gdy wrócili do kraju, od razu zmieniła się i muzyka. Można powiedzieć, że był to przesunięty o trzy lata przełom, który przypominał rockową erupcję roku 1967. Tam na rynku pojawiły się płyty: *Sgt. Paper’s Lonely Hearts Club Band* Beatlesów, *Their Satanic Majesties Request* Rolling Stonesów, *Wheels of Fire* Cream, *Surrealistic Pillow* Jefferson Airplane i *Days of Future Passed* Moody Blues oraz fonograficzne debiuty Jimiego Hendrixa, Doors, Pink Floyd i Grateful Dead. U nas w okolicach 1970 roku wydane zostały płyty: *Na drugim brzegu tęczy* Breakoutów, *Enigmatic* i *Człowiek jam niewdzięczny* Niemena, *Od wschodu do zachodu słońca* Skaldów, *Twarze Niebiesko-Czarnych*, *Mrowisko Klanu* i *Wołanie o słońce nad światem* Dżambli, a także *Korowód* Marka Grechuty z Anawą i *Zegarmistrz światła* Tadeusza Woźniaka.

I tu, i tam muzycy odkryli nowe horyzonty, w obu przypadkach ożywcze i intrygujące, ale też bardzo, bardzo różne.

¹⁵ Nagrał on w 1957 r. utwór *Big Beat*, który stał się umiarkowanym przebojem.

Teresa Drozda

LISTOPAD 1989. WROCŁAW



Nie było mnie tam. Nie umiem sobie wyobrazić emocji towarzyszących przyjeżdżającym do Wrocławia, często określaną drogą, przez NRD, żeby oszukać pograniczników, Czechów i Słowaków. „Gazeta Wyborcza” 2 listopada pisała: Czechosłowacka służba graniczna zatrzymuje obywateli CSRS, którzy usiłują dostać się do Polski, by wziąć udział w organizowanym we Wrocławiu Międzynarodowym Seminarium „Europa Środkowa. Kultura na rozdrożu – między totalitaryzmem a komercjalizmem”. Informacje o zatrzymaniach przekazał organizatorom NZS Uniwersytetu Wrocławskiego i Solidarności Polsko-Czechosłowackiej pisarz czeski Václav Havel w rozmowie telefonicznej. Nie wpuszczono do Polski artystów, członków grup rockowych, działaczy niezależnego ruchu wydawniczego. Zatrzymano także obrazy, które miały być eksponowane na wystawie młodego malarstwa czechosłowackiego. [...] Młodzi Czesi i Słowacy, którzy dotarli do Wrocławia, twierdzą, że bezpiecznie można się dostać do Polski przez NRD¹.

Chyba nikt spośród tych, którzy między 3 a 5 listopada 1989 roku brali udział w rzeczonym seminarium, któremu to miał jedynie towarzyszyć „Przegląd Czechosłowackiej Kultury Niezależnej”, nie zdawał sobie sprawy z tego, że będzie się o tym wydarzeniu mówić jako o kamieniu węgielnym aksamitnej rewolucji. Jej preludium. Że będzie punktem odniesienia. Václav Havel, już jako prezydent, mówił o wrocławskim spotkaniu, że było uwerturą (czeskie: *předehra*) do czechosłowackiego aksamitnego listopada.

Przegląd po latach wybił się na plan pierwszy. Zarówno to, co się podczas niego odbyło, jak i to, co nie – z zatrzymaną na granicy wystawą na czele. Stało się tak przede wszystkim za sprawą obecności Karela Kryla – barda Praskiej Wiosny, legendy. Fotograf Ota Nepilý opowiadał mi, że wchodząc do garderoby w Teatrze Polskim, nie miał pojęcia, z kim siedzą znani mu pieśniarze. Nigdy Kryla nie widział. Nie wiedział, jak wygląda. Taki ktoś od 1969 roku w Czechosłowacji oficjalnie nie

istniał. Kryl w rozmowie Barbarą Hrybaczą i Andrzejem Jagodzińskim mówił wówczas: *Był to mój pierwszy koncert dla polskiej publiczności w Polsce. Wcześniej występowałem kilkakrotnie na Zachodzie dla środowisk polonijnych, ale to zupełnie coś innego. Wrocławska publiczność była fascynująca. Jestem tym po prostu wstrząśnięty. Nie przypuszczałem, że tak łatwo uda nam się nawiązać absolutny kontakt. Na Zachodzie nigdy czegoś takiego nie przeżyłem. Grając miałem takie wrażenie, jakbym jednocześnie siedział na widowni i sam siebie słuchał. Wcześniej przygotowałem sobie tekst na powitanie, lecz powiedziałem tylko parę słów, bobym się rozplakał. A poza tym, jak zobaczyłem tych ludzi, zrozumiałem, że oni nie czekają na gadanie. [...] Jest coś niesamowitego w tym, że komuś chce się jechać kilkaset kilometrów po to, żeby posłuchać muzyki. A kiedy zatrzymują go na granicy i nie pozwalają jechać dalej, ryzykując poważnymi kłopotami, dokłada następne kilkaset kilometrów, aby przez NRD czy ZSRR dotrzeć do Wrocławia. Początkowo na scenie chcieliśmy dokonać symbolicznego zniszczenia „żelaznej kurtyny”, ale widząc tę publiczność, zrozumieliśmy, że nie trzeba tu żadnych symboli, bo ta kurtyna już praktycznie nie istnieje. Ci młodzi ludzie wrócili do kraju ze świadomością, że wszelkie sztuczne bariery i granice nie są w stanie ich zatrzymać. A to właśnie oni będą wkrótce decydować o losach naszego kraju – nie moje pokolenie, które jest rozbite, okaleczone i sparaliżowane².*

Używając liczby mnogiej, Kryl ma na myśli pozostałych, obecnych we Wrocławiu, czechosłowackich bardów – *písníkáři*, emigracyjnych i krajowych. Dotarło ich kilkunastu. Wśród obecnych był też Jaromír Nohavica – dziś najbardziej znany w Polsce, wciąż aktywny i potrafiący zaskakiwać, czeski śpiewający poeta. Kiedy zapytałam go o jego wspomnie-

nia z tego pierwszego koncertu w Polsce, odeślał mnie do swojego „Archiwum pod lupą”. To rodzaj internetowego serialu czy też gazety ukazującej się między 2005 a 2009 rokiem. Jaromír w publikowanych co poniedziałek artykułach odtwarzał okoliczności powstania wybranych utworów, przywoływał wspomnienia z ważnych spotkań, koncertów i wyjazdów, opisywał swoje najwcześniejsze początki. Do tekstów dołączał zeskanowane dokumenty, zdjęcia, rękopisy piosenek. Tak na marginesie – to w zasadzie gotowa książka. Kiedy więc zapytałam o koncert we Wrocławiu, polecił mi sięgnąć do „Archiwum pod lupą” i zacytować to, co tam umieścił.

Piosenka Jacek (16.04.1989)

Kiedy dzisiaj wczytuję się czasami we wspomnienia wielu moich rówieśników, dotyczące czasów sprzed dwudziestu lat, to aż mi wstyd, że mogłem być – w odróżnieniu od nich – tak mało przewidujący, tak mało dalekowzroczny i domyślny. Oni już wtedy, jesienią 1989 roku, wiedzieli przecież, że reżim upada, oni już wtedy czuli, że ze strony komunistów nie grozi najmniejsze niebezpieczeństwo, oni już wtedy zwyciężali w swojej walce z wrogiem. I tylko ja szykowałem się na swój zaduszkowy wyjazd do polskiego Wrocławia na Festiwal Czechosłowackiej Sztuki Niezależnej niczym partyzant na akcję [...].

Piosenkę Jacek napisałem wiosną 1989 roku i mam kilka dosyć osobistych wspomnień z nią związanych. Po pierwsze, od razu się nią pochwaliłem mojemu oficerowi prowadzącemu w StB, kapitanowi Liberdzie, gdy kolejny raz wypytywał mnie, czym się właśnie zajmuję. Bohatersko wydałem samego siebie, kiedy mu

¹ Do Wrocławia przez NRD, „Gazeta Wyborcza – Kraj” 1989, 2 XI; ortografia została uwspółcześniona.

² Ja tu tylko śpiewam, rozmawiali B. Hrybacz, A. Jagodziński, „Gazeta Wyborcza – Kraj” 1989, 13 XI.

tchórzliwie ujawniłem, że akurat napisałem tę piosenkę. I kiedy tak siedzieliśmy twarzą w twarz, beczelnie mu ją wyrecytowałem. Sądę, że pojął, o co chodzi, bo zapytał, czy moim zdaniem granica kiedyś zniknie. Odpowiedziałem mu, że to pewne. I zapytałem, czy lubi swoją pracę. Powiedział, że tak, bo dzięki niej poznaje wielu interesujących ludzi.

Z powodu tytułu tej piosenki wielu moich słuchaczy jest przekonanych, że została napisana dla wielkiego polskiego barda, Jacka Kaczmarskiego. Byłaby to piękna legenda, ale prawda jest inna. W tym czasie, wiosną 1989 roku, Jacek był jeszcze na emigracji, chyba w Australii [w rzeczywistości w Monachium, w Niemczech – T.D.], a ja znałem tylko parę jego piosenek. Nasze pierwsze spotkanie odbyło się rok później, na rynku w Cieszynie, gdzie zaśpiewałem mu przede wszystkim nową piosenkę Jaskółko, fruń. I dopiero potem, oczarowany jego krótkim występem i osobistą rozmową, zacząłem go starannie słuchać i tłumaczyć.

Ale wracając do mojej jesiennej podróży do Wrocławia... Zagrałem tam piosenkę Jacek jako osobiste podziękowanie przyjaciołom z polskiej Solidarności [Polsko-Czechosłowackiej], którzy przygotowali cały festiwal. To były cztery piękne dni spędzone u bliskich przyjaciół. A właściwie trzy – od piątku do niedzieli, od 3 do 5 listopada 1989 roku. Tylko że cały ten wyjazd musiałem przedłużyć o jeszcze jeden dzień, bo już w środę wieczorem zadzwonił do mnie Pepík Streichl z informacją, że od piątku będzie wzmożona kontrola na polsko-czeskiej granicy. Myślę, że powiedział wprost: będzie oblawa. Nie pytałem go, skąd to wie, dzisiaj też mnie to nie obchodzi, ale ponieważ czułem, że to bardziej niż prawdopodobne (a sprawa Karela Plíhala i Emila Pospíšila, zatrzymanych na przejściu granicznym Kudowa-Náchod, to potwierdziła), zacząłem działać. Umówiłem się z naszą przyjaciółką Olinką H., miejscową Polką i druhną Martiny na naszym ślubie, żeby zostawiła mi u swojej babci w Cieszynie trochę polskich pieniędzy.

W czwartek, wcześniej rano (wbrew swoim zwyczajom wstałem gdzieś tak koło szóstej, gdy było jeszcze ciemno), wyruszyłem na Most Przyjaźni – bez gitary, żeby nie budzić żadnych podejrzeń, tylko z zaproszeniem w kieszeni. Zaproszenie skołowali mi przyjaciele z polskiej Solidarności [Polsko-Czechosłowackiej], nie wiem jak. Odstąpiłem swoje w długiej kolejce tych, którzy zmierzali do Polski do pracy i mieli oficjalne przepustki, a kiedy celnik spojrzał na mnie badawczo i spytał, gdzie mam gitarę, odpowiedziałem urażony, że przecież nad grobem krewnych śpiewać nie należy. Działo się to, na szczęście dla mnie, w okolicach Zaduszek. Wpuścili mnie. Pierwszy raz dostałem się do polskiego Cieszyna. O świcie znalazłem dom babci Oliny. Była bardzo zaskoczona, co to za czeskie zwyczaje przychodzić tak wcześniej, ale dostałem parę złotych i mogłem wsiąść do autobusu zmierzającego do Katowic. Pierwszy raz jechałem polskim autobusem. W Katowicach przesiadłem się na pociąg i późnym popołudniem, przez cały czas „na wisząco” na korytarzu, dotarłem do Wrocławia. Dla mnie to było przeżycie jak z filmu przygodowego. Tak tu się wtedy żyło, drogie dzieci.

Wisienką na torcie był powrót do domu w niedzielę wieczorem, razem z Pavlem Dobešem. On prowadził, ja wtedy jeszcze nie miałem samochodu. Trzeba było zobaczyć zaskoczenie srogiej funkcjonariuszki, kiedy mnie zobaczyła i wygłosiła: „Nohavica! A pan jak się tu dostał?”, warto było. No i w nagrodę nas porządnie przeczeszała. Ale mnie i Pavla już wcześniej ostrzeżono, więc wszystkie wywrotowe idee wieźliśmy tylko we własnych głowach. [...] Nasz wspólny koncert mam przed oczyma, jakby to było wczoraj. Przede wszystkim zaskoczyło mnie naprawdę wspaniałe, owacyjne, miejscami wręcz wzruszające przyjęcie Karela Kryla. I to nie tylko ze strony kilkudziesięciu Czechów, którzy dostali się do sali, ale przede wszystkim przez kilkuset Polaków, dla których Karel już wtedy był wielkim idolem. Nie miałem pojęcia, jak wielu ludziom Karel dodawał sił swoimi piosenkami puszczanymi na falach Wolnej Europy. Zaśpiewał wtedy

kilka piosenek po polsku, brzmiały naprawdę dobrze i zrobiły wrażenie. Mówiłem sobie: „Ech, gdybym i ja mógł kiedyś tego spróbować...”.

Sam szalony pobyt we Wrocławiu tonie w mrokach mojej niepamięci. Pamiętam tylko strzępki: Karela pytającego, jak tam u nas w kraju z podatkami; zbiórkę pieniędzy na opłacenie kary za Standę Zárbynickiego [chodzi o Stanislava Zárbynickiego – poetę, pisarza i wydawcę, popełnił samobójstwo 11 grudnia 1989 roku – T.D.]; Jarka Hůtkę, któremu w garderobie dziękowałem za to, że mogłem się tyle nauczyć z jego piosenek; przyczepę, w której spałem; polskie księgarnie, pełne książek, o których w tym czasie w Czechach nikomu się nie śniło; mnóstwo młodych Polaków, którzy używali nam bezpłatnie mieszkania, opiekowali się nami i wspólnie z nami cieszyli, że wszystko się udało; no i panów z emigracji, prowadzących niekończące się spekulacje, kiedy w kraju runie reżim.

W powietrzu czuć było nadchodzącą wiosnę ludów.

Dziękuję, moi polscy przyjaciele, że u was pierwszy raz mogłem wziąć głęboki oddech.

Trudno dziś wyobrazić sobie emocje towarzyszące wrocławskiemu spotkaniu. Euforię podszytą strachem. Nadzieję niepewnością. W Polsce raptem pół roku wcześniej odbyły się pierwsze w części wolne i demokratyczne wybory. Węgierski „trójkątny stół” zakończył się we wrześniu podpisaniem porozumienia między komunistyczną władzą a opozycją. Mur berliński runął 9 listopada, a Czechosłowacja nieugięcie broniła socjalistycznego porządku świata. W wielu wspomnieniach z tamtego czasu pojawia się zwątpienie – u nas to jeszcze potrwa. Nohavica, który jest tu dla mnie punktem odniesienia, bo na jego występ, o czym później, warto spojrzeć uważniej, był

wtedy tylko drobnym elementem całej tej kulturalnej i politycznej układanki. Kontekstów dostarcza znakomite archiwum internetowe VONS (Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných), czyli Komitetu Obrony niesprawiedliwie Prześladowanych (czechosłowackiego odpowiednika naszego KOR-u). Zamieszczono w nim zeskanowane numery „Biuletynu Informacyjnego” Solidarności Polsko-Czechosłowackiej, która była organizatorem festiwalu.

Numer 15. pisma, zamknięty 28 października 1989 roku, na stronie 2. donosił: *Od 3 do 5 listopada SPCz wraz z wrocławskim NZS-em organizuje międzynarodowe seminarium na temat „Europa Środkowa. Kultura na rozdrożu – pomiędzy totalitaryzmem a komercjalizmem”. [...] Seminarium towarzyszyć będzie Przegląd Czechosłowackiej Kultury Niezależnej z udziałem plastyków, pieśniarzy i muzyków rockowych z Czechosłowacji i artystów emigracyjnych, między innymi Karela Kryla i Jaroslava Hutki. [...] Niestety, powodzenie tej imprezy zależy od decyzji czechosłowackich władz paszportowych i granicznych.*

Ostatni, 16. numer „Biuletynu”, z grudnia 1989 roku, szeroko relacjonował wydarzenia aksamitnej rewolucji, cytował wystąpienie Adama Michnika zamykające wrocławskie seminarium i kilka innych wystąpień oraz (na 4. stronie) artykuł z listopadowego numeru miesięcznika „Lidové noviny” pióra czeskiego dziennikarza Michala Klímy.

Solidarność Polsko-Czechosłowacka, „Lidové noviny”, listopad 1989:

Obywatele Wrocławia oddali swe mieszkania do dyspozycji za darmo. Mimo że przyjechało około pięciu tysięcy Czechów, chętnych do udzielenia gościny było znacznie więcej. Pracujący społecznie ludzie zapewnili plakaty informacyjne,

odznaki, katalogi, bezpośrednie tłumaczenia na trzy języki i pracujący niemal non-stop ośrodek prasowy.

Piątek 3 XI 1989 roku był dniem Karla Kryla. 1200 krzeseł Teatru Polskiego nie mogło pomieścić zainteresowanych. Setki widzów siedziały w przejściach i na scenie. Redaktorka Studia Solidarność Polskiego Radia, Maryna Miklaszewska, zapowiadała kolejno pieśniarzy: [Josefa] Streichla, Nohavice, [Josefa] Nosa, [Petra] Rímskiego z Czechosłowacji, [Svatopluka] Karáska i [Zdenka] Vokatego z emigracji. Jako ostatni wystąpił Karel Kryl. Rozemocjonowana publiczność przypominała w tym momencie raczej fanów rocka niż słuchaczy muzyki folk. Ucichło, kiedy Kryl zagrał pierwsze akordy Morituri te salutant. Młodzi widzowie nie widzieli nigdy Kryla na scenie, po kilku taktach poznali jednak tę pieśń i na widowni znów rozległy się oklaski.

Po dwudziestu latach Kryl znów śpiewał dla czeskiej publiczności, a po raz pierwszy dla polskiej. Rozładował napięcie, mówiąc po drugiej piosence: „Mam straszną tremę”, śpiewał z przejęciem, a wtórowali mu nie tylko Czesi, ale i Polacy. Był oklaskiwany szczególnie gorąco, gdy zaśpiewał kilka piosenek po polsku. Po występie powiedział: miałem przygotowaną długą mowę powitalną, ale nie byłem w stanie jej wygłosić. Był to dla mnie szok i nagroda za tych dwadzieścia lat, bardzo było mi to potrzebne.

Wielki sobotni koncert rozpoczął Kryl pieśnią pod tytułem Rak (Rakovina), a po nim wystąpili [Pavel] Dobeš, [Petr] Dopita, [Vladimír] Veit, [Vlastimil] Třešňák i Hutka. Nos i Hutka zorganizowali mniejszy koncert w sali wykładowej Uniwersytetu, a wieczorem Kryl i Hutka śpiewali jeszcze w małym klubie jazzowym. Widzowie domagający się autografów zatrzymali

ruch przed teatrem. Kryla zaproszono na kolejne koncerty, z których dwa, w Poznaniu i Gdańsku, doszły do skutku w następnych dniach.

Emigracyjni piosenkarze czescy byli bardzo zadowoleni, że ludzie śpiewali ich pieśni, jest to dowód na to, że ani zakazy, ani wygnanie nie były w stanie zniszczyć niezależnej kultury czeskiej. Piosenkarze byli naturalni, nie wybierali nawet na tę okazję specjalnego repertuaru, grali po prostu to, z czym wystąpiliby na jakimkolwiek koncercie folkowym u siebie. [...]

Powrót do domu był jak przebudzenie z pięknego snu, wielogodzinne przeglądanie bagażu na granicy, odbieranie każdego zapisanego i zadrukowanego papieru, kaset magnetofonowych. Z aparatów wyciągano filmy, rewizje osobiste i przesłuchania, kolejki samochodów na granicy stały nieraz ponad piętnaście godzin – charakterystyczny przyczynek urzędów czechosłowackich do dyskusji o Europie Środkowej. Pisząc te słowa, pozostają nie tylko z wielkim szacunkiem dla młodzieży wrocławskiej, która wszystko organizowała, jak kilkakrotnie podслуchałem, dla braci Czechów, ale i z obawą, czy my sami bylibyśmy zdolni do zrobienia czegoś takiego dla Polaków, gdyby historia potoczyła się inaczej i nasze narody byłyby w odwrotnej sytuacji politycznej. Byliśmy świadkami autentycznej solidarności Polsko-Czechosłowackiej.

Michal Klíma³

„Lidové noviny” dziś są dużym dziennikiem, w 1989 roku ukazywały się w podziemiu jako miesięcznik demokratycznej opozycji. Michal Klíma w 1990 roku został dyrektorem gazety i prezesem zarządu tak samo nazwanego wydawnictwa.

Jednak wbrew temu, co napisał, mnóstwo dokumentów dotyczących festiwalu udało się ocalić. Fortel, jaki zastosowali uczestnicy imprezy w swojej relacji, zamieszczonej także na stronach VONS, opisuje dziennikarka i tłumaczka, a wówczas praska działaczka SPCz Ewa Kłosová: Organizatorzy, spodziewając się podobnych nieprzyjemności przy naszym powrocie do Czech [szczegółowych kontroli i rewizji na granicy – T.D.], poradzili, abyśmy zakupione kasety z nagraniami, książki, odznaki i wszelkie inne pamiątki festiwalowe pozostawili oznaczone swoim nazwiskiem w Polsce, i że przy pierwszej możliwej okazji wszystko zostanie przewiezione do Pragi, skąd będzie można materiały odebrać.

Lubię ryzykować, więc swoje zakupy festiwalowe zabrałam z sobą, a przewieźliśmy je z mężem bez problemu kilka dni po festiwalu, z którego wybraliśmy się jeszcze do Poznania, żeby zgodnie z zadeklarowanym „celem podróży” odwiedzić rodzinę.

Po aksamitnej rewolucji ludzie z Wrocławia naprawdę przywieźli do Pragi wszystkie pozostawione w Polsce paczki z nazwiskami i pozostawili je w piwnicach Špalička, siedziby Forum Obywatelskiego [adres Praga, Jungmannovo nám. 771/9 – T.D.], gdzie urzędowała wtedy Wschodnioeuropejska Agencja Informacyjna (VIA) założona przez Petra Uhla, a ja, jedna z jej pracowników, podjęłam się rozprowadzenia tych paczek wśród Czechów. W porewolucyjnej euforii nie było to wcale łatwe zadanie. Długo zastanawiałam się, jak tych wszystkich nieznanymi mi ludzi zawiadomić, skąd mogą odebrać swoje pamiątki festiwalowe. Wpadłam wreszcie na pomysł, żeby poprosić pewnego wpływowego człowieka z ówczesnych „Lidových novin” o zamieszczenie ogłoszenia na ten temat. Ogłoszenie ukazało się w wydaniu

ogólnokrajowym, a po nim zaczęli garnąć się chętni do odebrania swoich festiwalowych skarbow. Pamiętam, że były dni, gdy telefonowano do mnie z portierni kilka razy dziennie, że ktoś przyszedł po materiały z Wrocławia. VIA miała pomieszczenia na ostatnim piętrze Špalička, a ja zbiegałam do zainteresowanych, schodziłam z nimi do piwnicy, wyszukiwałam według nazwiska pozostawioną we Wrocławiu paczkę, skreślałam daną osobę z listy, wracałam na górę, a po [pewnym] czasie to samo od nowa. Nigdy przedtem ani potem nie nabiegałam się tyle po schodach. Czegoż by jednak człowiek nie zrobił dla tych, którzy zaufali organizatorom wrocławskiego festiwalu, że na pewno otrzymają rzeczy zakupione podczas tej akcji „pod specjalnym dozorem” czechosłowackich służb bezpieczeństwa, jak tylko ten dozór zesłabnie?⁴

Jaromír Nohavica wystąpił 3 listopada. Jako drugi. Przed nim zagrał Josef (Pepa) Streichl, zmarły w 2013 roku ostrawski pieśniarz i bluesman. To ważna w artystycznej biografii Nohavicy postać, bowiem za sprawą Streichla 27 marca 1982 roku Nohavica zadebiutował na dużej folkowej scenie. Było to w Domu Kultury ostrawsko-karwińskich kopalni w Ostrawie-Porubie. Impreza nazywała się „Folkowa Karuzela” (Folkový kolotoč). Nohavica przyjechał tam jako dziennikarz, ale organizatorzy wiedzieli, że pisze i śpiewa piosenki, nikt jednak nie miał odwagi zaryzykować i wprowadzić go na scenę – tak jak i u nas obowiązywała cenzura i program imprezy musiał być wcześniej zatwierdzony. Pepa Streichl obszedł owe zakazy, zapraszając Nohavice do swojego recitalu. Jiří Černý, ważny krytyk i publicysta muzyczny, prowadził ów koncert. Po latach wspominał, że występ Nohavicy go zachwycił: Po kościelnej ciszy w sali poznałem, jak wszystkich Nohavica

³ M. Klíma, <http://www.vons.cz/data/pdf/biuletyn/16.pdf> [dostęp 30.06.2015]; ortografia została uwspółcześniona.

⁴ E. Kłosová, tl. anonimowe, <http://www.vons.cz/wroclaw-1989-klosova> [dostęp 30.06.2015].

poruszył⁵. Jaromír zaśpiewał wtedy trzy piosenki – dwie swoje i jedną Okudżawy. Streichl z kolei wspominał: *Jarek zagrał i natychmiast był sławny*⁶. We Wrocławiu Maryna Miklaszewska w swojej zapowiedzi mówiła o zakazie występowania, który dostał w 1984 roku za piosenkę *Rakiety (Rakety)*, i zacytowała krótką rozmowę, jaką odbyli za sceną. Zapytała Nohavice, za co teraz jest ukarany zakazem występów, odpowiedział: „Nie wiem, chyba za życie” – rozległy się oklaski i w tym momencie Jarek wszedł na scenę, jakby nie chcąc pozwolić na dłuższą zapowiedź. Chwilę mościł się na krzesło, obstawiony statywami, wyciągał z kieszeni pomięte karteczki i rozkładał je na krzeselku przed sobą. Jak wyglądał? Koszula z podwiniętymi rękawami w kolorze zszarzałego beżu, ciemne džinsy, białe skarpetki i sięgające kostek, bardzo rzucające się w oczy, popularne wtedy buty adidasopodobne, zwane sneakersami. Przywitał się i po czesku powiedział (mniej więcej): *Wiem, kto będzie po mnie występował, pewnie go nie znacie (śmiech publiczności). Zaśpiewam pieśń z muzyką zupełnie nieznanego Karela Kryla, pieśń pod tytułem Martina, słyszałem ją w radiu, w którym on pracuje, i napisałem odpowiedź – żartobliwą lub smutną. Moja żona też ma na imię Martina. Muzyka Karel Kryl, słowa Jaromír Nohavica i Karel Kryl.*

Martina (Martině v sedmi pádech) Kryla to pieśń emigranta, który gorzko opisuje swoje życie w obcym kraju, ale jednocześnie wie, że przy takim „uporczywym, politycznym niżu” nie ma szans na powrót. *Chociaż to tylko dwieście kilometrów, a może mniej...* Odpowiedź Nohavicy także jest gorzka. Tyle że przedstawia punkt widzenia tego, który został, nie wyemigrował. Jest w niej mowa o judaszowych srebrnikach i skrzydłach klejonych w piwnicy. Pobrzmiewa pretensja, na-

wet wyrzut. Kryl we Wrocławiu swojej *Martiny* nie zaśpiewał. To piosenka z 1985 roku, prawdopodobnie mało znana czeskim słuchaczom obecnym na koncercie. Nagrana została w Australii i tam wydana na kasecie *Dopisy*. W oryginale trwa blisko dziewięć minut. Nohavica znał ją zapewne z Radia Wolna Europa albo dostał od Kryla na kasecie kilka miesięcy wcześniej, w lipcu 1989 roku, na spotkaniu w Wiedniu.

Ogromny aplauz wzbudziła kolejna piosenka – *Jacek* i słówko „solidarność”, które pada tam w trzeciej zwrotce. Nohavica, zapowiadając ją, powiedział, że mógł ją napisać, bo mieszka w Czeskim Cieszynie. *A Cieszyn to jest miasto podzielone, jak Berlin. Chodzę wzdłuż granicznej rzeki i widzę ludzi takich samych jak my. A u was przekonałem się, że naprawdę takich samych. Dedykuję ją Jackowi Ostrowskiemu – od niego dostałem zaproszenie do Wrocławia.*

(Zaproszenie do Polski, wystawione 26 października 1989 roku, poświadczzone notarialnie, w którym zapisano zobowiązanie zapewnienia mieszkania i utrzymania, otrzymał Jaromír Nohavica, nie od Jacka Ostrowskiego, a od Katarzyny Szczepankiewicz, urodzonej w 1965 roku, zamieszkałej w Kaliszu. Była studentką i członkinią Niezależnego Zrzeszenia Studentów. Dziś mieszka we Wrocławiu, uczy w jednym z liceów. Jacek Ostrowski w 1989 roku był drukarzem. Najlepszym podziemnym drukarzem, ściągniętym z Warszawy do Wrocławia przez Mirosława Jasińskiego, jednego z inicjatorów podziemnego ruchu Solidarności Polsko-Czechosłowackiej i głównego organizatora wrocławskich wydarzeń. Prawdopodobnie opiekował się Nohavicą w czasie jego pobytu we Wrocławiu, był przewodnikiem, pomocnikiem, kompanem).

⁵ D. Čermáková, *Jarek Nohavica*, Praha 2013, s. 44.

⁶ Tamże, s. 45.

*Na drugim brzegu rzeki Olzy żyje Jacek
niewiele metrów dzieli go ode mnie
więc ślemy sobie choć pozdrowień race
dwaj sojusznicy i dwie bliskie ziemie*

*Z brzegów puszczamy kaczki dla zabawy
gdy jeden wygra drugi robi grandę
kręcą głowami czesko-polskie baby
bo uprawiamy własną propagandę*

*Na moście Przyjaźni dzień w dzień kolejki
kołowrót handlu kręci się szalony
w tej kwestii raczej instynkt mam niewielki
a Jacek niezbyt przedsiębiorczą żonę*

*Co tydzień obaj na przeciwnych brzegach
krzypimy siebie: chłopcze głowa w górę
jaka to wielka piękna rzecz olewać
wszelkie przepisy celne i cenzurę*

*A książkę Mieszko macha z Piasta Wieży
i śmieje się aż trzęsie mu się broda
a w Wiadomościach znów grzmią reporterzy
klócimy się więc na swych antypodach*

*On twierdzi swoje i ja twierdzę swoje
a wszelka zgoda to biblijna marność
toczymy dalej pograniczne boje
w praktyce demonstrując solidarność [...]*⁷

Kiedy wybrzmiały brawa po *Jacku*, Nohavica powiedział: *Jarku, zaśpiewaj coś wesołego, nie możesz śpiewać tylko smutnych piosenek*. W tej krótkiej zapowiedzi widać Nohavicę dzisiejszego, często stosującego rozmowę z samym sobą na scenie. Taki zabieg skracza dystans między sceną a widownią, urozmaica dialog, który artysta zawsze prowadzi z publicznością. Na własną prośbę o „coś wesołego” Nohavica odpowiedział: *A capella będę śpiewał, to będzie říkanka, po polsku porzekadło*. I zanucił trwający czterdzieści sekund wierszyk, ry-

mowanek (bo tak należy na polski przełożyć słówko *říkanka*), osiem wersów o tym, że nie może nam czegoś powiedzieć, bo „oni” już to wiedzą. Była to zabawa znaczeniami i rymami słów *řici* i *řikat*, czyli mówić, powiedzieć, nazywać. To bodaj najciekawszy moment tego koncertu, zwłaszcza że dziś wiemy, że Nohavica, śpiewając go, miał kontakty z StB – czeską służbą bezpieczeństwa. Wierszyk jest zawołowaną sugestią, że jesteśmy podsłuchiwani. W pewnym momencie, patrząc w stojącą najbliżej kamerę i nucąc, że nie powie, Nohavica zaciska dłoń w pięść. Jakby ostrzegając? Przyznawał się do kontaktów? Jeśli tak było – nikt z obecnych na koncercie nie mógł tego wiedzieć i tak właśnie zrozumieć. Faktem pozostaje jednak, że wszyscy, z którymi rozmawiałam o wrocławskich wydarzeniach dziś, skrupulatnie przypominali mi o tym fakcie Nohavicej biografii, mówiąc, że ta wiedza wpłynęła na ich postrzeganie tamtego występu Nohavicy w Teatrze Polskim. O tym, że prawdziwie aktywnym współpracownikiem StB był Pepa Streichl, nie wspominał nikt.

Po říkance Jaromír zaprosił na scenę Petra Rímskiego – gitarzystę i pieśniarza (z którym później jeszcze wielokrotnie współpracował), aby ten wspomógł swoją gitarą wykonanie piosenki *Darmoděj*. Zanim piosenka zabrzmiała, Jaromír wytłumaczył jeszcze pochodzenie jej tytułu, przywołując Karla Šiktanca i niemożność przełożenia tego słowa ani na polski, ani na czeski.

Przed kolejną piosenką Nohavica odczytał wierszyk o jaskółkach (*Vlaštovky*), który w takiej samej, czytanej formie ukazał się na płycie *V tom roce pitomém* z 1990 roku. Wierszyk opowiada o dwóch jaskółkach, które mieszkają na strychu, podmiot liryczny określa je jako pół-Afrykanki, a pół-Czeszki, które mają

⁷ Przeł. R. Putzlacher.

gdzieś równoleżniki i beztrosko podróżują, gdzie im lepiej. Namawiają go do takich podróży, nieprzywiązywania się do miejsca, ale on odpowiada, że dla ptaka taka zmiana to kilka machnięć skrzydłami, człowiek jest skonstruowany inaczej. Tak jak w swojej wersji *Martiny*, tak i w tym niby dziecięcym wierszyku Nohavica wyraził swoją niechęć do emigracji, bycia pół na pół.

Do wykonania kolejnej piosenki *Zítro ráno v pět* zaprosił Pepę Streichla, który zagrał na organkach. Na bis Nohavica z oboma kolegami (Rímský i Streichl) zaśpiewał jeszcze antymilitarną, jak ją określił, pieśń z 1988 roku *V hospodě na rynku*. Cały występ trwał około trzydziestu minut. Po nim na scenę wszedł Svatopluk Karásek, wówczas mieszkający w Szwajcarii czeski pieśniarz i ewangelicki pastor. Kolejni byli Pepa Nos i Petr Rímský. Na finał – Karel Kryl. Kiedy tylko wszedł na scenę, zerwał się huragan oklasków. Kryl grał bez żadnych ściąg, na stojąco. Spokojny i uśmiechnięty. Skupiony. Wyczekiwany. Na zachowanych z wrocławskiego festiwalu zapisach wideo można zobaczyć, jak na ogromnej scenie Teatru Polskiego zgromadzony wokół niego tłum wtóruje mu w kolejnych piosenkach. Mnóstwo jest wokół kamer i aparatów, co chwilę ktoś przebiega przez scenę, ktoś się na niej zatrzymuje, żeby zrobić zdjęcie. Wy-

mowna, bardzo, jest krótka przemowa przedstawiciela węgierskiej opozycji demokratycznej, który życzy obywatelom czechosłowackim, żeby za rok, dwa przemiany dotarły także do ich kraju i żeby Kryla można było posłuchać w Pradze.

Dwa tygodnie później, 17 listopada, w Czechosłowacji rozpoczęła się aksamitna rewolucja. 29 grudnia 1989 roku Václav Havel został zaprzyszczony na prezydenta Czechosłowacji.

Nie było mnie tam. Nigdy nie widziałam na scenie Kryla. Nie czułam tamtej euforii. Jestem dumna, że Polacy, a dokładnie rozumiejąca, jak ważne jest sąsiedzkie wsparcie, Solidarność Polsko-Czechosłowacka (dziś Polsko-Czesko-Słowacka), zdobyli się na tak ogromny wysiłek organizacyjny. Że okazali przybyzsom zza południowej granicy tyle serca, że domów chętnych, by przyjąć Czechów i Słowaków na nocleg, było więcej niż potrzebujących, że Wrocław na trzy dni stał się wolną Czechosłowacją. Że niemal w każdym wspomnieniu aksamitnej rewolucji pojawia się Wrocław. A Nohavica wciąż śpiewa – w Polsce, Czechach i na Słowacji – *Darmoděja, Zítro ráno v pět*, a czasem nawet *Jacka*.

Tekst jest zmodyfikowanym na potrzeby „Piosenki” fragmentem powstającej biografii Jaromíra Nohavicy.

BIBLIOGRAFIA, NETOGRAFIA

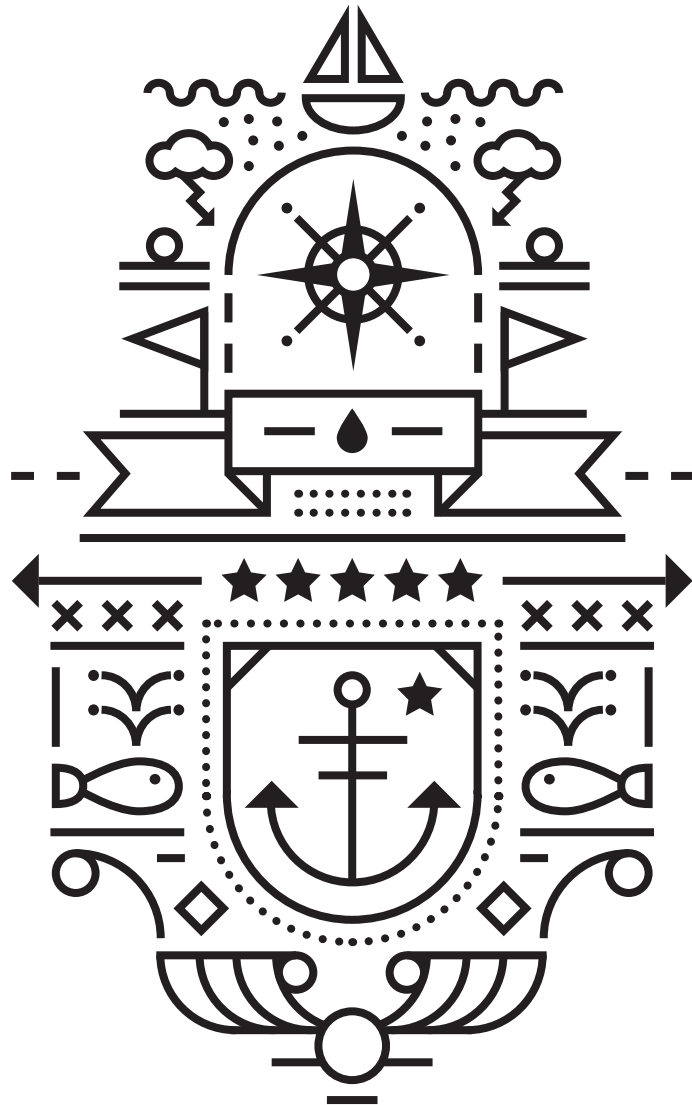
Čermáková D., *Jarek Nohavica*, Praha 2013.
Do Wrocławia przez NRD, „Gazeta Wyborcza – Kraj” 1989, 2 XI.
Ja tu tylko śpiewam, rozmawiali B. Hrybacz, A. Jagodziński, „Gazeta Wyborcza – Kraj” 1989, 13 XI.

Klíma M., <http://www.vons.cz/data/pdf/biuletyn/16.pdf> [dostęp 30.06.2015].
Klosová E., tl. anonimowe, <http://www.vons.cz/wroclaw-1989-klosova> [dostęp 30.06.2015].

Łukasz Kamiński, Petr Blažek, Grzegorz Majewski „Ponad granicami. Historia Solidarności Polsko-Czechosłowackiej”, Ośrodek „Pamięć i przyszłość”, Wrocław 2019

Katarzyna Wasilewska-Strzałkowska

CHARAKTERYSTYKA SZANT I PIEŚNI ŻEGLARSKICH



HISTORIA SZANT I PIEŚNI ŻEGLARSKICH¹

Historia pieśni marynarskich prawdopodobnie rozpoczęła się wraz z powstaniem pierwszych urządzeń pływających, które wymagały więcej niż jednej osoby do obsługi. Takie urządzenia pływające ludzie konstruowali już w okresie paleolitu, około 200 000–1 000 000 lat temu. Najczęściej były to tratwy, ciągle udoskonalane i unowocześniane, aby ich zdolność żegluga była coraz lepsza. Siłą napędową w tych najstarszych tratwach był najprawdopodobniej drąg, którym odpychano się od dna. Około 5000 lat p.n.e. na wodach pojawiło się czółno, którego napędem było wiosło. Kiedy w epoce brązu powstał żagiel, marynarze zaczęli wykorzystywać siłę wiatru do szybszego poruszania się po wodach świata².

Od najdawniejszych czasów ludzie śpiewali przy pracy zbiorowej. Śpiew ten zapewniał

równe tempo wykonywanych czynności, co skracало czas jej wykonywania i dawało lepszy efekt pracy. *Rytmiczne pieśni znają narody wszystkich mórz. Na wyspach Pacyfiku i u wybrzeży Jastarni. Śpiewano je na karawelach odkrywających nowe lądy i na polskich kogach³.*

Na przełomie XV i XVI wieku powstawały coraz większe okręty. Zrezygnowano z wiosła, natomiast zwiększono liczbę żagli, aby statki poruszały się z większą prędkością. W tym okresie narodziła się szanta – typowa marynarska pieśń pracy zespołowej (do tego czasu podstawową pieśnią pracy marynarzy była pieśń wioślarska). Szanta z tego czasu sięga korzeniami do średniowiecznych pieśni, jakie śpiewano przy ciągnięciu liny i wybieraniu łańcucha kotwicznego. Pierwsze zachowane na piśmie informacje na temat śpiewania na pokładzie przy wybieraniu lin można przeczytać w pracy dominikanina Feliksa Fabri z Ulm, który w 1493 roku płynął do Palesty-

¹ Podstawą artykułu jest rozdział II pracy magisterskiej pt. „Szanty i pieśni żeglarskie w repertuarze Zespołu Cztery Refy 1985–2005”, napisanej pod kierunkiem dr Jadwigi Jasińskiej w Zakładzie Teorii Muzyki Instytutu Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2005.

² J. Wadowski, *Pieśni spod żagli*, Gdańsk 1989, s. 36–37.

³ H. Stefanowska, *Rozśpiewane morze*, Gdańsk 1975, s. 19.

ny na weneckiej galerze. Tak pisał o ludziach, którzy śpiewali przy pracy: *jeden z marynarzy wyśpiewywał komendy, a pozostali odpowiadali mu w chóralnych refrenach*⁴. Około 1550 roku na prawie 250 lat marynarskie pieśni pracy zniknęły z pokładów. Pływające w tym okresie jednostki nie były zbyt duże w przeciwieństwie do załogi, która je obsługiwała. Natomiast w XIX wieku szanta przeżywała swój największy rozkwit. Wtedy powstawały duże żaglowce obsługiwane przez małe załogi i to właśnie w tym okresie *szantymen zaczął być wart dziesięciu ludzi przy linie*⁵, a sama szanta stawała się narzędziem, bez którego nie wychodziła żadna praca na pokładzie. XIX wiek to czas wielkich wypraw morskich i bujny rozwój budownictwa okrętowego. Powstawały szybkie statki pocztowe zwane *packet ships*, szybsze klipry. Był to okres żeglugi handlowej (głównie przewożono bawełnę i herbatę). Gorączka złota i emigracja również wpływały na rozwój transportu morskiego. To wszystko sprawia, że marynarska pieśń pracy, podobnie jak cała żegluga, najintensywniej rozwijała się w tym właśnie okresie⁶. Większość szant oparta była na pieśniach zasłyszanych na lądzie, wiejskich przyspiewkach, piosenkach drwali i flisaków. Wynikało to z tego, iż najczęściej marynarzami stawali się prości, biedni obywatele ówczesnej Europy (trudzący się do tej pory innym zajęciem), którzy za chlebem zaciągali się na długie i wyczerpujące rejsy, gdzie przy pracy wykorzystywali znane już im pieśni. Rozwój marynarskiej wojennej, wielkie bitwy morskie wpłynęły na to, iż marynarze stawali się ofiarami bronek, czyli porwań przez tak zwany królewski oddział łapaczy, którzy podstępnie zabierali zwykłych ludzi na statek wojenny (używając do

tego podstępu, a najczęściej alkoholu). Kiedy złapany marynarz znalazł się na pokładzie wojennego statku, nie było już dla niego powrotu na ląd; był zmuszony do pracy na okręcie. W tym właśnie czasie (XIX wiek) narodziło się kilkaset znanych na całym świecie szant. Pojawiały się również pierwsze zbiory tychże pieśni jak np. *Sang under Segel* opublikowany przez kapitana Sternvalla⁷.

*W Polsce – w kraju, gdzie przez długie wieki nie dbał Polak o morze – klasyczna szanta przebiegała się powoli*⁸. Polska nie miała rozwiniętej floty, ponieważ częściej byliśmy odcięci od morza, a w okresie kiedy różne państwa wzbogacały się dzięki morzom i oceanom, Polska nie istniała jako samodzielne państwo. Dlatego też pomimo wielu badań nad polskimi pieśniami nie odnaleziono w nich śladu marynarskiej pieśni zawodowej⁹. Co do dawnej twórczości związanej z wodą, to piosenki flisackie są jedyną jej oryginalną formą zachowaną w historycznych zapisach. Najbardziej znaną wśród nich jest *Oj, żeglarzu, żeglujże*. Piosenka ta, w której miarowy rytm odzwierciedla rytm wiosła, powstała prawdopodobnie w XVII wieku i przez kilka pokoleń przetrwała wyłącznie dzięki tradycji ustnej. Jako pierwszy spisał ją ludowy nauczyciel ze Strzelna Jan Potock w 1908 roku¹⁰. Pomimo tego, iż w Polsce później mieliśmy morską flotę handlową i wojenną, nie nastąpił rozwój pieśni marynarskich związanych z morzem. Nadal głównym środkiem komunikacyjnym były rzeki, dlatego częściej śpiewano o rzekach (szczególnie o Wiśle) niż o Bałtyku. *Po odzyskaniu niepodległości zachłystnęliśmy się morzem i tego morza zaczęło być pełno, również w muzyce i pieśni*¹¹.

⁴ M. Siurawski, *Szanty i szantymeni. Ludzie i pieśni dawnego pokładu*, Kraków 1999, s. 12–13.

⁵ Tamże, s. 13.

⁶ Tamże, s. 12.

⁷ Za: J. Wadowski, dz. cyt., s. 121.

⁸ M. Siurawski, dz. cyt., s. 245.

⁹ J. Wadowski, dz. cyt., s. 208.

¹⁰ H. Stefanowska, dz. cyt., s. 171.

¹¹ M. Siurawski, dz. cyt., s. 370.

W roku 1924 powstał Polski Związek Żeglarski w Tczewie i od tamtej pory, wraz z różnymi szkoleniami nastąpił żywy rozwój polskiej pieśni morskiej. W 1935 roku został wydany *Śpiewnik morski* Feliksa Nowowiejskiego, a po czterech latach kolejny zbiór – *Piosenki o morzu*. W 1942 roku ukazały się: *Piosenki żeglarskie* – zbiór piętnastu utworów kapitana Włodzimierza Głowackiego, który kopiowany i rozprowadzany był w małej liczbie egzemplarzy podczas okupacji jako tajna, prywatna światłokopia. Oficjalne wydanie tego śpiewnika o nakładzie około 3000 egzemplarzy ukazało się w 1958 roku. Dziesięć lat później nagrana zostaje płyta Juliusza Wystupa *Ballady marynarskie*. Później polscy żeglarze śpiewanie szant traktują jako nieodłączny obyczaj przy żeglowaniu i tym sposobem rozwija się polska szanta, której szczytowy rozwój przypada na lata 70. i początek 80. XX stulecia. Wtedy powstaje polskie słowo „szanta”, odpowiednik angielskiego *shanty*. Jerzy Wadowski użył tego terminu po raz pierwszy w 1975 roku w artykule do czasopisma „Morze”¹², a utrwaliła go jeszcze w tym samym roku Halina Stefanowska w swej książce *Rozśpiewane morze*¹³. *Słowo „szanta” stosowane jest w Polsce często jako określenie zarówno żeglarskiej pieśni roboczej, jak i piosenki rozrywkowej o temacie żeglarskim. Niewłaściwość stosowania tego słowa w drugim znaczeniu jest oczywista. Słowo shanty nie oznaczało nigdy ballady czy jakiegokolwiek pieśni rekreacyjnej bądź rozrywkowej. Shanty to wyłącznie pieśń robocza pracy zespołowej*¹⁴.

Ponieważ w latach 70. XX wieku nie było jeszcze festiwali szantowych, piosenki żeglarskie włączano w nurt piosenki turystycznej, między innymi na Ogólnopolskim Turystycznym

Przeglądzie Piosenki Studenckiej „Bazuna” organizowanym w Gdańsku czy łódzkim festiwalu YAPA, gdzie zaistniał zespół Refpatent.

I Ogólnopolska Giełda Piosenki Żeglarskiej SZANTY ’77 zorganizowana w Górkach Zachodnich w maju 1977 roku to impreza, która była przełomem w polskim ruchu szantowym. Był to pierwszy festiwal, który propagował pieśń morza¹⁵. Niestety, odbył się on tylko dwa razy – w 1977 i 1978 roku. *W rok później imprezę z Górek Zachodnich zastąpił festiwal w Białymstoku, który odbył się w dniach 7–8 kwietnia 1979 roku. Nazwano go „Kopysć”*¹⁶. W latach 80. nastąpił szczególny rozkwit ruchu szantowego, powstawały nowe festiwale, w tym największy organizowany w Polsce obok białostockiej imprezy szantowej, międzynarodowy festiwal „Shanties” w Krakowie. Festiwale mnożyły się w bardzo szybkim tempie. Można by powiedzieć, iż każde miasto, w którym było choć kilku żeglarzy, chciało mieć swój własny festiwal piosenki żeglarskiej. Wraz z festiwalami powstawały nowe grupy, które rozpowszechniały polskie spojrzenie na szanty i pieśni żeglarskie. Najciekawsze jest to, iż zespoły i festiwale najczęściej powstawały z dala od morza, w centralnej i południowej części naszego kraju. I tak też jest do dnia dzisiejszego.

SYSTEMATYKA SZANT

Znawcy marynarskich pieśni pracy dzielą je na wiele sposobów. W książce Marka Siurawskiego opisany jest podział ze względu na rodzaj wykonywanej pracy. Dlatego nazwy poszczególnych szant wywodzą się od nazwy urządzenia, na którym pracowali żeglarze. W książce *Szanty i szantymeni* autor wymienia i po kolei

¹² J. Wadowski, *Uśmiech twardego życia*, „Morze” 1972, nr 7, s. 29.

¹³ Za: J. Rogacki, *Szantowanie po polsku*, „Rejs” 1999, nr 3(1), s. 119.

¹⁴ J. Wadowski, *Pieśni...*, s. 159.

¹⁵ J. Rogacki, *Z historii szant w Polsce*, „Żagle” 1998, nr 6, s. 64.

¹⁶ R. Tomczyk, *Ruch piosenki żeglarskiej w Polsce*, praca magisterska napisana na Wydziale Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000, s. 20.

opisuje szanty:

- kabestanowe,
- fałowe,
- refowe,
- brasowe,
- szotowe,
- pompowe,
- zaśpiewy¹⁷.

Jerzy Wadowski, znawca szant w Polsce, stosuje inny podział pieśni pracy ze względu na różne kryteria. Do szant żeglarskich, czyli pieśni roboczych wykonywanych w trakcie prac marynarskich na statkach żaglowych, dołącza szanty rybackie i szanty wiosłarskie, nazywając je wszystkimi szantami marynarskimi. Pierwszy z tych podziałów to rozróżnienie ze względu na wykonywaną pracę i wygląda w następujący sposób:

- *szanty zwane rybackimi to pieśni robocze pracy zespołowej stosowane przy obsłudze narzędzi połowowych,*
- *szanty zwane wiosłarskimi to pieśni robocze pracy zespołowej stosowane w trakcie ręcznego napędzania urządzeń pływających,*
- *szanty zwane żeglarskimi to pieśni robocze pracy zespołowej stosowane przy obsłudze osprzętu urządzeń pływających*¹⁸.

Autor dodatkowo dzieli je na szanty takielunkowe (takielunek to termin, który oznacza omasztowanie, olinowanie i ożaglowanie statku) i mechanizmowe¹⁹.

Kolejne kryterium, jakie stosuje Jerzy Wadowski, to stopień rozwoju literackiego i cechy muzyczne. Tutaj szanty dzielone są na:

- *śpiewny pokrzyk, który przypominał kil-*

kudźwiękowy melizmat, tekst był bezznaczeniowy,

- *szanta pokrzykowa, podobnie jak poprzednia bez literackiego znaczenia tekstu, bliska recytacji, ale o ustalonej strukturze rytmicznej,*
- *szanta wersetowa, o ubogiej treści literackiej; pod względem muzycznym melodyka nie była zbyt rozwinięta, dominowała tu rytmika periodyczna,*
- *szanta fabularna, która miała najbardziej ze wszystkich rozwiniętą treść literacką i melodię, utrzymana w zrównoważonej melice i rytmice*²⁰.

Ten podział szant odzwierciedla przemiany i rozwój technik marynarskich spowodowany zmianami konstrukcyjnymi urządzeń pływających.

Stan Hugill (1906–1992), jeden z największych autorytetów w tej dziedzinie muzyki folkowej, w swej książce *Shanties from the Seven Seas* wszystkie pieśni pracy dzieli na dwie grupy. Pierwsza z nich to *hauling songs*, zwane w Polsce szantami takielunkowymi, do której należą pieśni:

- fałowe lub długiego pociągnięcia,
- krótkiego pociągnięcia,
- pompowania liny lub szotowe,
- przemiennego chwytu,
- odchodzenia,
- zwijania żagla.

Druga zaś grupa szant to *heaving songs*, zwane w Polsce szantami mechanizmowymi, w której autor wyróżnia:

- pieśni kabestanu głównego lub windy kotwicznej,

- pieśni kabestanu pomocniczego,
- szanty pompowe²¹.

Dla mnie osobiście najbardziej właściwy i zrozumiały jest podział ze względu na rodzaje prac wykonywanych na pokładzie, ponieważ dla żeglarzy jest on najważniejszy. Dlatego rodzaje pieśni pracy marynarzy będę opisywała, posługując się systematyką szant według Marka Siurawskiego.

CHARAKTERYSTYKA SZANT

Poniżej zostaną opisane wszystkie rodzaje marynarskiej pieśni pracy. Jednak ze względu na wielość i różnorodność zastosowanych terminów zanim to uczynię, wyjaśnione zostaną znaczenia niektórych słów, jakie łączą się z żeglarstwem i z pieśnią pracy śpiewaną na żaglowcach.

Pierwszym z nich jest słowo „szanta”. Jerzy Wadowski w swojej książce wyjaśnia je w ten sposób: *Jest to rodzaj pieśni roboczej, tzn. pieśni pomagającej utrzymać pożądane tempo i rytm pracy, stosowanej dla zespolenia równoczesnych wysiłków osób wspólnie wykonujących pracę, na przykład ciągnących linę lub napędzających kabestan*²² (*kabestan* – *winda o osi pionowej do wyciągania lin*²³). Istnieje kilka teorii na temat etymologii tego słowa. Oto niektóre z nich:

1. „Szanta” pochodzi od nazwy domów na palach, jakie budowali Murzyni z Wysp Karaibskich pracujący przy wyrębie drzew. Owe chaty, zwane shanties można było przesuwac na pniach drzew, ciągnąc za odpowiednio zamocowane do ścian liny. Wtedy na dachu szanty

*siadał najbardziej leniwy drwal [...] i improwizował swoistą pieśń, której rytm i tempo ułatwiały tę robotę*²⁴.

2. Pieśń ta wywodzi się od oryginalnych pieśni francuskich traperów i handlarzy skór, którzy krążyli po rzekach i jeziorach Kanady, śpiewając je. Pieśń ta miała nazwę *chanson*.

3. Nazwa „szanta” pochodzi od nazwy małych knajpek w dzielnicy portowej, w których spotykali się żeglarze. Miejsca te mieściły się w szopach typu *szanta*. Zbierali się w nich głównie dokerzy i sztauerzy bawełny – czyli pracownicy portowi.

4. Nazwa ta wzięła się od angielskiego słowa *chant*, oznaczającego po prostu: śpiewać, intonować²⁵.

Te cztery teorie są najbardziej wiarygodne, bo potwierdzone przez Stana Hugilla, który opisał je wszystkie we wspomnianej już przeze mnie książce *Shanties from the Seven Seas*.

Kolejnym terminem wymagającym wyjaśnienia jest „szantymen”. Oznacza on człowieka, którego zadaniem było usprawnienie pracy całej załogi poprzez śpiew. Każdy, kto pracował w tym zawodzie, powinien był mieć donośny, twardy i rytmiczny głos, taki, aby docierał do dziesiątek pracowników wśród szumu fal i zgrzytu uruchamianych mechanizmów²⁶. Początkowo szantymen był wyłącznie śpiewakiem na okręcie, jednak gdy w epoce wielkich żaglowców załogi były coraz mniejsze, a pracy nie ubywało, oprócz tego, że śpiewał, ciężko pracował razem z innymi. Ostatni Szantymen

¹⁷ M. Siurawski, dz. cyt.

¹⁸ J. Wadowski, *Pieśni...*, s. 68.

¹⁹ Tamże, s. 84.

²⁰ Tamże, s. 70.

²¹ S. Hugill, *Shanties of the Seven Seas. Shipboard Work – Songs and Songs Used As Work – Songs From the Great Days of Sail*, London–Henley 1961, s. 26.

²² J. Wadowski, *Pieśni...*, s. 36.

²³ *Kabestan* [hasło], [w:] A. Kolaszewski, P. Świdwiński, *Żeglarz i sternik jachtowy*, Warszawa 1996, s. 128.

²⁴ M. Siurawski, dz. cyt., s. 15.

²⁵ Tamże, s. 16.

²⁶ <http://abd.skorek.webpark.pl/szanty/coto.htm>.

– tak nazywano Stana Hugilla, człowieka, który w latach 1922–1945 pracował jako zawodowy szantymen na ostatnim handlowym statku żaglowym o nazwie „Garthpool”²⁷.

Poniżej wyjaśnione będą terminy związane bezpośrednio z jachtem, od których zaczerpnięte są normy pieśni.

– Żagiel – to płat tkaniny, na który działa wiatr, wywołując powstawanie siły aerodynamicznej. Każdy żagiel sporządzony jest z brytów (pasów tkaniny). Brzegi żagla nazywa się likami²⁸.

– Kabestan jest to winda (wciągarka) o pionowej osi służąca do wybierania lin²⁹.

– Handszpak – drzewiec umieszczony w głowicy kabestanu, służący do obracania nim, podobnie jak w kieracie.

– Reje – to poziome drzewce, służące do mocowania górnych lików żagli rejoyowych³⁰.

– Szoty – liny służące do manewrowania żaglami, to jest ustawiania żagli w żądanym położeniu w stosunku do wiatru³¹.

– Cumy – liny służące do przymocowania jachtu do nabrzeża w porcie³².

– Fały są to wszelkiego rodzaju liny, które służą do podnoszenia i opuszczania żagli lub innych ruchomych części osprzętu³³.

– Ref jest to poprzeczny rząd krótkich linek, przymocowanych do żagla w jego dolnej części, które służą do zmniejszania powierzchni żagla przy silnym wietrze³⁴.

– Kubryk – zbiorowe pomieszczenie mieszkalne załogi na statku³⁵.

– Bras – lina umocowana przy końcu rei, służąca do obracania jej w płaszczyźnie poziomej³⁶.

Lina ta umożliwiała ustawienie żagli rejoyowych pod odpowiednim kątem do wiatru.

SZANTY KABESTANOWE

Szanty kabestanowe były śpiewane przy wybie-raniu kotwicy. Ponieważ praca ta dzieliła się na kilka etapów, wymagających użycia większej lub mniejszej siły, istnieją różne pieśni towarzyszące temu zajęciu. Pierwszą czynnością przy odkotwiczeniu było najechanie statku na kotwicę tak, że łańcuch, do którego była przymocowana, zwiślał w pionie. Było to dość łatwe zadanie, dlatego szanta śpiewana w jego trakcie zwykle była raczej szybką, na przykład *Sacramento*. Kolejnym etapem „walki” z kotwicą było jej wyrwanie z mulistego, a czasem nawet skalistego dna. To najtrudniejszy moment tej pracy. Marynarze oszczędzali siły na każdym oddechu, dlatego nikt nie śpiewał. Żeglarze z całą mocą napierali na handszpaki, do czego bojowymi okrzykami mobilizował ich szantymen: *Z krzyża i musi pójść* lub *O, rwać ją, chłopcy*. Kiedy już kilkutonowe „żelazo” puściło dno, pracujący jednostajnym, wolnym krokiem obchodzili kabestan, na którym owijał się gruby łańcuch trzymający wielką kotwicę. Praca ta wykonywana była przy bardzo wolnej szancie, na przykład *Shenandoah*. Po umocowaniu kotwicy pozostawało jeszcze tylko jedno zadanie do wykonania, przy którym marynarze śpiewali. Należało umyć i oczyścić, następnie zasztauować – czyli zabezpieczyć łańcuch w odpowiedniej dla niego komorze. Przy tej czynności również śpiewano wolne i bardzo spokojne pieśni³⁷.

SZANTY FAŁOWE

Wszyscy, którzy kiedykolwiek widzieli żaglowiec z rozwiniętymi wszystkimi żaglami, zachwycali się tym widokiem. Należy sobie jednak uświadomić, iż wymagało to podniesienia kilku ton takielunku, rozwinięcia setek metrów kwadratowych płótna i obsługi ogromnej liczby różnych lin. Przy stawianiu żagli na wielkich żaglowcach pracowała prawie cała załoga przez kilka godzin. Tu najważniejszą sprawą była jednoczesność wysiłku żeglarzy przy podnoszeniu żagli i właśnie w tym celu śpiewano tak zwane szanty fałowe³⁸. Najcięższa praca przy fałach była związana ze stawianiem żagli rei ruchomych: marsrei, bramrei, bombramrei oraz żagli gaflowych³⁹. Są to duże, ciężkie żagle rejoyowe, przy których śpiewano pieśni na długie pociągnięcia. Kiedy to one „szły” w górę, szanty te były wolniejsze, a żeglarze pracowali długimi ruchami. Przy takim jednorazowym pociągnięciu ciężka reja z żaglem (która czasem mogła ważyć nawet 2,5 tony) unosiła się o kilkanaście centymetrów. Natomiast gdy stawiano mniejsze i lżejsze żagle, tempo śpiewania wzrastało, a wraz z nim i tempo pracy. Dlatego też szanty fałowe można podzielić między innymi na pieśni długiego i krótkiego pociągania.

Budowa każdej szanty fałowej to śpiewane na przemian po jednym wierszu partie solowe, wykonywane przez szantymena i chóralne, należące do pracującej załogi, która powtarzała jakiś zwrot przez cały czas trwania pracy (na przykład *A – way, hey – a – hey, ciągnij go Joe*). Refreń, czyli odpowiedzi załogi, miały w sobie jeden lub dwa akcenty wskazujące moment pociągnięcia liny. Szanty te mają jeszcze jedną

cechę charakterystyczną. Kiedy praca dobiegała końca, szantymen wykrzykiwał komendę, na przykład „oblóź!” lub podobną, która sygnalizowała koniec pracy⁴⁰. Melodie tych pieśni pracy nie były skomplikowane, często zapożyczone z tematów lądowych, słowa zaś bardzo proste, czasem obsceniczne.

Omówione wyżej pieśni fałowe dotyczyły głównie żagli rejoyowych, jednak na pięknych żaglowcach oprócz takich są jeszcze mniejsze, dużo lżejsze, bo bez poziomych drzewców. Takie żagle wciągano jeszcze inną metodą – „ręka za ręką” lub inaczej nazywając: metodą przemiennego chwytu. Dwóch ludzi stawało naprzeciw siebie przy pionowym odcinku i przekładając swe ręce, jakby przy wspinaniu, ciągnęło linę⁴¹ (metoda ta był też wykorzystywana na poziomych odcinkach lin).

*Dobór odpowiedniej pieśni do odpowiedniej pracy z uwzględnieniem jej charakteru, tempa i efektywne wykorzystanie energii załogi gwarantował szantymen. Stąd więc pochodzi znane powiedzenie, że dobry szantymen był wart więcej niż dziesięciu ludzi przy linie*⁴².

SZANTY BRASOWE

*Brasowanie rei oznaczało zmianę wartości kątów między reją a osią statku, a więc manewrowanie żaglem rejoyowym w płaszczyźnie poziomej*⁴³. Kiedy statek zmieniał kurs, żagle chwytaly podmuchy wiatru z drugiej strony, dlatego należało odpowiednio zmienić ułożenie rei w taki sposób, aby wiatr nie ześlizgiwał się z płótna, a żagle nie pracowały w odwrotną stronę. Również przy każdej zmianie kierunku wiatru należało pracować przy brasie, aby

²⁷ <http://www.szantymaniak.pl/index.php?notka=53>.

²⁸ Żagiel [hasło], [w:] A. Kolaszewski, P. Świdwiński, dz. cyt., s. 133.

²⁹ Kabestan [hasło]...

³⁰ Reja [hasło], [w:] A. Kolaszewski, P. Świdwiński, dz. cyt., s. 130.

³¹ Szota [hasło], [w:] A. Kolaszewski, P. Świdwiński, dz. cyt., s. 131.

³² Cumy [hasło], [w:] A. Kolaszewski, P. Świdwiński, dz. cyt., s. 131.

³³ Fał [hasło], [w:] A. Kolaszewski, P. Świdwiński, dz. cyt., s. 131.

³⁴ Ref [hasło], [w:] J. Tokarski, *Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 1980, s. 631.

³⁵ <http://www.slownik-online.pl/kopalinski/FFC1E00BD3F967B8C12565ED00479BF8.php>.

³⁶ Bras [hasło], [w:] Jan Tokarski, dz. cyt., s. 93.

³⁷ M. Siurawski, dz. cyt., s. 19–44.

³⁸ http://www.czteryrefy.szanty.pl/data/dskgrtx/teksty/more/wielorybnik_johny_more.html.

³⁹ J. Wadowski, *Pieśni...*, s. 97.

⁴⁰ M. Siurawski, dz. cyt., s. 45–49.

⁴¹ Tamże, s. 77.

⁴² http://www.czteryrefy.szanty.pl/data/dskgrtx/teksty/more/wielorybnik_johny_more.html.

⁴³ J. Wadowski, *Pieśni...*, s. 99–100.

żagle były idealnie wybrane (żeby nie łopotały na wietrze) i były ustawione pod odpowiednim kątem. Była to bardzo niebezpieczna praca. Szanty brasowe to pieśni miarowego kroku. Pracujący żeglarze zawsze stali po zawietrznej stronie statku, często przy bardzo dużym przechyle. Zdarzało się, iż stąpali po pokładzie zanurzeni nawet po pas w wodzie. Do tej czynności ustawiali się w rzędzie, chwyтали bras przy bloku, przez który był przełożony, i szli wzdłuż burty w kierunku rufy, czyli tyłu statku⁴⁴. Kiedy pewien odcinek drogi był przebyty, a bras nadal trzeba było wybierać, czołowy pracujący wracał biegiem ku blokowi i dołączał jako ostatni, i tak po kolei robili wszyscy. Brasowanie rei było pracą najczęściej wykonywaną na żaglowcu. Często trwała ona nieustannie przez kilka godzin, zawsze wtedy, gdy statek musiał halsować, a więc płynąć pod wiatr. Na statkach o liczebnej załodze szantymen stał przy bloku i nadawał tempo pracy innym; gdy załogi brakowało, szantymen pracował razem z innymi, jednocześnie śpiewając⁴⁵.

Pieśni brasowe były utrzymane w szybkim tempie, zawsze w dwudzielnym metrum. Czasem zapożyczano te szanty do innych prac, gdzie żeglarze miarowym krokiem szli przed siebie, na przykład do pracy przy kabestanie. Najbardziej ulubioną przez żeglarzy szantą śpiewaną przy wykonywaniu tej czynności była znana jest na całym świecie *The Drunken Sailor*.

SZANTY SZOTOWE

Szanty szotowe są odpowiednikami szant fałowych, ponieważ praca przy tych linach była bardzo podobna do pracy przy fałach. Dawniej konopne szoty wybierano ręcznie. Żegla-

rze ustawiali się jeden za drugim, chwyтали linę oburącz i ciągnęli ją w dół, a następnie całym ciałem odchylali się do tyłu. Później należało jedną ręką trzymać naprężony szot, a drugą znaleźć miejsce z przodu, aby czynność móc powtórzyć, stojąc w miejscu. Można by powiedzieć, iż było to szarpanie liny, a *szanty szarpania stanowią, jak się wydaje, najstarszą odmianę żeglarskiej pieśni roboczej. Wykonywano je niegdyś przy dociąganiu buliny*⁴⁶. Przy tej pracy najczęściej śpiewano szanty fałowe na krótkie pociągnięcia. I tak jak w pieśniach fałowych, w wierszu refrenowym śpiewanym przez załogę był akcent, na którym żeglarze szarpali linę. Jednak tu był wyraźnie tylko jeden taki moment. Podobnie jak w szantach fałowych na końcu pieśni szantymen wykrzykiwał komendę: „Ciągaj i obłóż ją!”, co oznaczało koniec pracy. Najbardziej znaną i najczęściej śpiewaną pieśnią opisującą ciągnięcie buliny – rodzaju szota – i o charakterze szanty szotowej jest *Bulina*.

Tak było, gdy szoty wybierano ręcznie, a kiedy zaczęto zastępować konopne liny stalowymi, na statkach pojawiły się kabestany pomocnicze do ich wybierania i praca była dużo łatwiejsza.

SZANTY REFOWE

Do tej pory opisywałam pracę i pieśni wykonywane na pokładzie. Kiedy mowa o refowaniu czy zwijaniu żagli, należy przenieść się dosłownie na chwiejne reje. Przy wielkich sztormach statek musiał zmniejszyć powierzchnię pracujących żagli, a żeby to wykonać, trzeba było do nich „dojść”. Przy tej pracy żeglarze musieli się wykazać niesamowitą sprawnością, wręcz cyrkową akrobacją. Żeglarze wspinali się po wantach, a kiedy już każdy z pracujących na

górze mocno stał na percie⁴⁷, pochylony do przodu i „przyklejony” do rei, zaczynała się niebezpieczna praca. Najczęściej wśród deszczu, śniegu i ogromnego wiatru. Wtedy pracujący na pokładzie luzowali odpowiednie liny i wybierali talie refowe tak, że refbanta⁴⁸ podchodziła do rei. Na górze żeglarze przywiązali pierścienie refbanty do drzewców rei, co sprawiało, że to właśnie refbanta była teraz górną krawędzią żagla.

Zwijanie żagli było jeszcze trudniejsze. Stojący na percie jeden obok drugiego żeglarze musieli jednocześnie chwycić napięte wiatrem płótno i podciągnąć je w górę, pod siebie i znów od początku. Tak powstawały fałdy, z których pierwsza, zwana „kieszenią”, była znacznie większa od pozostałych, bo na końcu wszystkie schowane były właśnie w nią. Ostatnią czynnością było przywiązanie zwiniętego żagla do rei.

Obie te prace, a właściwie wszystkie wykonywane na wysokościach, wymagały nieprawdopodobnej zgodności pracujących. Dlatego też przy tych czynnościach śpiewali wszyscy chórem. Nie było solowych partii szantymena. Najbardziej popularną szantą refową była pieśń *Paddy Doyle*⁴⁹.

SZANTY POMPOWE

Dawne pompy żezowe⁵⁰ skonstruowane były tak, że do prostego ssącego mechanizmu, który wyciągał wodę z żęzy, zamocowana była długa pozioma dźwignia zakończona dwiema drewnianymi poprzeczkami. To właśnie za nie chwyтали żeglarze i kiedy jedna strona pcha-

ła w dół, druga szła w górę. Później używano pomp Downtona z kołami zamachowymi, do korby kół przywiązane były liny, za które ciągnęli ludzie, wspomagając tych, co stali przy kole⁵¹.

Takich prac, dosyć długotrwałych, żeglarze nie wyobrażali sobie bez śpiewu. Szanty wykonywane przy pompach były zazwyczaj żartobliwe i dość szybkie, aby pobudzały do żmudnej pracy. Najczęściej spotykany układ zwrotek tych szant to naprzemienny śpiew szantymena z refrenowymi odpowiedziami chóru pracujących. Zwrotka miała cztery wersy, po niej następowała również czterowersowa strofa refrenowa. Jest wiele popularnych szant pompowych: *Mobile Bay, Elza Lee, Ian Rebec, South Australia*.

ZASPIEWY

*Takielunek ruchomy na dawnym żaglowcu składał się z systemu lin, których łączna długość przekraczała nieraz kilkanaście kilometrów. I wybieranie, luzowanie, pompowanie, obkładanie fałów, szotów, brasów itp. należały do praktycznie nie kończących się zajęć na pokładzie. Były więc częste okazje do zaśpiewu*⁵². Pompowanie lin było do tego najczęstszą okazją. Sama praca była krótka, ale bardzo męcząca dla rąk i kręgosłupa wykonujących ją ludzi. Polegała ona na tym, że dwie osoby uwieszały się na linie i zapierając się nogami, ostrym szarpnięciem „pompowały” bras. Tuż przy nich klęczał marynarz, który w mig wylapywał luz. Nie było czasu na śpiewanie; tej pracy raczej towarzyszyły bojowe okrzyki. Czasem jednak zdarzał się kilkutaktowy, bar-

⁴⁴ <http://www.wodniacy.zhp.org.pl/print.php?sid=27>.

⁴⁵ J. Wadowski, *Pieśni...*, s. 101.

⁴⁶ Tamże, s. 93.

⁴⁷ Perta jest to rozciągnięta pod reją lina, na której opierają stopy marynarze pracujący przy żaglach; chodnica. *Perta* [hasło], [w:] J. Tokarski, dz. cyt., s. 566.

⁴⁸ Refbanta jest to wąski pas płótna naszyty na żagiel, wzmacniający go w miejscach, w których znajdują się otwory do przeprowadzenia lin służących do refowania. *Refbanta* [hasło], [w:] J. Tokarski, dz. cyt., s. 631.

⁴⁹ M. Siurawski, dz. cyt., s. 81–87.

⁵⁰ Żęza jest to najniższa część żaglowca czy jachtu, gdzie zbiera się woda i zanieczyszczenia.

⁵¹ M. Siurawski, dz. cyt., s. 107–108.

⁵² Tamże, s. 123.

dziej melodyjny zaśpiew. Szarpnięcie, podobnie jak w szantach fałowych, brasowych czy szotowych, padało na ostatnią sylabę refrenu⁵³.

RODZAJE PIEŚNI ŻEGLARSKICH

Pieśni kubryku

Pieśni kubryku (z ang. *forecastle songs* lub *forebitters*) to pieśni śpiewane przez żeglarzy w wolnym czasie. Był to czas odprężenia, zapomnienia o ciężkiej pracy, jak również czas wspomnień. Kiedy była słoneczna pogoda, marynarze zbierali się na pokładzie, w części dziobowej statku, przy podwójnych pachołkach (z ang. *forebitters*), natomias, gdy aura nie dopisywała, miejscem wspólnego odpoczynku było pomieszczenie socjalne zwane kubrykiem (z ang. *forecastle*). Od tych miejsc powstała nazwa tego rodzaju twórczości żeglarskiej⁵⁴.

Wszystkie szanty towarzyszące pracy miały rubaszne teksty, mało rozbudowaną melodię, krótkie pokrzyki wskazujące moment wykonywania pracy. Kubrykowe koncerty, podczas których panował swobodny nastrój, miały zupełnie inny charakter, a ballady przeplatane spontanicznym tańcem były najlepszym odpoczynkiem i lekarstwem na zmęczone ręce po ciężkiej pracy na pokładzie.

Rozkwit autentycznych pieśni kubryku, czyli tych tworzonych przez marynarzy nie na lądzie, lecz właśnie w czasie wolnym od pracy na statkach, przypada na lata 1780–1830. Duży wpływ na tę twórczość miały ballady marynistyczne, które w poprzednich wiekach spełniały rolę współczesnych nam dzienników⁵⁵. Jednak pieśni śpiewane w kubryku również powstawały na lądzie, podczas zimowych przerw

w rejsach. Dlatego niektóre z nich opisują tęsknotę za morzem, mówią o statkach, sztormach, morskich przygodach lub zbliżającym się kolejnym rejsie. Wiele pieśni tego typu przedstawia życie wielkich, niezapomnianych kapitanów, tych, którzy odeszli i spoczęli na dnie oceanu (na przykład *Mister Stormalong*, *Andrew Rose*). *Przebijaj tu szczery żal. Ballady kubrykowe nie stroniły też od konwencjonalnego sentymentalizmu. Wiadomo, że jednym z najlepszych sposobów na odprężenie jest zaśpiewanie sobie czegoś... rozdzierająco smutnego*⁵⁶. Często pieśni kubryku miały tematykę miłosną, i opowiadały o rozstaniach, uczuciach, o wierności, zdradzie i tęsknocie za ukochaną. Ballady kubrykowe były bardzo lubiane przez żeglarzy i najprawdopodobniej dlatego niektóre z nich śpiewano też przy wolnych pracach kabestanowych, a słowa innych szantymen wplatał na przykład do szant fałowych.

Podsumowując tematykę pieśni kubryku, można wyodrębnić kilka ich grup: pieśni o miłości, wielkich żeglarzach i słynnych statkach, o niezapomnianych rejsach, te opowiadające o wielkich bitwach morskich, pieśni marynarki wojennej i pieśni wielorybnicze. Tym ostatnim chciałam poświęcić więcej uwagi, dlatego zostaną one opisane w oddzielnej części.

Koncertom w kubryku zawsze towarzyszył mały zespół instrumentalny, w którym nie mogło zabraknąć koncertyny, skrzypiec i różnych instrumentów perkusyjnych⁵⁷. Pieśni te, jak już wspomniałam, często przeplatane były utworami instrumentalnymi, przy których żeglarze wesoło przytupywali. Czasem nawet tańczyli ze sobą; wtedy jeden z nich udawał, że jest kobietą, i naśladował wszelkie niewieście zachowania; wachlował się wyimaginowanym

wachlarzem, to znów spoglądał w sufit, udając skromną, zawstydzoną pannę. W kubryku było mało miejsca, więc ci, którzy stojąc pod ścianami wykłaskiwali rytm lub grali na instrumentach, musieli bacznie uważać na swoje stopy⁵⁸. Gavin Craig tak opisuje kubrykowe biesiady: *Zapalono lampę, a akordeon wygrywał na całego. Marynarze śpiewali pieśni swoich i cudzych krajów, a powietrze stało się coraz bardziej gęste i niebieskie od dymu. Jeden ze szkockich marynarzy wybijał staccato dwoma dużymi łżkami na kolanie, inny grał na grzebieniu owiniętym w cienki papier. Próbowaliśmy wtórować muzyce na mej ustnej harmonijce, ale zostałem zagłuszony przez pełne dźwięki akordeonu, klaskanie i tupanie nogami. Dałem za wygraną i przyniosłem z magazynu cieśli dwa dziesięciocentymetrowe gwoździe i usiadłszy na mej koi, wybijałem nimi takt na krawędzi deski*⁵⁹. Najczęściej śpiewaną pieśnią kubryku było i nadal jest *Pożegnanie Liverpoolu*, które na język polski przetłumaczył Jerzy Rogacki wraz z Krzysztofem Kużą.

W dzisiejszych czasach większość twórców piosenek żeglarskich wzoruje się na tradycyjnych pieśniach kubryku, czasem tak doskonale opracowując melodię i tekst, iż mogą one zmylić nawet największych znawców szant. Taką idealnie skomponowaną pieśnią jest na przykład *Fiddler's Green*⁶⁰.

Pieśni wielorybnicze

Połowy wielorybów to zajęcie, które przynosiło zyski tysiącom ludzi przez ponad 200 lat. Wielorybnicy uważali się za najlepszych marynarzy na całym świecie. Był to bardzo niebezpieczny, ale ceniony zawód. Dodatkowo swy-

mi wyprawami w nieznane, w poszukiwaniu dzikich narwali, wielorybnicy przyczynili się do rozwoju wiedzy geograficznej, odkrywając nowe wyspy czy zaznaczając nieznane prądy morskie. Ci pływający myśliwi ogromnie wzbogacili ówczesną wiedzę z zakresu meteorologii i nawigacji, docierając do najdalszych zakątków świata.

Połowania na wieloryby były organizowane na Atlantyku – by zdobyć wieloryba grenlandzkiego lub biskajskiego – jak również na Pacyfiku, w poszukiwaniu kaszalotów, które, jak się później okazało, miały więcej tłuszczu, a dodatkowo z ich zębów⁶¹ można było produkować ozdobną, cenioną na lądzie biżuterię⁶².

Początki wielorybnictwa nie były jednak łatwe. Bardzo długo połowy wielorybów prowadzone były w sposób bardzo prymitywny, najczęściej u wybrzeży na łodziach, które nie były przystosowane do tego, aby mogły wypłynąć na pełne morze. Dopiero pod koniec XVIII stulecia zaczęto konstruować wielkie łodzie, które wypływały w głąb Pacyfiku na długie rejsy. Te wyczerpujące wyprawy trwały co najmniej rok, a często były dłuższe, nawet do czterech lat. Zazwyczaj załogę stanowili mieszkańcy jakiejś jednej wioski, wśród których byli nawet kilkunastoletni chłopcy, prowadzący tak zwane dzienniki podróży, w których opisywano wydarzenia oraz słowa pieśni śpiewane w kubryku⁶³.

Na przełomie XVIII i XIX wieku wielorybnicy wypływali w długie rejsy na żaglowcu, do którego przymocowana była łódź wiosłowa, a polowania na wieloryby miały kilka faz. Kiedy na dużym, macierzystym statku wy-

⁵³ Tamże, s. 122.

⁵⁴ Tamże, s. 271.

⁵⁵ J. Wadowski, *Pieśni...*, s. 163–164.

⁵⁶ H. Stefanowska, dz. cyt., s. 34.

⁵⁷ Instrumentem perkusyjnym mogło być wszystko, co wydawało dźwięk, np. złożone dwie łyżki, monety zamknięte w dłoni, naczynia itp.

⁵⁸ G. Craig, *Chłopiec na rei*, przeł. S. Brąglewicz, Gdańsk 1975, s. 189–190.

⁵⁹ Tamże, s. 104.

⁶⁰ M. Siurawski, dz. cyt., s. 283.

⁶¹ Kaszalot jest jedynym użebionym wielorybem.

⁶² M. Siurawski, dz. cyt., s. 301–303.

⁶³ Duża liczba tych dzienników znajduje się w New Bedford, w zbiorach Muzeum Wielorybnictwa.

patrzono zwierzę, załoga, która miała stoczyć walkę wręcz, opuszczana była na wodę na małej łodzi wiosłowej czasem nawet kilka mil od celu. Jej zadaniem było prawie bezszelestne podpłynięcie jak najbliżej śpiącego zazwyczaj wieloryba. Łódź, którą płynęli, wyposażona była w różnej długości wiosła⁶⁴. Harpunnik celował do wieloryba z odległości około 10 metrów. Po chwili następowała śmiertelnie niebezpieczna walka ze zranionym zwierzęciem, które od razu zaczynało się bronić. Najczęściej spotykane reakcje tego wielkiego morskiego ssaka to zanurzenie się na dno, ucieczka przed siebie lub atak na łódź oprawców. Przy dwóch pierwszych należało odpowiednio szybko wypuszczać linę przyczepioną do harpuna, uprzednio starannie zwiniętą w tak zwanych tabletach⁶⁵. W ostatnim zaś przypadku można było się tylko modlić, aby rozwścieczony waleń swym wielkim ogonem nie rozbił łodzi i nie zabił całej osady. Kiedy jednak wszystko szło po myśli polujących, wieloryb tracił dużo krwi i powoli umierał. Wtedy można już było za pomocą grubych łańcuchów holować go do statku macierzystego, gdzie od razu rozpoczęła się produkcja płynnego złota, jak nazywano tran. Aby mieć pełne ładownie, czyli około 500 beczek tranu, trzeba było stoczyć bój aż dziesięć razy. Dopiero potem statki zawracały do portów, gdzie załoga mogła liczyć na zasłużony odpoczynek i wypłatę.

Kiedy w 1868 roku Sven Fayn (Norweg) znalazł działko harpunniczne, a statki miały napęd parowy, zmieniły się metody polowań na wieloryby; nie były już one tak niebezpieczne jak wcześniej.

*Pieśni wielorybnicze były niezwykle świadectwem życia na pokładzie*⁶⁶. Opisują one ciężki żywot łowców, na przykład pieśń *Lament wielorybnika*, czy różne historie, jakie wydarzyły w trakcie połowów – *Grenlandzkie łowy*. Mówią o słynnych statkach – *Balaena*, o portach, z których wypływano na połów – *Dziewczyny z Talcahuano* – i o przerażających, wielkich lewiatanach, takich jak *Moby Dick*⁶⁷.

Pieśni wielorybników mają bardzo różną budowę. Niektóre wykonywane są w szybkim, inne w wolnym tempie, najczęściej w metrum 4/4 lub 2/4, ale też i w trójdzielnym. Wszystkie jednak mają wspólną cechę: posiadają bardzo długie fabularne teksty (czasem kilkunastozwrotkowe), które z maksymalną dokładnością opisują historie z połowów. Dużą część zachowanych pieśni wielorybniczych zawdzięczamy Bertowi Lloydowi (1908–1982) podpisującemu się na płytach jako A.L. Lloyd, którego bogata dyskografia jest źródłem i inspiracją dla wielu zespołów szantowych całego świata⁶⁸.

Ballady i piosenki żeglarskie

Wśród pieśni żeglarskich można wyróżnić również te, które nie były związane bezpośrednio z pracą na statku czy z twórczością kubrykową. Tworzone w chwili zadumy, najczęściej na lądzie, opisywały one niezapomniane wyprawy i marzenia zmęczonych rejsem marynarzy, opiewały życie wspaniałych żeglarzy, jak również przekazywały rozpacz tęskniących kobiet i dzieci. Najczęściej tekst takiej pieśni układany był do melodii jakiejś innej znanej piosenki albo do utworu instrumentalnego.

W dzisiejszych czasach nie śpiewa się szant na morzu, ponieważ pracę żeglarzy ułatwiają, a często nawet zastępują różnego rodzaju maszyny. Każdy żaglowiec wyposażony jest w elektryczne kabestany i windy do stawiania żagli, a kompas zastąpiła nawigacja satelitarna. *Współczesny statek przypomina luksusowy hotel i wielką fabrykę*⁶⁹. Teraz żeglowanie jest odpoczynkiem od szarej codzienności, a nie walką z żywiołami, jest przyjemnością, a nie pracą. Dlatego zamiast szant – pieśni pracy – śpiewane i tworzone są ballady i piosenki o tematyce żeglarskiej.

Od drugiej połowy XX wieku coraz częściej miłośnicy pieśni morskich zaczęli tworzyć całkowicie autorskie piosenki, z własnym tekstem i melodią, nie opierające się na tradycyjnych utworach. Jakby mieli już dość tych wszystkich znanych melodii. Są również ci, którzy zapożyczają melodię gdzieś zasłyszaną, nie sprawdzając jej pochodzenia, i dopisują swój tekst. Jednak są też i tacy, którzy wciąż czerpią z niekończącej się skarbnicy tradycyjnych piosenek żeglarskich, tłumacząc teksty napisane dawno temu, w epoce wielkich żaglowców.

BIBLIOGRAFIA, NETOGRAFIA

- Craig G., *Chłopiec na rei*, przeł. S. Brąglewicz, Gdańsk 1975.
 Hugill S., *Shanties of the Seven Seas. Shipboard Work – Songs and Songs Used As Work – Songs From the Great Days of Sail*, London–Henley 1961.
 Kolaszewski A., Świdwiński P., *Żeglarz i sternik jachtowy*, Warszawa 1996.
 Rogacki J., *Szantowanie po polsku*, „Rejs” 1999, nr 3(1).
 Rogacki J., *Z historii szant w Polsce*, „Żagle” 1998, nr 6.
 Siurawski M., *Szanty i szantymeni. Ludzie i pieśni dawnego pokładu*, Kraków 1999.
 Stefanowska H., *Rozśpiewane morze*, Gdańsk 1975.
 Wadowski J., *Pieśni spod żagli*, Gdańsk 1989.
 Wadowski J., *Uśmiech twardego życia*, „Morze” 1972, nr 7.
 Tomczyk R., *Ruch piosenki żeglarskiej w Polsce*, praca magisterska napisana na Wydziale Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000.
 Tokarski J., *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1980.

<http://abd.skorek.webpark.pl/szanty/coto.htm>.
http://www.czytrefy.szanty.pl/data/dskgrtx/teksty/more/wielorybnik_johny_more.html.
<http://www.slownik-online.pl/kopalinski/FFC1E00BD3F967B8C12565ED00479BF8.php>.
<http://www.szantymaniak.pl/index.php?notka=151>.
<http://www.szantymaniak.pl/index.php?notka=53>.
<http://www.wodniacy.zhp.org.pl/print.php?sid=27>.

⁶⁴ Kiedy morze było spokojne, używano krótkich wiosel, aby jak najciszej podpłynąć do zwierzęcia, natomiast gdy morze było rozfalowane, konieczne były wiosła długie, aby móc utrzymać kierunek i prędkość łodzi.

⁶⁵ Tableta – szerokie, drewniane wiadro na precyzyjnie zwiniętą linę wielorybniczą. M. Siurawski, dz. cyt., s. 303.

⁶⁶ Tamże, s. 301.

⁶⁷ Olbrzymi, ponadtrzydziestometrowy i wążący około 100 ton wieloryb, który atakował i zatapiał nawet wielkie statki wielorybnicze. Istnieją dowody na to, iż nikt nie zdołał go upolować, a on sam umarł ze starości, mając na swym ciele mnóstwo blizn po stoczonych walkach i około 20 wbitych w grzbiet harpunów.

⁶⁸ <http://www.szantymaniak.pl/index.php?notka=151>.

⁶⁹ M. Siurawski, dz. cyt., s. 367.

Bartłomiej Grzegorz Sala

NA ŁOWICKĄ NUTĘ



Jeślibyśmy zechcieli spojrzeć na polską ziemię pod kątem barwności kultury ludowej, na jednym tchu musielibyśmy wymienić karpackich górali (zwłaszcza podhalańskich i huculskich), Krakowiaków, Kurpiów, Kaszubów i łowickich Księżaków. Ci ostatni są jednak – na równi z Krakowiakami – fenomenem szczególnym. O ile bowiem górskich pasterzy, puszczańskich bartników i pomorskich rybaków zdecydowanie wyróżniał tryb życia i zarobkowania, pozwalający im spoglądać z wyższością na utrzymujących się wyłącznie z pracy na roli sąsiadów i na każdym kroku podkreślać swoją odrębność, o tyle ludność ziemi łowickiej, żyjąc z uprawianej w pocie czoła ziemi, swoją odrębność czerpała z podległości arcybiskupom gnieźnieńskim oraz związanych z tym faktem przywilejów i względnej zamożności. A zamożność w połączeniu z dumą nakazała im wytworzyć szczególne kulturowe wzorce (podobnie było i w wielkopolskiej Biskupinie) oraz przybrać wyniosłe imię Księżaków. Skądinąd dobrobyt i regionalna duma wzrosły jeszcze po 1820 roku, kiedy to rządy w Księstwie Łowickim rozpoczął ekscentryczny wielki książę Konstanty Romanow. Nic dziwnego przeto, że Łowicz i jego okolice

kojarzą się nam mimowolnie z wielobarwnymi, pasiastymi strojami, malowanymi chatami i skrzyniami oraz wykwintnymi wycinankami. Warto wszakże przyjrzeć się i ludowej muzyce Księżaków, która kształtowała się gdzieś pomiędzy „wielkim światem” biskupiego grodu a urokliwym, wiejskim „zaściankiem” podłowickich wsi. Łowicz bowiem zawsze znajdował się na pograniczu kultury „wysokiej”, promieniującej z prymasowskiego dworu i miejskich świątyń, i folkloru, którego rytm wyznaczały kujawiaki, oberki, polki i walczyki.

W poszukiwaniu muzycznych tradycji skierujmy się najpierw w stronę łowickiej kolegiaty (dziś podniesionej do rangi katedry). Już bowiem w dobie panowania Władysława II Jagiełły pojawia się informacja o Mikołaju *succentori in organis*. Dwie kolejne wzmianki o łowickich organach pochodzą z czasów króla Kazimierza IV Jagiellończyka. Pierwsza z nich dotyczy ustawienia jednego z ołtarzy *pod organem*, druga zaś poświęca organistę Wita, który około 1474 roku trudnił się przepisywaniem i iluminowaniem rękopisów. W 1583 roku istniała już szkoła śpiewacza przy kościele św. Leonarda, której uczniów zwano bartoszkami.



mi, prowadzona przez kolegiackiego organistę Macieja z Wiślicy.

Pierwotne organy kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny zastąpione zostały przez nowy instrument zapewne w XVII stuleciu, kiedy prymas Maciej Łubieński przebudował kolegiatę. Niedługo mógł się wszakże nimi nacieszyć biskupi gród, albowiem rychło pochłonęła je zawierucha szwedzkiego „potopu”. Kolejne ufundował prymas Wacław Leszczyński po 1660 roku. Posiadały one 27 głosów i manualną klawiaturę. W tym czasie istniały już w Łowiczu poważane warsztaty organmistrzowskie, najprawdopodobniej mające swój udział w remontach instrumentu z 1762 i 1837 roku. Organy prymasa Leszczyńskiego uległy zniszczeniu w 1939 roku, lecz – o dziwo – w latach 1942–1943 (!!!) pojawił się kolejny dwumanułowowy instrument autorstwa Wacława Biernackiego, o 43 głosach. Od 1989 roku ożywa on w czasie letniego Międzynarodowego Festiwalu Organowego „Jan Sebastian Bach”.

Kolegiata mogła się onegdaj poszczycić również tak zwanymi małymi organami o dziewięciu głosach, fundacji prymasa Adama Ignacego Komorowskiego z drugiej połowy XVIII stulecia. Odnowiano je w 1836 roku.

Dodać również należy, że wspomniani baroszowie byli w swoim czasie poszukiwanymi członkami kapel w całej Rzeczypospolitej. Od 1661 roku muzyka stała się stałym przedmiotem w szkole kolegiackiej, a o jej wykwintności do dziś zaświadczały zachowane kompozycje. Mury kolegiaty rozbrzmiewały zresztą w owym czasie dźwiękami i słonecznym dniem, i ciemną nocą, albowiem do świtu w kruchcie wyśpiewywano nabożne psalmy. Najlepsze w dziejach łowickiej muzyki sakralnej XVII stulecie przyniosło także działalność przy kolegiacie uznanych kompozytorów i dyrygentów: Marcina Mielczewskiego, Jakuba Jerzego Nowakowskiego, Jana Radomskiego i Mikołaja Zielenieckiego.

W cieniu kościelnych wież, w cieniu kultury „wysokiej” żył lud podłowickich wsi, któremu muzyka służyła do tańca, wyrażała radości i smutki. Największe zaś bogactwo łowickiej muzyki ludowej wiąże się w oczywisty sposób z weselem, które było najprawdziwszym świętem całej wsi. Świętem, w czasie którego jedzenie nie było najlepsze, stroje najbogatsze, trunki najobficiej polewane, śpiewy najprzyjemniejsze, dźwięki najskoczniejsze. Lecz nie byłoby tego wszystkiego, gdyby nie dopracowany scenariusz, powtarzalny, lecz zawsze zachwycający rozmachem. Wymagał on trzech dni, tyle bowiem zawsze trwało łowickie wesele i do dziś próbuje się ten obyczaj zachować. Znakomity opis owego najprawdziwszego święta, opatrzonego tytułem *Wesele w Księstwie Łowickiem*, skreślił w 1913 roku Piotr Puczyński (zachowało się pierwsze wydanie z 1925 roku), postać tyleż zasłużona dla regionu (napisał również sztuki *Swaty w Księstwie Łowickiem* i *Jaśko Badyłów*), co wciąż tajemnicza.

Pierwszy dzień wesela nosił nazwę *rozplecin*. Wtedy to w domu panny młodej zbierała się część gości weselnych pod wodzą dziewosłęba. Przy poczęstunku i muzyce ojciec panny młodej nalewał sobie wódkę i pijąc do dziewosłęba, inicjował „kolejkę”, po czym ten drugi rozpoczynał taniec z oblubienicą, podczas gdy drużbowie sprowadzali kolejnych gości. Po spełnionym obowiązku w wypełnionej już izbie brali w ramiona drużki i przyłączali się do tańca. Kiedy ojciec panny młodej postawił na stole wódkę, drużby i drużbowie śpiewali oblubienicy:

*Jesce ci to, jesce
Są trzewicki w mieście,
Proś Jantosia o nie
Pojedzie ci po nie.*

*Jedzie Jantoś, jedzie
Już ci jest na górkach,
Wiezie ci trzewicki
Na jedwabnych śnurkach.*

*Jedzie Jantoś, jedzie
Już ci jest przed sienią,
I chce się zobaczyć
Ze swoją Kasienią.*

*A wyjdź-ze do niego,
Odbierz dar od niego,
Jako od kochanka
Swego najmilsego.*

Pod koniec piosenki winien wejść pan młody z butami dla swej wybranki. Pozdrowieniu towarzyszyło wielokrotne wezwanie *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!* Jednak w ludowym teatrum humoru i droczenia się panna młoda nie mogła być z podarunku zadowolona, lecz miała wypominać przyszłemu mężowi: *Jakeś się zalecoł, toś nie takie obiecoł*. Po rytualnych oględzinach obuwia przez obecnych, którzy dla odmiany je wychwalali, oblubienica przyjmowała w końcu buty z rąk starszego drużby ze słowami: *Dziękuję starszemu dziewosłębowi, starszej niewiastecce i całemu kołu, co siedzi u stołu, a panu młodemu nie dziękuję, bo mu się sama daruje!* Po tej wyrazistej deklaracji panna młoda, udając zawstydzenie (myślałby kto...) uciekała, a z kolei podarunki od nowego zięcia/szwagra otrzymywała jej rodzina, podobnie deklarując, że nie mają za co dziękować, oddając za dary własną córkę/siostrę. Właściwe rozpleciny następowały, kiedy oblubienica siadała na dzieży, a drużki i drużbowie śpiewali:

*A powiedzcie, panno młodo, powiedzcie
A któż wam ten złoty warkocz rozplecie.*

*Nie rozplecie, nie rozplecie nikt insy,
Dale, tylko ten druzbecka najstarsy.*

Wywołany musiał spełnić swoją powinność, co nie było łatwe, albowiem wcześniej drużki wplatały w warkocz klujące szpilki, a całe towarzystwo bez litości śmiało się i szydziło z narażonego na ból nieszczęśnika, drużbowie zaś śpiewali:

*Włosy moje, włosy moje rzęsiste
Ostatni raz we wstążeczki pleciste,
Włosy moje, włosy moje kochane
Ostatni raz po paniensku cesane.*

Owo *requiem* dla warkocz, wieszczące nastanie w życiu niewiasty czasu noszenia czepca (po zakończeniu wszystkich obrzędów weselnych, w czasie których pozostawała w rozpuszczonych włosach), kończyły tańce i picie piwa z jednej szklanki. Kres pierwszego dnia wesela ogłaszał pracowity dziewosłęb, zaś starościna prowadziła do siebie na nocleg drużbów i muzykantów.

U progu drugiego dnia goście i kapela znów kierowali się ku chacie panny młodej. Nie wchodzili jednak od razu, lecz starannie zasłaniaли wszystkie okna, aby w środku zapanowała ciemność. Z ust dziewosłęba znów padało pozdrowienie *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!*, a inni rozpoczynali piosnkę:

*Oj, dzień dobry: najprzód Panu Bogu i Matce Boskiej
i wszystkim świętym dzień dobry, dzień dobry!*

*Oj, dzień dobry: najprzód panu ojcu i pani matce i pannie
młodej dzień dobry, dzień dobry!*

A następnie płynnie przechodzili ku śpiewaniu na dobrą wróżbę:

*Chodził tu Pan Jezus po wasem podwórzu
sto krówecek było, sto się przyrodziło;
ze złotemi różeckami, ze złotemi nóżeczkami,
to dło was, to dło was!*

*Chodził tu Pan Jezus po wasem podwórzu
sto kokosek było, sto się przyrodziło;
ze złotemi pióreckami, ze złotemi jajeczkami,
to dło was, to dło was!*

Niestrudzony starosta wyznawał następnie rodzinie oblubienicy, że *Pojdził Felek, ze mocie sto butelek, zebyście nie załowali, nas pocęstowali, izby kazdy pocuł, jazby się potoczył*, po

czym zapytywał, czy orszak zostanie przyjęty. Na twierdzącą odpowiedź dziewosłab wprowadzał gości do chaty, gdzie czekał już poczęstunek. Kiedy przychodziła pora na wędrowkę do kościoła, kobiety przystrajały pannę młodą w wianek, a ona wraz z przyszłym mężem prosiła każdego z zebranych o błogosławieństwo, padając mu do nóg. Obyczaj ten był tak skrupulatnie przestrzegany, że młoda para klękała nawet przed dziećmi, aby niczyjego błogosławieństwa nie pominąć. Naturalnie i ta scena obrzędowego teatrum musiała mieć swoją muzyczną oprawę, drużki i družbowie śpiewali bowiem niestrudzenie:

*Już ci do ślubu jedziemy
O błogosławieństwo prosimy (bis)*

*A więc, ty, ojce, stań w progu,
Pobłogosław dzieciom do ślubu (bis)*

*A i ty, matko, stań w progu
Pobłogosław dzieciom do ślubu (bis)*

*Błogosław ze im Jezusie
Ty, przesłiczny kwiecie Chrystusie (bis)*

*Pobłogosław też im Maryo
Ty przesłiczny kwiecie lilijo (bis)*

*A ty, kapelo, rzewnie graj
Ażeby w nas wszystkich wzbudzili żal (bis)*

*A jak do kościoła zajdziemy
To wnet do Maryi westchniemy (bis)*

*I do św. Józefa
Bo tam nasza radość pociecha (bis)*

Po skropieniu nowożeńców wodą święconą i konwencjonalnym płaczu panny młodej weselnicy żegnali się tym samym wezwaniem imienia Chrystusa co przy powitaniu i wyruszeniu do świątyni, zostawiając tylko płaczącą matkę. W kościelnych murach ludowe obrzędy spotykały się z kolei z obrzędami religijnymi,

a ich tłem stawała się muzyka sakralna. Owa chwilowa zmiana konwencji była jednak pozorowana, albowiem – o czym próbuje się dziś zapominać – obrzędowość polskiej wsi tworzyła nierozzerwalny węzeł z katolicką religijnością, która schodząc z wyżyn teologii i filozofii pod strzechy chałup, traciła swój intelektualny wymiar, nabierała jednak nowego, prowincjonalnego uroku, jakkolwiek banalnego, to nad wyraz barwnego, a nierzadko i dowcipnego. W samej świątyni nie było jednak miejsca na dowcipy i rubasznosć, lecz na powagę, która towarzyszyła składanej na całe życie przysiędze, jaką przez dużą część wesela tak rzewnie opłakiwała panna młoda, drżąc w ramach na poły smutnej, a na poły żartobliwej konwencji przed nocą poślubną. Po zawarciu małżeństwa orszak powracał do domu znów przy rytmach kapeli.

Uroczyste przyjęcie w owym dniu sprowadzało się w zasadzie do jedzenia i picia, a muzyka pełniła charakter raczej dekoracyjny. Najważniejszym z posiłków była kapusta z grochem (o symbolice zbliżonej do wigilijnej), którą pierwszy kosztował dziewosłab, zachwalając wierszem jej smak (*pieprzne, słone, leci w gardło jak szalone*) i jakość składników (*przyprawy z Warsiawy, cebula od Smula, pieprz od Trzęsibrody*) oraz namawiając do jedzenia. Na stołach pojawiały się także kolejno rosół z ziemniakami, kasza jaglana, cienko krajana wieprzowina i weselne placki, pito natomiast wódkę i piwo z dzbanów. Uczta przerywana była krótkimi przyśpiewkami inicjowanymi przez biesiadników.

*Cemu druhny nie śpiewota,
Cy zelazne buzie mota;
Cy zelazne cy drewniane,
Cy na kłódki zamykane.*

Na koniec drużki rzucały na stoły orzechy i cukierki, a młodzież próbowała chwycić je w locie lub zbierała rozrzucone z podłogi. Na koniec drugiego dnia wesela panna

młoda oficjalnie opuszczała dom rodzinny, uprzednio płacząc nad zapaloną gromnicą, a weselnicy zabierali dla niej do nowej chaty co tylko mogli. Ich wyjściu towarzyszyło śpiewne dialogowanie pomiędzy drużbami a družkami. Ci pierwsi śpiewali po kilkakroć:

*Oj nasa Kasieniu dosyć już tego
Trzeba się zabierać do Jontka swego;
Bo już konie zaprzężone,
W tamtą stronę wykręcone,
Wsiaдай, pojedziesz! (bis)*

Drużki przerywały ten refren kolejnymi zwrotkami, także dwa razy powtarzanymi:

*A jak ze jo będę na wóz siadała,
Kiedy zem się z ojcem nie pożegnała,
Żegnaj, żegnaj, drogi ojce,
Coś zagradza dla mnie kojce,
Teraz nie bedzies!*

*A jak ze jo będę na wóz siadała,
Kiedy zem się z matką nie pożegnała,
Żegnaj, żegnaj, droga matko,
Któraś była dla mnie gładką,
Teraz nie bedzies!*

*A jak ze jo będę na wóz siadała,
Kiedy zem się z bratem nie pożegnała,
Żegnaj, żegnaj, drogi bracie,
Com plakała nieraz na cię,
Teraz nie bede!*

*A jak ze jo będę na wóz siadała,
Kiedy zem się z siostrą nie pożegnała,
Żegnaj, żegnaj, droga siostro,
Któraś była dla mnie ostro,
Teraz nie bedzies!*

Po każdej zwrotce družbowie uporczywie powtarzali wciąż te same, przynaglające strofy. Stawiali w końcu na swoim: wyjście panny młodej wraz z orszakiem weselnym kończyło drugi dzień zabawy.

Jeśli był on rozkoszą dla podniebień i udręką dla żołądków, to trzeci – zwany po prostu oczepinami – stawał się rajem dla wielbicieli muzyki i trunków, kłopotem zaś dla nóg. Przez cały dzień trwała bowiem, z przerwą na obiad, zabawa w rytm chodzonego, klapoka, kujawiaków, oberków, polek i walczyków. Puczyński, któremu zawdzięczamy najpełniejszy opis łowickiego wesela i przytoczone teksty pieśni, zwracał uwagę, że okazywane na każdym kroku przywiązanie Księżaków do tradycji nie było prowincjonalnym tradycjonalizmem (który dziś, w dobie bezbarwnej „integracji” wszystkiego ze wszystkim w jednolity kicz, byłby nawet atutem), irracjonalnie lękającym się wszelkiej nowości, ale rodzajem świadomego konserwatyizmu o przemysłowym patriotycznym i regionalnym obliczu. Inaczej nie zanotowałby swoistego manifestu obytego ze światem kultury „wysokiej” dziewosłęba: *Zagroj pon nasego staroświeckiego, cysto-polskiego oberka! a nie jakiegoś-ta kadryla cy tez mimieckiego lińdra, od których słuchanie chorobie mi się we wnętrzu robi!!!*

Właściwe oczepiny – symboliczna kulminacja trzeciego dnia wesela – rozpoczynały się kolejną odsłoną konwencjonalnej niechęci panny młodej (ta to się nudać musiała...), która uciekała przed czepcem, nie dając sobie założyć na głowę owego symbolu przejścia z grupy dziewcząt w świat statecznych gospodyń i matron. W końcu jednak musiała go przywdziać, a owemu sukcesowi „nagabywaczy” towarzyszyła pieśń družek:

*Wianecku nadobny perlami sadzony
Dale, przyjdzie mi cię płakać, jak matki rodzonej (bis)*

*Nie tak mi cię płakać jak mi cię rozwijać
Dale, przyjdzie mi się, przyjdzie z tą koroną mijać (bis)*

*Okrywa się jawor zielonym listeckiem
Dale, okrywaj-ci mnie bieluskim cepeckiem (bis)*

*Cepecek zrobili, na główkę włożyli,
Dale, jesce moje serce bardziej zasmucili (bis)*

*Płynicie, wy łabędzie, za wiankiem na wodę,
Dale, jeśli go znajdziecie, dam wam swą urodę (bis)*

*Łabędzie płynęły, bez wianka wróciły,
Dale jesce moje serce bardziej zasmuciły (bis)*

*Sięgnij, ty Kasieniu, prawą ręką do dna,
Dale, jeśli go dostaniesz, to go będziesz godna (bis)*

*Dostałam, dostałam, ale nie całego
Dale, najpiękniejsze perły obleciały z niego (bis)*

*Wianecku, wianecku z zielonego ziela
Dale, niebędzie niebędzie bez ciebie wesela (bis)*

Z kolei głos zabierali drużbowie:

*A juz to prec, panno młodo, juz to prec, juz to prec!
Ciśnij wstążki na gałązki, wdziej cepiec, wdziej cepiec!*

Wtedy to pan młody stawiał na stole butelkę wódki dla mężczyzn i butelkę wina dla kobiet oraz dzban piwa.

*Oj chmielu, oj nieboze,
Niech ci Pan Bóg dopomoze
Wlaz na tycki, zleżć nie moze
Oj chmielu, nieboze!*

Tymczasem oblubienica tańczyła po kolei ze wszystkimi, naturalnie wedle „starszeństwa”, a po zakończeniu każdego tańca jej – za zaproszeniem – partner kładł pieniądze na nakryty chusteczką talerz, stojący przed starością, dając swoją ofiarę „na czepiec” i czym prędzej łykał szklankę wybranego trunku. Po skrupulatnym obtańczeniu obecnych panna młoda zbierała pieniądze z talerza do fartusza, uciekając zaraz do drugiej izby.

Kolejnym głównym bohaterem stawał się wniesiony kołacz weselny, który musiał być gorliwie ośpiewany:

*Kołocu, kołocu! kto na ciebie oroł?
Kasienia orała, Jantoś dopomógł.*

*Kołocu, kołocu! kto na ciebie zasioł?
Kasienia zasiała, Jantoś włożyć musioł.*

*Kołocu, kołocu! kto na ciebie młócił?
Kasienia młóciła, a Jantoś nauczył.*

*Kołocu, kołocu! kto cię do młyna wioził?
Kasienia zawiezła, Jantoś włożył na wóz.*

*Kołocu, kołocu! kto na cię rozcynioł?
Kasienia rozcyniła, bo Jantoś nieumioł.*

*Kołocu, kołocu! kto do pieca wsodzoł?
Kasienia wsodzała, a Jantoś wysodzoł.*

*Kołocu, kołocu! kto cię na stół położył?
Kasienia położyła, bo Jantoś tak kozoł.*

Kołacz kroił i dzielił pomiędzy zebranych niezawodny dziewosłab. Po tym obrzędzie następowały już niczym nieskrępowane tańce rozochoczonego trunkami towarzystwa. Ponieważ znany już taneczne gusta Księżaków, a recenzować najbardziej spontanicznej części wesela – starsi rozchodzili się do domów po tańcu uznanym za ostatni, natomiast pozostawiona samej sobie młodzież z całych sił zmagala się z długą nocą, nie tylko na tanecznym polu...

Mimo aż trzech dni zabawy weselnej nie mogło obyć się i bez poprawin. Organizowano je zwykle w kolejną niedzielę. Były one już mniej oficjalne, za to poszczycić się mogły walorem pewnej spontaniczności, której ogólnikowe ramy wyznaczała zapewne ilość pozostałego po weselu jedzenia i alkoholu...

Na początku naszej opowieści, którą mogliśmy snuć dzięki zapiskom kronikarzy i etnografów, podkreśliliśmy szczególny charakter bogatej tradycjami ziemi łowickiej, tkwiącej gdzieś pomiędzy „wielkim światem” prymasowskie-

go grodu i chłopską codziennością. I właściwie do dziś Łowicz, pozostający nadal wyspą pieczołowicie kultywowanego folkloru na morzu bezbarwnej, „europejskiej” „nowoczesności”, udatnie łączy ludowe tradycje z kulturą „wy-

soką”, która za siedzibę obrała sobie świątynię i muzea zarówno samego miasta, jak i dawnego Księstwa Łowickiego. Bo nie byłoby ziemi Księżaków ani bez podniosłej muzyki organowej, ani bez żwawych tanów...

Zainteresowanym dziejami Łowicza i łowickiej kolegiaty warto polecić monografię Anny Sylwii Czyż *Łowicz. Kolegiata Wniebowzięcia NMP* (Warszawa 2010) ze znakomitej serii *Zabytki w Polsce*. Natomiast osoby zainteresowane łowickim folklorem i weselnymi obrzędami warto odesłać do źródła: P. Puczyński, *Wesele w Księstwie Łowickim*, Łowicz 1925, tym bardziej, że drukarnia Łowiczanka niedawno na nowo wydała tę klasyczną pozycję (Łowicz 2012).

Andrzej Domagalski & Rafał Podmokły

GRECHUTA I NIEMEN NA USTACH PIŁKARSKICH KIBICÓW



Ta scena mocno zapada człowiekowi w pamięć – kamera unosi się powoli nad koroną stadionu Legii Warszawa i pokazuje kilkudziesięciotysięczny tłum kibiców śpiewających *Sen o Warszawie* Czesława Niemena, od kilku lat uznawany za hymn stołecznego klubu. Śpiewają, o dziwo, czysto, chociaż melodia trudna i wywodząca się raczej z soulu niż nadwiślańskiej tradycji muzycznej. A przecież Polacy podobno nie należą do specjalnie muzycznych narodów. Tak zaczyna się dokumentalny film Krzysztofa Magowskiego *Sen o Warszawie* z 2014 roku, poświęcony legendarnemu artyście. Jak zatem jest z tym kibicowskim śpiewaniem w naszym kraju? Kiedy się pojawiło i jakie przybrało formy? O czym śpiewają trybuny polskich stadionów i kto na nich zdiera gardła?

Zanim odpowiemy na to pytanie, przyjrzyjmy się, jak to wygląda w innych krajach. Uważnie śledzący wydarzenia piłkarskie kibic nie mógł nie usłyszeć takich hymnów jak: dumny, podniosły i nieco melancholijny hymn Realu Madryt *Hala Madrid – Naprzód Madryt*, przypominający rewolucyjne pieśni hymn FC Barcelony: *Cant del Barca – Pieśń Barcelony* albo

nawiązujący do włoskiego bellcanta *Roma, Roma, Roma...* klubu AS Roma, czy też największy antydepresant wśród hymnów, czyli podnoszący na duchu *You'll Never Walk Alone – Nigdy nie będziesz szedł sam* – hymn FC Liverpool (o czym wszyscy wiedzą) i Celticu Glasgow (o czym wiedzą nieliczni). Ta ostatnia pieśń zresztą stała się tak nośna, że mogą ją usłyszeć nawet fani zespołu Pink Floyd na płycie *Meddle* z 1971 roku, na której stanowi część utworu *Fearless*. Piłkarskim maniakom nie umknęła pewnie również kapitalna „gwizdana” introdukcja hymnu Panathinaikosu Ateiny *Sylogos megalos – Wielki klub*, przywodząca na myśl przygody Franka Dolasa, czy pieśń bitewna *Hadi Hisset – Poczuj to co ja* Besiktasu Stambuł, która przy minimalnym retuszu mogłaby się spokojnie znaleźć w repertuarze Iron Maiden. Zdarzają się kluby, które mają w zasadzie dwa hymny, bo kibice Bayernu Monachium chyba równie często śpiewają *Stern des Sudens – Gwiazda południa*, jak i *Mia san mia – Jesteśmy, jacy jesteśmy*, ale umówmy się, kto bogatemu zabroni...

Kto zapoczątkował tradycję klubowych hymnów? Wiele wskazuje na to że byli to „Kró-

lewscy” z Madrytu, bo hymn Realu Madryt powstał już w 1952 roku i wkrótce miało się okazać, iż taka pieśń rzeczywiście się przydaje, bowiem w latach 1956–1960 w Europie nie było mocnych na Los Blancos. Od tamtego czasu zmienił się nieco tekst utworu i w 2002 roku z okazji setnej rocznicy klubu brzmiał on już tak:

*Historia que tu hiciste / Historia por hacer
Porque nadie resiste / Tus ganas de vencer /
Ya salen las estrellas / Mi viejo Chamartín
De lejos y de cerca / Nos traes hasta aquí /
Llevo tu camiseta / Pegada al corazón
Los días que tu juegas / Son todo lo que soy /
Ya corre la saeta / Ya ataca mi Madrid
Soy lucha soy belleza / El grito que aprendí /
Madrid Madrid Madrid / ¡Hala madrid!
Y nada más / Y nada más / ¡Hala madrid!*

*Historia, którą stworzyłeś / Historia do stworzenia /
Bo nikt nie opiera się / Twojej chęci zwyciężania /
Już wychodzą gwiazdy / Moje stare Chamartín /
Z daleka i z bliska Doprowadzasz nas aż tutaj /
Noszę twoją koszulkę / Złączoną z sercem /
Dni, w które grasz / Są wszystkim, czym jestem /
Już biegnie La Saeta / Już atakuje mój Madryt /
Jestem walką, jestem pięknem /
Krzykiem, którego się nauczyłem
Madryt, Madryt, Madryt / Hala Madrid i Nic więcej!
(tłumaczenie ze strony tekstowo.pl)*

Jak nietrudno zauważyć, sporo tu odniesień do historii, ale jak ma się taką historię, to można się odnosić i do starego stadionu Chamartín, i do legendy klubowej Alfredo Di Stefano zwanego *la Saeta* – „Strzała”. Ronaldo i jego koledzy, słysząc taką introdukcję meczową, po prostu wiedzą, że Real jest klubem, w którym się zwycięża, co pokazały zresztą trzy ostatnie sezony.

Stosunkowo długo trzeba było czekać na muzyczną ripostę odwiecznej rywalizacji Realu czyli FC Barcelony, zwanej *Mes quean club* – „więcej niż klubem”. *El Cant del Barca* powstał

w 1974 roku na 75-lecie klubu, choć uczciwie trzeba przyznać, że kataloński klub miał kilka hymnów, a pierwszy był już w 1923 roku. Żaden nie przetrwał jednak próby czasu, a wykonywany regularnie od roku 1992 *El Cant del Barca* stał się światowym hitem wśród hymnów.

*Tot el camp, es un clam, / Som la gent blaugrana, tan se
val d'on venim, / si del sud o del nord, ara estem d'acord,
estem d'acord, / una bandera ens agermana. Blaugrana
al vent, / un crit valent, / tenim un nom, el sap tothom,
BARÇA! BARÇA! BAAAAARÇA!
Jugadors, seguidors, / Tots units fem força, son molts
anys plens d'afany, / son molts gols que hem cridat,
i s'ha demostrat, s'ha demostrat, / que mai ningú ens
podrà torcer. Blaugrana al vent, / un crit valent, /
tenim un nom, el sap tothom,
BARÇA! BARÇA! BAAAAARÇA!*

*Cały stadion podnosi krzyk / Jesteśmy czerwono-niebiescy,
Nieważne, skąd jesteśmy / Czy to północ,
czy południe, Ale jesteśmy zgodni, jesteśmy zgodni /
Gdyż łączy nas flaga. Czerwono-niebiescy niosą na
wietrze / Bojowy krzyk, Nazywamy się, każdy wie jak /
BARÇA! BARÇA! BAAAAARÇA!
Zawodnicy, kibice, razem jesteśmy silni /
Przez te wszystkie lata pełne wysiłku i poświęceń,
Strzeliliśmy wiele goli / I pokazaliśmy, i pokazaliśmy /
Że jesteśmy niezwykcy. Czerwono-niebiescy niosą
na wietrze / Bojowy krzyk, Nazywamy się, każdy wie jak /
BARÇA! BARÇA! BAAAAARÇA!
(tłumaczenie ze strony tekstowo.pl)*

Nie mogło w tej pieśni zabraknąć akcentów podkreślających katalońską niezależność (czerwono-niebieska flaga), są one jednak dosyć powściągliwe jak na skalę antagonizmów, które narastały między Madrytem a Barceloną na niwie sportowej i politycznej. To chyba o tym mówi wers *lata wysiłków i poświęceń*. Magiczna moc płynąca z dobrego hymnu klubowego zadziałała również w przypadku Barcelony, bo lata największej świetności klubu to okres od 1992 roku do dzisiaj.

Utwór *You'll Never Walk Alone* oczywiście po raz pierwszy pojawił się nie na płycie Pink Floyd, ale w musicalu *Carousel* z 1945 roku, a potem największy splendor zyskało wykonanie tego utworu przez Gerry & The Pacemakers w 1963 roku, w repertuarze mieli go również: Frank Sinatra, Elvis Presley, Nina Simone i Cliff Richard. Wykonanie stadionowe jednak przerosło popularnością wszystkie te interpretacje.

*When you walk through a storm hold your head up
high / And don't be afraid of the dark. At the end of
a storm is a golden sky / And the sweet silver song of
a lark. Walk on through the wind / Walk on through the
rain Tho' your dreams be tossed and blown. / Walk on,
walk on with hope in your heart And you'll never walk
alone, / You'll never, ever walk alone. Walk on, walk on
with hope in your heart / And you'll never walk alone,
You'll never, ever walk alone.*

*Kiedy idziesz poprzez burzę, trzymaj głowę swą wysoko
/ I nie bój się ciemności... Na końcu tej burzy jest złote
niebo / I słodka, srebrna piosenka skowronka Więc idź
poprzez wiatr / Więc idź poprzez deszcz Nawet gdy
twoje marzenia zostaną zniszczone i rozwiane... Dalej
krocz, dalej krocz / z nadzieją w swym sercu Bo nigdy
nie będziesz szedł sam / Nigdy nie będziesz szedł sam
(tłumaczenie ze strony tekstowo.pl)*

Trudno dociec, dlaczego akurat w FC Liverpool ta pieśń tak „chwyciła”, bo historia tego klubu nie była usłana takimi cierniami, żeby musiał się podnosić po „burzy, deszczu czy wichurze”. A może to właśnie moc tej pieśni sprawia że „Czerwoni” są tak niezłomnym zespołem, a na arenie europejskiej wygrali więcej niż jakikolwiek inna angielska drużyna.

Co innego włoska AS Roma – w przeciwieństwie do Juventusu, Milanu czy Interu prawdziwego okresu chwały na europejską miarę jeszcze nie przeżyła, ale przepiękny hymn klubu autorstwa Antonello Venditiego powstał zaledwie 17 lat temu, więc jego wpływ na grę

„Giallorosich” może być kwestią najbliższych lat. Zresztą – jaki klub ze słabym hymnem wyeliminowałby Barcelonę po przegranej 1:4 na wyjeździe?

*Roma Roma Roma / core de sta città / unico grande
amorede tanta e tanta gente / che fai sospiràRoma
Roma Roma / lasciate cantà, da sta voce nasce un coro
/ so centomila voci c'hai fatto innamorà / Roma Roma
bella t'h odipinta io, / gialla come er sole / rossa come er
core mio Roma Roma Roma Roma / nun te fa incantà /
tu sei nata grande / e grande hai da restà Roma Roma
Roma / core de sta città / unico grande amore de tanta
e tanta gente / c'hai fatto innamorà*

*Roma Roma Roma / serce tego miasta / jedna wielka
miłość wszystkich nas / którzy do ciebie wdychają /
Roma Roma Roma pozwól nam śpiewać / z tego głosu
powstaje chór / stu tysięcy głosów zakochanych w tobie
/ Roma Roma piękna ja cię namalowałem / żółta jak
to słońce / czerwona jak serce moje Roma Roma moja
/ nie pozwól się oszukać / ty jesteś wielka i wielka pozo-
staniesz Roma Roma Roma / serce tego miasta / jedna
wielka miłość wielu, wielu ludzi / i mnie, bo się w tobie
zakochałem(tłumaczenie ze strony tekstowo.pl)*

To oczywiście nie wyczerpuje tematu stadionowych pieśni, bo obok hymnów klubowych są również melodie, które tłumy kibiców nucą bez słów – dwa najbardziej znane przykłady to niezwykle charakterystyczny riff z utworu *Seven Nation Army* zespołu The White Stripes oraz motyw muzyczny, który wśród kibiców znany jest jako *HSV*, bo po raz pierwszy wykonywali go właśnie kibice klubu z Hamburga. Za pisanie klubowych hymnów natomiast coraz częściej zaczęli się zabierać muzycy rockowi – autorem hymnu Manchesteru City *Blue Moon* jest przecież Liam Gallagher z zespołu Oasis, a autorami jeszcze jednego hymnu Bayernu Monachium są muzycy z punkowego Die Toten Hosen. Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że najczęściej wykonywanym utworem na piłkarskich stadionach jest jednak *We are the Champions* grupy Queen, ale ponieważ grany jest

przeważnie na zakończenie mistrzostw albo rozgrywek pucharowych, trudno uznać go za hymn.

JAK NA TYM TLE WYGLĄDA POLSKA?

Wbrew pozorom piłkarskie pieśni w naszym kraju powstawały już dosyć dawno, ale ich społeczny rezonans nie był z wielu względów tak szeroki jak obecnie. O Górniku Zabrze pisał chociażby Wojciech Młynarski, a śpiewali Skaldowie:

*By Lubański miał na bramkę zryw szatański, /
Żeby Zyga z piłką zwił się jak fryga, /
Żeby Florek nie dał sobie wchodzić w korek, /
Cała reszta samą siebie w walce przeszła. /
Żeby wreszcie Jan Ciszewski, podenerwowany fest, /
Barytonem grzmiał królewskim: górą Górnik jest!*

O Legii Warszawa śpiewał Krzysztof Klenczon: *Legia, Legia, gola, gola. My goli chcemy sto. / Już kibice w krąg zasiedli będzie wielki mecz* (tekst: Andrzej Olechowski, Andrzej Stankiewicz), a o reprezentacji Andrzej Dąbrowski: *A ty się bracie nie denerwuj, tam Lubański gra, / Nerwy swoje zwiń na supeł, obok Deynę ma* (tekst: Krzysztof Logan Tomaszewski). Natomiast Bogdan Łazuka w refrenie piosenki *Tajemnica mundialu / Entliczek-pentliczek* (tekst: Stefan Rembowski) śpiewał:

*Entliczek-pentliczek / Co robi Piechniczek
Tego nie wie nikt. / Kto się zmartwi, kto rozerwie
Czy przed przerwą, czy po przerwie / Tego nie wie nikt.
Uśmiechów, radości, / Kłopotów czy żalu /
Czego będzie więcej?
To tajemnica mundialu / Mundialu to tajemnica.
Ja jednak wierzę że nie będzie źle / E viva España, ole!*

I jakkolwiek były to często całkiem udane utwory, a piosenka Łazuki to wręcz mundialowy wzorzec, do którego nikomu nie udało się nawet zbliżyć mimo wielu prób, jakich jesteśmy świadkami przed każdą dużą imprezą (*Do boju, Polsko czy Koko, koko, Euro spoko* – by

wymienić te najbardziej zapadające w pamięć), to trudno sobie wyobrazić, aby te piosenki śpiewało jednocześnie kilka tysięcy ludzi.

Pierwsze próby zachęcenia widowni do chóralnego śpiewania miały miejsce bodaj przed mistrzostwami w Argentynie w 1978 roku. *Polska gola, Polska gola taka jest kibiców wola* – ten zaśpiew miał towarzyszyć przygotowaniom polskiej drużyny do mundialu, a propagatorem tego typu dopingu był nieodżałowany Tomasz Hopfer z działu sportowego Studia 2 TVP.

W znakomitym dokumencie *Historia Wisły Kraków* możemy zobaczyć również, jak w 1978 roku krakowski zespół Andrussy pod wodzą „Makino” Kobylińskiego wykonuje przed derbowym meczem Wisły z Cracovią (18 stycznia!) taką oto pieśń:

*Siedemdziesiąt lat buchnęło dwóm klubom w Krakowie
/ Ich sportowe ojców dzieło krzewią ich synowie / Jedni
Wisłę ukochali w sukcesy bogatą / Ci Cracovii serce dali
za dolę garbatą*

Zaś z trybun dobywa się taki śpiew:

*Wczoraj obiecałaś mi na pewno, że trzy punkty dzisiaj
będą, / Więc wygraj Wisło mecz. / Nasza, nasza wiara
niezachwiana, / Bo jest w tobie zakochana, / I my ufamy ci.*

Szok poznawczy, jakiego doznaje kibic znający dzisiejsze standardy, chyba nie może być większy. Jak się okazuje, kiedyś mogło być normalnie nawet na derbach Krakowa. Lata 80. i 90. ubiegłego stulecia to jednak upadek obyczajów kibicowskich w całej Europie, a co za tym idzie – wymowa piosenek stadionowych ma dużo agresywniejszy charakter i takich pieśni jak wyżej wymieniona właściwie się już nie spotyka; na szczęście nie dotyczy to hymnów klubowych chociaż i w nich zdarzają się uszczypliwości.

O ile hymn Wisły nawiązuje do *Jak długo na Wawelu*, w którym tekst pierwszej zwrotki



Marek Grechuta, fot. Marek Karewicz

i refrenu uległ tylko kosmetycznym retuszom w stosunku do oryginału –

*Jak długo na Wawelu, / Zygmunta bije dzwon /
Tak długo nasza Wisła / Zwycięzać będzie wciąż. /
Zwycięży orzeł biały, zwycięży polski ród
Zwycięży nasza Wisła, bo to krakowski klub (x2)*

– o tyle napisany i zaśpiewany przez Macieja Maleńczuka hymn Cracovii, a szczególnie trzecia zwrotka wzbudziła już tyle kontrowersji, że nie zawsze jest wykonywana (przeważnie *a capella* dośpiewują ją kibice), a kiedy jej fragment przed tradycyjnym meczem noworocznym Cracovii zacytował prezydent Jacek Majchrowski, dobrze odebrała to tylko „jedna strona Błoi”.

*Pamiętam, że jestem z Krakowa / Pamiętam i mam to
we krwi / Pamiętam te święte słowa / Nigdy nie zejść
na psy Cracovia i jej barwy dwie / Cracovio, po prostu
kocham cię / Cracovia, coś bardziej polskie jest /
Niż twoja czerwień i biel.*

Dla niewtajemniczonych: „psy” to określenie na kibiców Wisły związane z gwardyjską przeszłością klubu. Notabene jeszcze więcej kontrowersji mogłaby wzbudzić piosenka *Autsajder* zespołu Dżem, w której Ryszard Riedel umieścił sformułowanie *zawsze warto być człowiekiem, choć tak łatwo zejść na psy*, ale Riedel, pisząc te słowa w 1993 roku, nie miał prawa wiedzieć, jaki może być ich „kibolski” kontekst prawie 20 lat później.

Jako się rzekło, są jednak hymny neutralne, które mógłby przed swoim meczem puszczać praktycznie każdy polski zespół. Do takich pieśni należy *Dni, których nie znamy* Marka Grechuty zaanektowana przez fanów Korony Kielce. Z jednej strony świadczy to o dobrym guście kibiców, z drugiej zaś można ją potraktować jako godną odpowiedź na *Sen o Warszawie* Legii Warszawa. Niemen i Grechuta to chyba dwa najważniejsze nazwiska polskiej alternatywy rockowej lat 70. Jakiś inny klub

chcący pójść tą drogą musiałby sięgnąć chyba po Breakout.

*Tyle było dni, do utraty sił, / Do utraty tchu, tyle było
chwil, / Gdy żałujesz tych, z których nie masz nic, / Jed-
no warto znać, jedno tylko wiedz: / Że ważne są tylko
te dni, których jeszcze nie znamy, / Ważnych jest kilka
tych chwil, tych, na które czekamy, / Ważne są tylko te
dni, których jeszcze nie znamy, / Ważnych jest kilka tych
chwil, na które czekamy...*

Grechuta był wielkim kibicem sportowym, ale chyba nie przypuszczał, że tekst napisany z zupełnie innej okazji tak trafnie opisuje charakter kieleckiego klubu. Zespołu, który choć przeżył już relegowanie z ekstraklasy, wielkie problemy finansowe, a fachowcy niemal co roku wróżyli mu sportową degrengoladę – wciąż się podnosi, nie upada.

Co innego Górnik Łęczna, który spadł już i z ekstraklasy, i z I ligi, a w międzyczasie dorobił się hymnu autorstwa Krzysztofa Cugowskiego. Najwyraźniej zawodnicy uznali jednak, że nie była to pieśń na ekstraklasę.

*Górnik Łęczna, Górnik Łęczna, /
Górnik Łęczna dzisiaj gra!
Lubelszczyzna jest ci wdzięczna, /
Że drużynę taką ma!
Górnik Łęczna, Górnik Łęczna, /
Górnik wciąż do przodu prze!
Czapki z głów /
Za waleczną swoją grę!
Górnik Łęczna, Górnik Łęczna! /
Lubelszczyzna jest ci wdzięczna!
Brać kibiców jest ci wdzięczna!*

Znane nazwisko widnieje również w rubryce „autor” przy hymnie białostockiej Jagiellonii, stworzonym w 2013 roku. Janusz Laskowski napisał utwór *Jagiellonia jest OK* i trudno z tym polemizować.

*Tu nad Białką, nie nad Wisłą / Jagiellonia gra o wszystko,
osiemdziesiąt kilka lat*

*Jaka była, jest i będzie, my pójdziemy za nią wszędzie /
I będziemy jej śpiewali tak:
Od Chicago po Białystok / Każdy o tym dobrze wie
Jagiellonia na boisku / strzela bramki tak jak chce*

Ale Jagiellonia chciała być widocznie więcej niż OK, bo obecny hymn nawiązuje do melodii *Pieśni o małym rycerzu* z serialu o przygodach Wołodyjowskiego, która świetnie się już sprawdziła na meczach polskich siatkarzy:

*W mieście Białystok / Tym, w którym żyję /
Oddałem serce drużynie
Wstań, unieś barwy / Wsłuchaj się w słowa /
Pieśni o mej Jagiellonii (bis)*

Na Ligę Mistrzów to chyba jednak ciągle za mało.

Nawiązania do klasyki znajdziemy również w Lechu Poznań, ale jest to klasyka zagraniczna. W *górze serca, niech zwycięża Lech* to piosenka śpiewana na melodię *Yellow Submarine* zespołu The Beatles.

*Ludzi tłum przez miasto gna /
Dziś Kolejorz znowu gra!
W kasach ścisk, biletów brak, /
Cały stadion pęka w szwach
W górę serca i niech zwycięża LECH! /
Niech zwycięża LECH! (bis)
Sędzia już rozpoczął mecz, / Piłka znowu toczy się
I z podania pada strzał / Na trybunach radość, szal
(ref.)
Kolejorz! – jesteśmy z wami! /
Kolejorz! – ten mecz wygramy!
Kolejorz! – to głos kibola! /
Kolejorz! – my chcemy gola!*

Dotarliśmy do aktualnego mistrza Polski – Legii Warszawa, który oprócz wspomnianego *Snu o Warszawie*, wykonywanego na klubowym stadionie od 2004 roku, ma w swoim kibicowsko-wokalnym arsenale jeszcze jedną bardzo charakterystyczną pieśń, bo jak pokazuje przykład Bayernu, żeby zdominować rodzime rozgrywki, dobrze mieć w zanadrzu kilka hymnów:

*Za kibicowski trud / za święte barwy twe,
za ten syreni gród / Legio, wygraj dzisiaj ten mecz.
Niepokonane miasto, niepokonany klub, /
tysiące fanów twych
zwycięstwa pragną dziś, /
więc zaśpiewajmy znów...*

Sen o Warszawie

*Mam tak samo, jak ty / Miasto moje, a w nim
Najpiękniejszy mój świat, / Najpiękniejsze dni.
Zostawiłem tam kolorowe sny... /
Kiedyś zatrzymam czas
I na skrzydłach jak ptak / Będę leciał co sił
Tam, gdzie moje sny / I warszawskie kolorowe dni.
Gdybyś ujrzeć chciał / Nadwiślański świt,
Już dziś wyruszaj ze mną tam / Zobaczysz, jak
Przywita pięknie nas / warszawski dzień...*

Jak widać na przedstawionych wyżej przykładach, nie wszystkie futbolowe pieśni są tak dobre jak songi Niemen czy Grechuty. Czasami w trosce o słuchacza warto zostawić muzykę bez słów, tak jak w *Marszu Królewskim*, czyli hymnie Hiszpanii. Podobnie zrobił też Widzew Łódź, którego hymnem jest przepiękny instrumentalny *Taniec Eleny* Michała Lorenca.

Andrzej Domagalski – wieloletni dziennikarz, redaktor „Tempa”, „Supertempa” i „Dziennika Polskiego”.
Rafał Podmokły – politolog, dziennikarz „Gazety Myślenickiej” i Polsat Sport.

Jacek Kurek

TO TYLKO PIOSENKA...



*Piosenek też dosyć o maju i bzach
śpiewanek lirycznych skąpanych we łzach
bezpiecznych rozmyślań o chmurach co mkną
wszak w sprawy pogody nie miesza się rząd
niech zwykłą obelgą obrzuci nas ktoś
piosenek wreszcie dość*

Pod Budą, Nasze postscriptum

Kładąc na talerz gramofonu płytę Edyty Geppert *Recital – Live*¹ z 1986 roku, przed pierwszą piosenką *Czekaj no, Higgińszczaku*, miłośnik wokalistki usłyszy najpierw ujmujące wprowadzenie Krzysztofa Materny, a w nim jedną z najstarszych definicji piosenki zaczerpniętą z *Francuskiego słownika muzycznego* z końca XVIII wieku. Zacytujmy spisany ze słuchu fragment: „*Piosenka, rodzaj wiersza krótkiego, do którego dodaje się muzykę, aby był śpiewany przy okazjach towarzyskich, jak przy stole, z przyjaciółmi, z ukochaną, a nawet samemu, aby na kilka chwil oddalić znudzenie, jeśli się jest bogatym, oraz aby lżej znosić nędzę, jeśli się jest biednym*” – ceniony konferansjer i satyryk dodaje z uśmiechem: *W świetle tego ostatniego sformułowania obawy*

o losy polskiej piosenki uważam za przedwczesne i nieuzasadnione. Ta kapitalna introdukcja wprowadzająca w płytowy recital bardzo w tamtym czasie popularnej w Polsce artystki jest przypomnieniem znaczenia piosenki, jakie ma od stuleci, przeobrażeń, jakie przechodzi, ale i oczywiście czasów, w których powstaje i w których Krzysztof Materna z pogodą ducha, ale i nie bez refleksji wypowiedział te słowa pod adresem publiczności przytłoczonej często siermiężną rzeczywistością marnowanych przez władze lat następujących po stanie wojennym. Tym samym, chcąc nie chcąc, satyryk przypominał, jak wiele człowiek zawdzięczać może krotchwilu, jak często sprawy błahę, lekceważone, uznawane za niepoważne, niewarte większej uwagi zapadają w pamięć,

¹ Ta wydana została jako pierwsza płyta artystki (niemal równolegle z debiutem studyjnym *Och, życie, Kocham cię nad życie*), nagrana została podczas koncertów mających miejsce w grudniu 1985 r. w Teatrze St. W 1987 r. wytwórnia „Pronit” przyznała artystce za to nagranie złotą płytę. Studyjna *Och, życie, Kocham cię nad życie* wydana została przez „Arston”.

pogłębiają świadomość, stając się nieraz katalizatorami spraw i wydarzeń wielkich, doniosłych, nie tylko artystycznie.

Wielokrotnie zdarzało się, że niechciane piosenki ze stron B singli przyćmiewały urodą i znaczeniem te ze stron A. Często napisany szybko i na kolanie, brakujący do całości płyty utwór stawał się potem jej znakiem rozpoznawczym, a niezobowiązujący pastisz czy wypełniająca wolne miejsca miniatura przechodziła do historii muzyki, czyniąc sławnym niejednego artystę...

*

Przygotowując artykuł o zespole Los Lobos (po raz pierwszy goszczącym w Polsce latem 2019 roku) na potrzeby jednego z numerów kwartalnika „Twój Blues”², przypomniałem sobie pewną piosenkę, która wpadła mi w uszy i oczy, gdy jako dziecko oglądałem jeden z odcinków ulubionej *Stawki większej niż życie*. Potem melodia ta wróciła do mnie, gdy zobaczyłem pierwszy polski film fabularny nakręcony po drugiej wojnie światowej, wyreżyserowany przez Leonarda Buczkowskiego – *Zakazane piosenki* (1947). Film prezentował piosenki śpiewane przez Polaków w okupowanej ojczyźnie i ukazywał znaczenie, jakie wówczas miały. Dzięki nim łatwiej było przeżyć wojenny koszmar, a wokół ważnych spraw skonsolidować ludzi i obudzić drzemiące w nich siły, zadrwić z okupanta, a nieraz z samej śmierci. Twórcy filmu dopowiadają (w napisach początkowych): *I dlatego zasłużyła sobie* [piosenka – J.K.] *na film*. Na końcu tę jedną z najbardziej znanych meksykańskich melodii usłyszałem z płyty właśnie Los Lobos (bo wcześniej był jeszcze Plácido Domingo, ale też kilku innych wykonawców).

² J. Kurek, *Wilki z Miasta Aniołów*, „Twój Blues” 2019, nr 77, s. 20–22.

³ Pod Budą, *Antologia*, 2007, s. 5.

⁴ Wiele lat później (2010) piosenkę przypomniał z sukcesem zespół Młynarski Plays Młynarski.

Piosenka *Cielito lindo* (*Aj-jaj-jaj vel Ay, Ay, Ay*) – bo o niej mowa – związana jest z pisarzem Quirino Mendozą y Cortésem (choć początkowy wers utworu zaczerpnięto z andaluzyjskiej piosenki *Sierra Morena*). Europejską popularność temu – jak czasem się o nim mówi – „szmuglerskiemu walczykowi” zapewniła Rosita Serrano („Chilijski Słowik”) występująca w Berlinie od połowy lat 30. XX wieku. Ale melodia ta „przydała się” Polakom także i po okupacji. Wielu przecież pamięta piosenkę *Zielona wrona* – z satysfakcją śpiewaną na złość peerelowskim władzom w stanie wojennym. Z tą wroną niemało było kłopotu. Andrzej Sikorowski wspominał we wprowadzeniu do kompaktowej reedycji drugiej płyty zespołu Pod Budą *Postscriptum: Drugi duży winylowy krążek ukazał się tuż po stanie wojennym. Także na nim – prócz lirycznych westchnień – znalazły się komentarze na temat codzienności. Ta zaś nie przedstawiała się wesoło. Skreśliła więc cenzura już w czasie nagrywania płyty jedną zwrotkę z tytułowej piosenki. Zostawiliśmy pusty muzyczny fragment bez tekstu. W utworze O la ri ja musieliśmy zastąpić zwisającą z latarni wronę – słowikiem. Pierwszy ptak źle kojarzył się ze skrótem Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego. Kolejny dokument tamtych czasów*³.

Nie mógł tego oczywiście przewidzieć Wojciech Młynarski, pisząc u schyłku lat 60. urokliwą, pełną dwuznaczności, muzyczno-literacką perelkę pt. *Lubię wrony*. Piosenka z muzyką Jerzego Wasowskiego ukazała się na nagraniu we wrześniu 1969 roku albumie *Obiad rodzinny*, ale i na wydanej w roku 1980 płycie *Szajba*⁴.

A tak na marginesie... już sama tylko obecność tych ptaków w historii – nie tylko zresztą piosenki, ale i kultury – zasługuje na osobny esej...

*

Od „szmuglerskiego walczyka” i twórczości z wronami w tle myśl zawiodła mnie do roku 1963, a nawet 1945. Piosenka *You'll Never Walk Alone* z drugiego aktu musicalu *Carousel*, ze słowami Oscara Hammersteina II i muzyką Richarda Rodgersa, śpiewana była przez bardzo różnych wykonawców, między innymi Elvisa Presleya, Franka Sinatrę, Roya Orbisona, Johny'ego Casha, Ninę Simone, Marka Knopflera, Alicję Keys, Arethę Franklin... W 1963 roku wykonał ją na debiutanckiej dużej płycie *How Do You Like It* (i na singlu) liverpoolski zespół (podobnie jak Beatlesi będący pod opieką Briana Epsteiną) Gerry and the Pacemakers. Piosenka zyskała oszałamiającą popularność i wspięła się na szczyty brytyjskich list przebojów. Stała się także hymnem kibiców klubu Liverpool FC. Śpiewają ją odtąd przed każdym meczem rozgrywanym przez ich drużynę na Anfield. Nad głównym wejściem na stadion (Shankly Gates) widnieje ten właśnie napis: *You'll Never Walk Alone*. Drużyna została kiedyś wraz z zespołem Gerry and the Pacemakers zaproszona do programu *Ed Sullivan Show*. Trener Liverpoolu Bill Shankly miał powiedzieć do Gerry'ego Marsdena: *Gerry, synu mój... dałem ci drużynę, ty nam piosenkę*.

Kibiców śpiewających chóralnie tę pieśń słyhać także na płycie zespołu Pink Floyd *Meddle* z 1971 roku w utworze *Fearless*, który napisali Roger Waters i David Gilmour, kibice... Arsenalu Londyn. Stała się ona zresztą hymnem kibiców innych drużyn – Celticu Glasgow, Borussi Dortmund, Feyenoordu, FC Cambuur, FC Twente i wielu innych. A grupa Queen nią właśnie zainspirowana została do napisania *We Are The Champions* i *We Will Rock You*. Natomiast Barbara Streisand uczciła wykonaniem *You'll Never Walk Alone* ofiary ataku z 11 września 2001 roku podczas uroczystości rozdania nagród Grammy w tymże roku.

Wyliczać przykłady, związki, inspiracje... można by tu bez końca. Wystarczy powiedzieć, że wartość wzruszeń i wspólnototwórczej mocy jest w przypadku piosenek trudna do przecenienia. Przypomnijmy jeszcze koncert Metaliki, jaki miał miejsce 21 sierpnia 2019 roku na Stadionie Narodowym w Warszawie, i chwilę, gdy zespół wykonał *Sen o Warszawie* Czesława Niemena.

*

W ten sposób wracamy na koniec do roku 2019. Gdy piszę te słowa, w dniach obchodów stulecia wybuchu pierwszego powstania śląskiego, Wojciech Ciuraj wydał zbiór 10 piosenek na płycie zatytułowanej *Iskry w popiele*. W książeczce do płyty pozwoliłem sobie napisać słowa, które tu, zmierzając ku poincie, przytoczę:

Sztuka przywołuje historię, bywa, że dobitniej niż nauka o niej opowiada, bo najpierw zwraca się ku zmysłom, emocjom... Dzieła sztuki to najcenniejsze historyczne źródła. Z zachwytu nad historią „wykładaną” przez artystów niejedno zrodziło się zamiętanie do nauki, niejedno narodził się uczony umysł... W ślad za zachwytem podąża poznanie...

Gdy nauka sięga granic własnych możliwości, szczęśliwie pozostaje jeszcze sztuka i ona prowadzi tam, dokąd nauka nie może... dalej, głębiej... w poszukiwaniu prawdy i w jej zgłębianiu. A bywało i tak, że sztuka zastępowała naukę, gdy tej ostatniej agresor, okupant czy zaborca zabraniał uprawiać zniewalanym narodom i wtedy bardowie, pielęgnując dziedzictwo, przekazywali je sobie współczesnym i potomnym, stawali się najbardziej wypatrywanymi nauczycielami i strażnikami sumień.

Bogactwo języka sztuki wspiera naukę. Obie razem stanowią nie tylko parę nierozdzielnych, ale i siłę w zbliżaniu człowieka do tego, co nieznane. Artyści zapalają naukowe pasje, naukowcy in-

spirują artystów... Najważniejsze są: prawda, pamięć, miłość... Z pamięci i z potrzeby serca zrodziły się także te iskry w popiele...

*

Możemy być przekonani, że z połączenia tego (nauka + sztuka) rodzi się potężna siła edukacyjna. Dziś projektów łączących historię z muzyką popularną i jazzem nie brakuje, na przykład: Lao Che, *Powstanie Warszawskie* z 2005 roku; Tomasz Stańko, *Wolność w sierpniu* z 2005 roku; Eldo, *Nie pytaj o nią* z 2008 roku; L.U.C., *39/89 Zrozumieć Polskę* z 2009 roku; Elektryczne Gitary, *Historia* z 2010 roku; De Press, *Gromy i pyłki* z 2010 roku; Tadek, *Niewygodna prawda* z 2012 roku; Maleo Reggae Rockers, *Panny wyklęte* z 2014 roku; Smolik, Grosiak, Miuosh, *Historie* z 2016 roku; Złe Psy, *Duma* z 2017 roku – by przypomnieć jedynie niektóre, a przecież są jeszcze dokonania wykonawców zagranicznych, jak chociażby szwedzkiej grupy Sabaton z albumami *Coat of Arms* z 2010 roku oraz *Heroes* z 2014 roku, na których nie brakuje mocno wyrażonej pamięci o powstaniu warszawskim i Witoldzie Pileckim.

Wybrzmiewają historycznymi i patriotycznymi wątkami sale kameralne, filharmonijne i stadiony. Powstają całe projekty (między innymi wspomnianych L.U.C.-a czy Miuosha)⁵. A niektórzy artyści zaczynają się w tej formule wręcz specjalizować. I choć efekty bywają różne (a i koniunkturalizm tu i ówdzie już wyczuwalny może być dla nich pewną pułapką), jest

raczej oczywiste, że ważne i cenne to źródło, z którego obficie czerpać można w dobie kryzysu tożsamości. A jednak nie dla wszystkich to oczywiste...

Pamiętam pewną konferencję o kulturze środkowoeuropejskiej, gdy dzieliłem się podobnymi myślami, przywołując między innymi znaczenie zespołu The Plastic People Of The Universe dla dysydenckich środowisk walczących o wolność w Czechosłowacji w latach 70. XX wieku⁶. W dyskusji profesorowie i panie profesor ze wzruszeniem wspominały, gdy w czasach młodości, w tyglu obciążenia socjalistycznej siermięgi, promieniem światła była muzyka na przykład spod znaku SBB czy wspomnianego już Czesława Niemena. Ale wstał też uczony najwyraźniej zde gustowany tym, że podczas poważnej konferencji ktoś podejmuje trywialne treści i powiedział, burząc rzewny nastrój: *No tak, ale to przecież tylko piosenki, każdy jakichś słuchał...*

Tak – pomyślałem wtedy – to tylko piosenki... A jedna z nich, śpiewana przez tęskniących za utraconą ojczyzną żołnierzy i powstała w północnych Włoszech u schyłku XVIII wieku (a zatem mniej więcej w tym samym czasie co zacytowana przez Krzysztofa Maternę definicja), nieco ponad sto lat później stała się hymnem odrodzonej Polski. I czyż ma znaczenie, że to tylko zaczerpnięta z ludowego mazurka piosenka i że nawet autora tej melodii nie znamy, skoro z taką skuteczną siłą poprowadziła całe pokolenia ku wolności i stała się jej najpiękniejszym znakiem i ziszczeniem...?

⁵ Koncert Miuosha z gośćmi, m.in. z NOSPR, na Stadionie Śląskim 9 czerwca 2019 r. zatytułowany *Scenozastąpienie* zgromadził 40 tys. ludzi.

⁶ XVII Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu „Kultura Europy Środkowej” *Wolność i jej ograniczenia w kulturze Europy Środkowej*, jaka odbyła się w Zabrze w 2013 r. Wygłosiłem wtedy referat: *Wolność z nami... czechosłowacka i polska scena rockowa w służbie wolności w latach 70. XX wieku*.

Teresa Drozda

ŚMIECH JEST NIESKOŃCZENIE PIĘKNY, CZYLI 60 LAT SEMAFORA



30 października 1959 roku objawił się w Pradze nowy teatr. Nie miał własnej siedziby, wystąpił gościnnie w teatrzyku Ve Smečkách (to nazwa ulicy w centrum Pragi, gdzie dziś mieści się jeden z ważniejszych czeskich teatrów Činoherní klub), a jego założycielami byli autor Jiří Suchý i kompozytor Jiří Šlitr. Teatr nazywał się Semafor. Był jednym z wielu powstających w tamtym czasie teatrów małych form i scen. Jako jeden z niewielu – przetrwał 60 lat.

W wypadku Semafora chodziło o łączenie siedmiu form, nazwa to zresztą akronim słów SEdm MAłych FORem – w pierwszych latach działalności pod jego szyldem odbywały się między innymi: koncerty jazzowe, wystawy, spektakle łączące teatr lalkowy z dramatycznym i wieczory poetyckie. Ale bardzo szybko okazało się, że przeznaczeniem Semafora i jego wielką siłą jest piosenka.

Jiří Suchý urodził się w 1931 roku w Pilźnie, od 1936 roku do dziś mieszka w Pradze. Mając trzynaście lat, wystąpił jako statysta w filmie zatytułowanym *Sobota* (był to ostatni czeski film Adiny Mandlovej), gdzie wraz z innymi

wyskakiwał z tramwaju. Nie studiował, ale ma kilka tytułów doktora honoris causa. Po skończeniu średniej szkoły pracował w reklamie jako grafik, ale ciągnęło go w stronę teatru i muzyki. W pisaniu tekstów wprawiał się w czasie dwuletniej służby wojskowej – kreśląc mapy, dopisywał czeskie teksty do melodii zasłyszanych w monachijskim radiu. Niektóre z tych piosenek trafiły potem do Semafora, a niemal wszystkie śpiewane były w „Reducie” (w 1994 roku prezydent Bill Clinton, odwiedzając Pragę, zagrał tam na saksofonie) przez pierwszy zespół Suchego Akord club, w którym grał na banjo, a potem na kontrabasie. Tam poznał aktorów Ivana Vyskočila i Miroslava Horníčka (wybitnych aktorów komików) oraz Jiřego Šlitra.

Jiří Šlitr, rocznik 1924, maturę zdawał w 1943 roku, a po wojnie, na życzenie ojca, skończył prawo na Uniwersytecie Karola w Pradze. Anegdota mówi, że dyplom wręczył ojcu, mówiąc, że już mu nie będzie potrzebny. Na przełomie lat 40. i 50. grał w Czechoslovak Dixieland Jazz Band i był wziętym pianistą, który czasem składał nuty. Kompozytorem, a później też aktorem uczynił go Suchý. Jiří Šlitr długo

nie chciał wychodzić na scenę. Przełamał się w 1962 roku, kiedy Suchý napisał kameralną sztukę *Jonáš a tingltangl* (*Jonasz i tingel-tangel*), w której obaj grali chwilami siebie, a chwilami komika Jonasa i jego pianistę.

Próbując zrozumieć fenomen Semafora, trzeba umieścić go w kontekście nie tylko czasu, w jakim powstał, ale też tradycji. Przedwojenną aktorsko-autorską parą, która stała się symbolem awangardowego i początkowo futurystycznego Osvobozeného divadla (Teatru Wyzwolonego) byli Jiří Voskovec i Jan Werich. Ich teatr z czasem wyewoluował w stronę teatru satyrycznego, politycznego i antyfaszystowskiego. Opierał się na piosenkach i tak zwanych przedscenkach, granych na proscenium, obok głównej akcji spektaklu, często improwizowanych. To był znak rozpoznawczy duetu, podobnie jak pisane przez nich, a komponowane w większości przez Jaroslava Ježka (prekursora czeskiego jazzu) piosenki. Josef Škvorecký w znakomitej książce *Wszyscy ci wspaniali chłopcy i dziewczyny* (tł. Andrzej S. Jagodziński, wyd. Pogranicze 2018) pisze o nich tak: *Voskovec i Werich byli symbolem praskiej atmosfery kulturalnej lat trzydziestych XX wieku i do dziś stanowią jej trademark. Jeszcze pod koniec lat sześćdziesiątych Miloš Forman powiedział w wywiadzie dla czasopisma „Life”, że przeciętny młody człowiek z Pragi może nie znać nazwiska aktualnego premiera, ale z pewnością wie, kim byli V+W (używane do dziś skrótowe określenie obu artystów i ich dzieła, ma też formę logotypu). Dodaje: wspólnie z ojcem czeskiego jazzu, Jaroslavem Ježkiem, połączyli jazz, dadaizm, cyrk, Chaplina, Bustera Keatona i amerykański wodewil w całość wyższego sortu – rodzaj oryginalnego i intelektualnego musicalu politycznego. W Czechach nigdy przedtem niczego takiego nie było, a po drugiej wojnie też długo nie – aż do czasu, gdy na początku lat sześćdziesiątych Jiří Suchý i Jiří Šlitř założyli teatr Semafor. A w Semaforze do tradycji Voskovca i Wericha bardzo świadomie się odwoływali, wystawiając ich rewie i wplatając piosenki do własnych spektakli.*

Legenda mówi, że Jiří Suchý podczas swojego pierwszego publicznego występu zaśpiewał piosenkę V+W. To pokazuje, jak silna była to tradycja i jak ważna dla głównego kreatora nowego teatru – Suchego.

Nie sposób w stosunkowo niewielkim szkicu opisać wszystkie niuanse związane z działalnością Semafora. Punkty zwrotne, wzloty i upadki. Nie ulega jednak wątpliwości, że od pierwszej premiery *Člověk z půdy* (*Człowiek ze strychu*) było oczywiste, że pojawiła się nowa jakość. W 1964 roku, raptem pięć lat po otwarciu teatru, ukazały się dwie książki podsumowujące jego dorobek (wcześniej były też płyty) – zbiór tekstów piosenek oraz libretta sztuk. W obu znalazły się również krótkie szkice opisujące jego fenomen. Napisali je między innymi Miroslav Horníček, Jan Werich i Josef Škvorecký. Škvoreckiego zacytujmy: *Jak mówi Arthur Miller, nowość, prekursorstwo czynu artystycznego polega nie na tym, że artysta obmyśla jakąś nową filozofię, ale na tym, że realizuje coś, co wisi w powietrzu, czego ludzie są pełni, ale nie potrafią tego sami wypowiedzieć. Artysta mówi to w ich imieniu. I tak właśnie było na początku Semafora. Dlatego miał tak ogromny odzew wśród młodzieży (ale bądźmy dokładni: nie tylko wśród młodzieży) i dlatego część krytyków przez tak długi czas nie była w stanie go zrozumieć i tak długo marnowała czas na syzyfowych próbach narzucenia mu starych idei, np. polityczności sztuki. Jednak to, co Suchý ze Šlitřem zrobili, było czynem artystycznym w każdym znaczeniu tego słowa i ze wszystkimi jego atrybutami, łącznie z atrybutem polityczności. [...] Przede wszystkim ich piosenki nie są osobne, nie próbują pojedynczo zdobyć zainteresowania publiczności, ale są jednolitym, bogatym w wariacje, celowym śpiewem o naszych czasach, ich klimacie uczuciowym, wrażliwości estetycznej oraz codziennych myślach. Od samego początku traktowali więc swoje piosenki nie jako krótkotrwałe „małe formy”, ale jako elementy większej całości. Ponieważ wiedzieli, co robią, nie przestraszyli się ataków, krytyki*

i przeszkód, które z powodu nierozumiejących i niesprzysięgających osób były w pewnym momencie naprawdę liczne. I dlatego też ostatecznie zwyciężyli na wszystkich poziomach. [...] dołączyli do grona rzadkich artystów jak Ježek i V+W, William Shakespeare, George Gershwin, Francis Scott Fitzgerald albo Dashiell Hammett; do artystów, którzy (jak mówi Raymond Chandler) sięgnęli po fałszywych bogów i całkowicie ich przekształcili; sięgnęli po banalny gatunek i stworzyli z niego coś, co innym zdawało się zupełnie niemożliwe¹.

Krytyka ideologiczna zaczęła się pojawiać około 1961 roku. Duetowi zarzucano, że jego sztuki nie są odpowiednie dla ludzi pracy, a muzyka czerpie z obcych wzorców. Aby przekazać jeszcze wzmocnić, rozpoczęto remont sali Ve Smečkách i Semafor przez jakiś czas nie miał gdzie grać, tułał się po Pradze i innych miastach. Zespół skurczył się do kilku osób, ale przetrwał, a swoje miejsce znalazł w końcu w pasażu Alfa (Pałac U Stýblu na Václavském náměstí), gdzie grał do 1993 roku.

W pierwszej dekadzie swojej działalności Semafor był teatrem młodych. Młodzi byli występujący w nim artyści, młodzi jego twórcy – prawie wszyscy między dwudziestką a trzydziestką. Młoda publiczność. W polskiej prasie pisano o „młodzieżowym kabarecie” czy „młodzieżowym teatryku”. A pisano przede wszystkim za sprawą filmu Miloša Formana *Konkurs* (1964) i pacyfistycznej komedii muzycznej *Kdyby tisíc klarinetů* (*Gdyby tysiąc klarnetów*, 1965) z Jiřím Menzlem – tak, tym od *Pociągów pod specjalnym nadzorem* – w jednej z głównych ról. Szczęście miał też Semafor do telewizji, która na bieżąco adaptowała kolejne spektakle, z jednej strony podbudowując ogromną popularność panów S+Š, z drugiej tę popularność dyskontując. Młody-

mi gwiazdami Semafora, a potem gwiazdami czeskosłowackiej popkultury byli wówczas (wymieniam tylko tych jako znanych w Polsce): Eva Pilarová, Hana Hegerová, Karel Gott, Waldemar Matuška.

W sierpniu 1968 roku, kiedy wojska Układu Warszawskiego wkraczały do Czechosłowacji z „bratnią pomocą”, Suchý był na wakacjach w Jugosławii. Nie wrócił do Pragi, ale pojechał do krewnych do Londynu i poważnie rozważał emigrację, dowiedział się bowiem, że policja polityczna zamyka sygnatariuszy manifestu Praskiej Wiosny *Dva tisíce slov* (*Dwa tysiące słów*), który obaj ze Šlitřem podpisali. Pod nieobecność Suchego Šlitř przygotował nową wersję swojego teatralnego recitalu *Ďábel z Vinohrad* (*Diabeł z Winogradów*), którego premiera odbyła się 25 września 1968 roku. Tego dnia partyjna prasa doniosła, że Suchý postanowił zostać na Zachodzie, on zaś wbrew tym doniesieniom w końcowej scenie sztuki wyszedł przed kurtynę. Razem ze Šlitřem przygotowali jeszcze jeden spektakl, *Jonáš a doktor Matrace* (*Jonasz i doktor Materac*), którego premiera odbyła się w maju 1969 roku. Spektakl nawiązywał wprost do pierwszego *Jonasa* (*Jonáš a tingltangl*) i powstał w zasadzie na życzenie publiczności, która domagała się powrotu na scenę obu bohaterów (Jonasa i jego pianisty, który okazał się doktorem praw). W spektaklu znalazło się sporo aluzji do aktualnej sytuacji politycznej, a ich zwieńczeniem był ostatni dialog bohaterów i piosenka, wyraźnie inspirowana Voskovcem i Werichem – *Proti všem* (*Przeciw wszystkim*). Jest w niej długa, absurdałna wyliczanka tego, przeciw czemu protestują obaj panowie – samochodom, chmurom, kurzowi, błocie, państwu, frakom, partiom... a na koniec śpiewają, że są dwoma wściekłymi facetami, ale nikt im nie podskoczy, bo mogą się śmiać:

¹ Tł. Anna Plasová na potrzeby niniejszego tekstu.

Víme, že smích ten dělá z lidí obry
(wiemy, że śmiech robi z ludzi gigantów)
A z malejch dětí staví armady
(a z małych dzieci wojska)
Von totiž smích je neskonalé dobrý
(ponieważ śmiech jest nieskończenie piękny)
Není však dobrý mít ho za zády
(ale nie jest dobrze mieć go za plecami)

26 grudnia 1969 roku w swoim mieszkaniu na Winogradach Jiří Šlitr zatrul się tlenkiem węgla. Skończyła się „złota era” Semafora i jego pierwsza dekada. Jiří Suchý był gotów zamknąć teatr. Tym bardziej, że postępująca normalizacja coraz bardziej utrudniała mu działanie. Odebrano mu dyрекcję teatru i wprowadzono dodatkowe zespoły artystyczne, żeby Semafor grał jak najmniej. Mocno cenzurowano teksty, ale przede wszystkim Suchemu zabrakło partnera.

Na szczęście – nie na długo. W 1970 roku młoda graficzka Jitka Molavcová (rocznik 1950) wygrała krajowy konkurs piosenki „Talent” (śpiewając piosenkę gwiazdy Semafora Hany Hegerovej *Lásko má*) i zgłosiła się na casting do teatru. Śpiewała delikatnym sopranem, miała poczucie humoru, determinację i pracowitość oraz odpowiednią *vis comica*. Jej talent Suchý dostrzegł bardzo szybko, ze spektaklu na spektakl powierzając coraz większe role, aż w końcu – i tak jest do dziś – stali się nierozłącznym artystycznym duetem.

W 1972 roku Suchý znalazł też sposób na cenzurę – zaadaptował na scenę *Kytice* (Bukiet) Karela Jaromíra Erbena – żyjącego w XIX wieku czeskiego prawnika, historyka, etnografa, tłumacza i poety – które dla czeskiej kultury narodowej są mniej więcej tym, czym dla kultury polskiej *Ballady i romanse* Mickiewicza. To był strzał w dziesiątkę i kolejny ogromny sukces Suchego i jego zespołu.

Dalsze losy Semafora to czas wzlotów i upadków. Suchý w 1977 roku odmówił podpisania

tak zwanej antykarty, czyli dokumentu potępiającego Kartę 77, przez co ponownie ściągnął na swoją głowę gniew reżimu. W 1980 roku Semafor utracił autonomię, stając się częścią teatru muzycznego Karlín (Hudební divadlo Karlín). Po 1990 roku Suchý swój teatr odzyskał.

Kilka razy odwiedziłam współczesny Semafor, który od 2005 roku mieści się na Pradze 6 na ulicy Dejvickéj. Widziałam nową (z 2013 roku) wersję *Kytic*, uproszczoną wersję legendarnego musicalu *Kdyby tisíc klarinetů* (także z 2013 roku) i kilka innych spektakli. Ale to, co dziś w Semaforze najważniejsze – to klimat miejsca, świadomość obcowania z legendą oraz Jiří Suchý co wieczór na scenie.

Odbieram Jiřego Suchego bardzo emocjonalnie, trochę tak, jakbym patrzyła na Jeremiego Przyborę. Nieuchronnie bowiem Semafor kojarzy się z Kabaretem Starszych Panów, a duet Suchý–Šlitr z duetem Przybora–Wasowski. To skojarzenie jest oczywiście pewnym uproszczeniem, albowiem w Semaforze (myślę tu o jego „złotej erze”) można bez trudu szukać analogii także z Piwnicą pod Baranami, ST-S-em, Kabaretem Olgi Lipińskiej – o tym, że Olga Lipińska piosenek z Semafora używała w swoich programach, pisałam w „Piosence” w 2018 roku – a nawet z *Podwieczorkiem przy mikrofonie*. Do dziś jest punktem odniesienia i nieosiągalnym szczytem dla kolejnych twórców piosenek, rewii i kabaretów, był kuźnią talentów, trampoliną do kariery, głosem pokolenia.

Semafor dziś to niewielka scena, niewielka publiczność (niespełna 190 miejsc) i niewielkie (w związku tym) wkładane w produkcję pieniądze. To niestety widać. Widać też, że wszelkie wolne środki Jiří Suchý stara się zainwestować w ludzi, na scenie bywa po kilkanaście osób, a aktor w Semaforze jest jednocześnie tancerzem i muzykiem. Do tego na scenę tuż przed każdą przerwą wkraczają dziewczyny

z obsługi, żeby śpiewając na tę przerwę zaprosić, widziałam je też w drobnych rólkach. Wszyscy robią wszystko. Ma to swój urok, kiedy odwiedza się teatr raz, po trzeciej wizycie urok na powabie nieco traci. Niemniej – na Jiřego Suchego nie mogę się napatrzeć i przyciąga mnie on do swojego teatru jak magnes. I jeśli coś bym polecała, nawet osobom z mizerną znajomością czeskiego, to w pierwszej kolejności tytuł *Co na světě mám rád* (w wolnym przekładzie *Co lubię najbardziej na świecie*), o którym napisano, że jest to połączenie koncertu, kabaretu i biesiady, z elementami improwizacji. To po prostu przeszło dwugodzinny jazzowy i swingowy koncert ze świetną, lekką i dowcipną konferansjerką. W programie autorskie piosenki Suchego, ale też amerykańskie standardy, zawsze z czeskim tekstem. Oprócz Suchego na scenie bryluje Jitka Molavcová i dwójka zaproszonych gości. Gra pięcioosobowy band ze świetnym pianistą Jakubem Šafrem na czele. Było to fantastyczne widowisko z niczego. A właściwie z klasy, świadomości sceny, umiejętności nawiązywania kontaktu z publicznością, poczucia humoru, dystansu, delikatności w traktowaniu materii muzycznej, inteligencji. Wychodząc z teatru, można zająć do przyteatralnego sklepiku, gdzie do kupienia są grafiki Suchego, jego książki, w tym 20-tomowa encyklopedia, a także mnóstwo semaforowych i innych płyt. Skusiłam się na jedną. Z uwagi na jej tytuł. Brzmi on: *George Dry Composer*. I może to wyjaśnia odrobinę, dlaczego nieustannie widzę w Suchym Przyborę.

Semafor kończy 60 lat. Jiří Suchý zapowiada, że wkrótce przestanie występować (w październiku 2019 roku skończył 88 lat!). 26 września na ekrany kin wszedł poświęcony mu dokument. W 2016 roku powiedział mi – w przerwie spektaklu, bo tylko wtedy była szansa na chwilę rozmowy – że dla teatru pracuje za darmo i to go bawi, że zmęczony jest permanentnie, że powoli kończy mu się młodość i wchodzi w wiek średni, że skoro Johannes Heesters w wieku stu lat nagrał płytę, a mając 104, zagrał w reklamie i pojechał na tournée, dlaczego i on by nie mógł.

Mam wrażenie, ale możliwe, że tak wygląda to tylko z polskiej perspektywy, że Czechy doceniają tego niezwykłego artystę. Nie sposób zliczyć płyty dokumentujące dorobek Semafora, opisujące go książki, także te napisane przez Suchego, programy radiowe i telewizyjne. A sam Jiří Suchý ma swoje miejsce, swój teatr, w którym może realizować autorskie pomysły, nawet jeśli daleko im do tych z lat 60. Trudno się z nim umówić. Wciąż jest w ruchu, wciąż ma coś do zrobienia. To jest wartość. On jest wartością. Czas pokaże, ile energii jeszcze z siebie wykrzesze – życzyłabym sobie, by jak najwięcej, bo wtedy jeszcze długie lata, odwiedzając Pragę, będę mogła swoje akumulatory ładować jego energią.

W Semaforze czas się trochę zatrzymał. Czasem wychodzi to temu teatrowi na dobre, czasem na gorsze.

ANDRZEJ GARCZAREK

Autor piosenek, ballad i słuchowisk radiowych.

Przez wiele lat współpracował z III Programem Polskiego Radia. Był jednym z autorów legendarnego już magazynu radiowego *Zgryz* Macieja Zembatego. W 1981 roku brał udział w Festiwalu Pieśni Zakazanych w Gdańsku. Zaśpiewał tam swój song *Przyjaciół nikt nie będzie mi wybierał*.

W latach 1989–1999 prowadził na antenie radiowej Trójki autorski program pt. *Literacko-muzyczny kantor wymiany myśli i wrażeń*. Współpracował również z wrocławskim teatrem „Kalambur”.

W 1995 roku za twórczość radiową otrzymał nagrodę im. Jonasza Kofty.

W swoim dorobku artystycznym ma cztery płyty:

- 1989 – Polskie Nagrania – *Płyta*
- 2003 – Dalmafon – *Drelichowa*
- 2006 – Dalmafon – *Kóteczo*
- 2011 – Dalmafon – *Przejście dla pieszych*.

Mieszka na Mazurach.

sł. Andrzej Garczarek

OBRONA KONIECZNA

★ ★ ★

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

drugiej z pokorą nie nadstawię
jakeś nauczał jakieś prawil
a w odpowiedzi błysnie nóż
z hiszpańskiej stali – Anioł Stróż

może ja jestem i poganin
nie wszyscy muszą być świętymi
gdy ktoś mi w duszę z buciorami
– jak Boga kocham – krew zadymi!

z pokorą raba nie potrafię
brać gdy się ktoś zamierzy – w pysk!
widać ułomny jestem Panie
nic tylko usiąść z żalu wyć...

więc ty mnie nie chroń od pogardy
nienawiść biorę też – na siebie
tępaków wszystkich którzy raniąc
żarliwie modlą się
do Ciebie

sł. Andrzej Garczarek

**PIOSENKA
O PRAWDZIWYCH
MĘŻCZYZNACH**

★ ★ ★

pod górę się cheszą prawdziwi mężczyźni
i noszą w kieszeniach zielone grzebyki
i wódek słodkich nie piją mężczyźni
i rzewnej nie znoszą muzyki...

prawdziwi mężczyźni po bitwach wygranych
wracają do domów zwycięstwem pijani
a czasem przegrani wracają nad ranem
do żon do kochanek
do mamy...
i krwawią im rany po bitwach niestety
nie z własnej winy przegranych

a czasem ich spotkasz w cukierni za rogiem
nad kruchym ciasteczkiem w najdalszej dzielnicy
jak biorą należy prawdziwej męskości
chłopięcy deputat słodczy

lecz to się nie liczy...!
lecz to się nie liczy...!
bo

pod górę się cheszą prawdziwi mężczyźni
i noszą w kieszeniach zielone grzebyki
i wódek słodkich nie piją mężczyźni
i rzewnej nie znoszą muzyki...

sł. Andrzej Garczarek

PRIMAVERA

★ ★ ★

Maciejaska wyszła z piany
niby Wiosna Botticella
spod lokówki oczkiem strzella
w Kaczym Dole jest niedziella

kot przeciąga się na drucie
pióropusze iskier sypie
grzeje w adwent prosto z gwinta
mazowiecka pepermintą

Manius talent z bożej łaski
rźnie na flekach jak Fred Aster
na chodniku przed pomnikiem
ma publikę...

w poprzek nieba leci Anioł
palcem grozi łypie krzywo
wesołości nie podziella
lnianowłose baba dziwo...

Jedzie gościu na rowerze
kiwam – może mnie zabierze
na Majorkę lub Maderę
bo tu coraz jest weselej...

sł. Andrzej Garczarek

**KOŁYSANKA
NA ŚCIANĘ WSCHODNIĄ**

★ ★ ★

łapki na myszy
na muchy lep
sklepik – w sklepiku
wino i chleb
przybory do życia
na krechę w zeszycie
– humanitarny gest!

gdzie pod figurą sztuczny kwiat
lecz najprawdziwsza wiara w Boga
i przed obcymi swojski strach
w polu na wróble... kuternoga...

w sennym obrocie rzeczy, spraw
skrzypi nad głową gwiezdny kierat
złowrogo błyszczy w znaku Psa
trójkątne oko... bulteriera...

sł. Andrzej Garczarek

NA GRZEBIENIU

★ ★ ★

ktoś na grzebieniu gra Titinę
sący się zmierzchu denaturat
życie umową jest o dzieło
a zamiast dzieła
jest chałtura...!

i wszystko jakoś obok sedna
i obok rzeczy samej w sobie
Bóg szczerozłote kule toczy
a strzela i pudłuje człowiek...

ktoś kto tak pięknie grał Hamleta
był wzorem artystowskich cnót
dzisiaj sprzedaje się w reklamie
i wciska ludziom sztuczny miód...!

miał świętą rację mądry Jonasz
gdy w tingel-tanglu popkulturki
songiem o ciszy protestował
przeciwko fabrykantom bzdury

i wielka szkoda że dziś milczy
w uzasadnionej swej absencji
bo ten interes nieźle idzie
na kit znajdują się klienci...

ktoś na grzebieniu gra Titinę
sący się zmierzchu denaturat
życie – umową jest o dzieło
a zamiast dzieła
jest chałtura...!

sł. Andrzej Garczarek

BLACHA FALISTA

★ ★ ★

popękało ze śmiechu sreberko
w odpustowym tandetnym lusterku
nie przybyło mądrości ze szkody
i wciąż gorzko w temacie jest słodycz

grożą strajkiem fabryki cukierków
specjalistki od szybkich numerków
wołą szelest zielonych papierów
w białym domu – czerwonym akcentem
odznaczają się szelki maklerów

spokojna głowa myśli kołysze
prawdziwa kasa dzwoni najciszej
a w bój ostatni o garść miedziaków
pójdą hołysze – szkoda chłopaków...

popękało ze śmiechu sreberko
w odpustowym tandetnym lusterku...

wszystko się zmienia w polu widzenia
znikają punkty odniesienia
jak okiem sięgniesz w pejzaż się wciska
Królowa Przedmieść – Blacha Falista!

sł. Andrzej Garczarek

**MIĘDZY ANODĄ BUGU
A KATODĄ ODRY TESTAMENT**

★ ★ ★

na krótką kołdrę kusy frak
na śmieszny u kożucha kwiat
niespodziewane zmiany ról
gdy z księcia żebrak
z chłopą król
operetkowy wdziawa strój
niskosłodzona życia sól...

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

na zasadzie luźnych skojarzeń
przepływają senne pejzaże
w których tyle się jeszcze może
w których tyle się jeszcze może
wydarzyć...

sł. Andrzej Garczarek

NA KONTRABAS I GŁOS MĘSKI

★ ★ ★

oto piosenka
oto tekst
do tego tekstu jest muzyka
nie jakiś estradowy greps
taniocha erzac falsyfikat

to na kontrabas i głos męski
słowno-muzyczny komunikat

sł. Andrzej Garczarek

DO NIE PIERWSZEJ BIAŁOŚCI

★ ★ ★

paznokciem na szybie
przez mgiełkę oddechu
w zamrozie skrobałem twe imię
i było ci jakoś tak ślicznie lirycznie
jak w kolędzie niemieckiej
lub w kinie...

do nie pierwszej białości
swą nie pierwszą już młodość
przytulałaś rozgrzany policzek
do ściany
tanim gestem spędzałem
twój jaskółczy niepokój
faryzeusz troszeczkę pijany

jakoś trzeba gdy rano
świt prześwietla celuloid
próbnych zdjęć, tanich gestów i póź...
niby diabeł z pudełka
Buster Keaton wyskoczył
w umywalni przed lustrem
wiodłem długi z nim spór

i nie było nam obu
w tej rozmowie do śmiechu
los błazeńskich nie szczędził
nam ról...

jakoś trzeba gdy rano
świt prześwietla celuloid
próbnych zdjęć, tanich gestów
i póź

paznokciem na szybie
przez mgiełkę oddechu
w zamrozie skrobałem
twe imię...

sł. Andrzej Garczarek

ODPŁYW

★ ★ ★

w odpływ morza zasłuchany
przesypujesz w dłoniach piasek
jakbyś chciał się w tej mieliźnie
doszukiwać głębszych znaczeń

w fiolet zmierzchu zapodziały
gdzie się źródło w strumień zmienia
mącisz sprawy przenajprostsze
i odmieniasz ich znaczenia

słowem Pieśni nad pieśniami
to co zmienne chcesz ocalić
idziesz skacząc po pagórkach
w cieniu Góry nad górami...

cichuteńko bielusieńko
śnieg nad ranem jak aksamit
powiedzże mi me serdeńko
czy my jeszcze tacy sami...?

dziki zwierz przebiega knieje
rzeki szumią pod mostami
nowym słojem klon tężeje
czas odkłada się warstwami...

sł. Andrzej Garczarek

ODWILŻ

★ ★ ★

w śniegu odleżynie
paprze się ognisko
stare z nowym
krzywe z prostym
piorą się po pysku

ćmi słoneczko rybie oczko
nad straganem wzruszeń
u prawiczka na policzkach
brzoskwiniowy puszek

chodź opowiem ci bajeczkę
na za ciasną ciut czapeczkę
wytrzeszcz oczu klucie w boku
starą będę w nowym roku

chodź zaśpiewam ci piosenkę
na spóźnioną ciut wiosenkę
o smarkatej z zapalkami
która cały świat podpali...
chodź!

sł. Andrzej Garczarek

KOLEJOWA

★ ★ ★

w finansowej jak zwykle potrzebie
a więc jestem znów w twoim miasteczku
gdzie na murze napisał ktoś sprejem
„Jeśli zdychać to tylko w Olecku!”

dobry Anioł za rękę prowadzi
i w twórczości odpukać się wiedzie
z napisanych ostatnio piosenek
wiozę jedną specjalnie dla ciebie

za czerwone węgierskie wino
spożywczy na rogu gdzieś sklep
za pomysły na życie zuchwałę
i milczenia wymowną treść

za to wszystko co kiedyś już było
i co będzie
i za to – co jest
i za gwiazdkę Północną na niebie
i za pierwszy tej zimy wiersz

dobry Anioł za rękę prowadzi
i w twórczości odpukać się wiedzie
z napisanych ostatnio piosenek
wiozę jedną specjalnie dla ciebie

za czerwone węgierskie wino
za spożywczy na rogu gdzieś sklep
słowo dobre i widok za oknem
z Kolejowej 36...

TOMASZ SZWED

sl. Tomasz Szwed

BYLE DOCZekaĆ

★ ★ ★

Kiedy się rolnik do nieba dostanie,
dopiero będzie leniuchowanie.
Tam zawsze jest po żniwach i po wykopkach,
konie chodzą po łąkach i po opłotkach.
Baba jabłek przyniesie z drzewa wiadomości,
sąsiad się nie będzie o byle co złościć,
pomoże się tylko przy Piotrowym sianie,
to dopiero będzie leniuchowanie.

Byle doczekać do końca życia,
byle nie wzięli nas diabli,
byle nie bolało, by się dobrze działo,
czas przecież wcale nie nagli.

Kiedy się górnik dostanie do nieba,
tam żadnej lampki nie będzie mu trzeba.
Windą pojedzie ostatni raz ku górze
na takie jasne i wielkie podwórze.
Rzędem tam stoją białe familoki,
każdy ma ogród, ławeczkę i ptaki,
piwa po kryjomu przyniosą anieli,
niechaj górnik pije i niech się weseli.

Byle doczekać do końca życia,
byle nie wzięli nas diabli,
byle nie bolało, by się dobrze działo,
czas przecież wcale nie nagli.

A jak muzykant pójdzie do nieba,
żadnej chałtury nie będzie mu trzeba.
Zatrudni go zaraz w niebieskiej kapeli,
będzie miał owacje i tłum wielbicieli
i rolnik go posłucha, górnik w ręce klepie,
krytyków nie uświadczysz, wszyscy będą w pie-
kle,
i jedna muzyka nas wszystkich pogodzi,
i wszystkim będzie dobrze, bo o to chodzi.

Byle doczekać do końca życia,
byle nie wzięli nas diabli,
byle nie bolało, by się dobrze działo,
czas przecież wcale nie nagli.

Byle doczekać do końca życia,
byle do kresu doczekać,
później będzie dobrze, później będzie mądrzej,
więc po co teraz narzekać.

sł. Tomasz Szwed

JA JESTEM LUD

★ ★ ★

Ja jestem lud, znasz moją siłę,
Wzniescam rewolucję, zdobywam Bastyle,
Obalam reżimy, republiki tworzę,
Gdy trzeba, przechodzę przez Czerwone Morze.
Taki jest lud, niszczy albo tworzy,
Rodzi się z pożarów, podnosi z pożogi

Możesz mnie uwieść, ogłupić wyższą racją,
Zasłonić się Bogiem, Ojczyzną, Demokracją,
Nie myśl, że mnie zwiedzie twoja mina harda,
Jeśli mnie oszukasz, skoczę ci do gardła.

Bo ja jestem lud, znasz moją siłę,
Wzniescam rewolucję, zdobywam Bastyle,
Obalam reżimy, republiki tworzę,
Gdy trzeba, przechodzę przez Czerwone Morze.

Możesz mówić o mnie, że jestem tępy motłoch,
A jednak drżysz przede mną i wpadasz w popłoch,
Zanim pierwszy kamień do salonu wpadnie,
Postaraj się okazać swój szacunek dla mnie.

Ja jestem lud, znasz moją siłę,
Wzniescam rewolucję, zdobywam Bastyle,
Obalam reżimy, republiki tworzę,
Gdy trzeba, przechodzę przez Czerwone Morze.

Ja jestem lud, ja dokonuję cudów,
Pamiętaj o tym, królu, co pochodzisz z ludu,
Obalam reżimy, tyranom nie daję zasnąć,
Kim jesteś wobec mnie, gazetowy watażko?

sł. Tomasz Szwed

KOCHAJ I RÓB, CO CHCESZ

★ ★ ★

Możesz być bogaty, możesz zostać biedny,
chodzić w garniturze lub podkoszulku jednym,
możesz być hipisem, punkiem albo skinem,
ciągle być samotnym albo mieć rodzinę.

Możesz zostać świętym albo politykiem,
świadkiem Jehowy lub alkoholikiem,
możesz trzymać w domu konia albo sowę,
nosić podniesioną lub spuszczoną głowę.

Jesteś wolny, to wszystko, co masz,
twoje życie i właśnie twój czas,
jesteś wolny, lecz inni są też,
dlatego kochaj i rób, co chcesz.

Możesz w nic nie wierzyć, nawet w rzeczy święte,
zostać wielkim błaznem albo prezydentem,
możesz ruszyć w podróż albo zostać w domu,
być potrzebnym komuś lub nigdy nikomu.

Możesz stworzyć piekło lub raj wokół siebie,
bo wszystko, co robisz, zależy od ciebie,
możesz zostać snobem lub żywot pędzić skromny,
wybierz to, co zechcesz, przecież jesteś wolny.

Jesteś wolny, to wszystko, co masz,
twoje życie i właśnie twój czas,
jesteś wolny, lecz inni są też,
dlatego kochaj i rób, co chcesz.

sł. Tomasz Szwed

PAPIEREK

★ ★ ★

Siedzę wygodnie zgarbiony przy stole,
Za oknem mokną wrony.
Siedzenie w domu, gdy jesień ponura,
Ma swoje dobre strony.
Z tego powodu nie chcę na spacer,
Zdrowiem nie próbuj mnie zwodzić,
Nie dość, że mżawka, to na spacerze
Trzeba bez przerwy chodzić.

Tam na podłodze leży papierek i głowę mi zaprząta.
Myśl nierozsądna jawi się zaraz, że trzeba by posprzątać,
Żeby go podnieść, trzeba się schylić,
Żeby się schylić, trzeba wstać.

A tu tymczasem, hen, na podłodze, ciągle leży papierek.
Jeśli podniosę, to konsekwencji zaraz pojawi się szereg:
Wrzucić do śmieci, kosz przepełniony,
Trzeba to wreszcie wynieść,
Przyczyna-skutek, kolejny problem
W tym codzienności młynie.

A tam na podłodze leży papierek i głowę mi zaprząta,
Myśl nierozsądna jawi się zaraz, że trzeba by posprzątać,
Żeby go podnieść, trzeba się schylić,
Żeby się schylić, trzeba wstać.

Już na podłodze nie leży papierek, głowy mi nie zaśmieca.
Można się było tego spodziewać, że zrobi to ręka kobieca.
Było tak miło, spokój i namysł, żadnej do troski przyczyny,
A teraz w głowie zamiast papierka mam nagle poczucie
winy.

Bo już na podłodze nie leży papierek,
Llecz kłębią się w głowie emocje.
I zniknął spokój, romantyzm jesieni
Poprzez porządku promocję.
Chociaż, właściwie, nie muszę się schylać,
A zatem już nie muszę wstać.

sł. Tomasz Szwed

PIOSENKA NA MOJE 50. URODZINY

★ ★ ★

Poznaliśmy się przypadkiem w dniu urodzin,
gdy na świecie nagle pojawiłem się,
wcześniej byłeś przedstawiony mym rodzicom,
a ja znacznie później też spotkałem cię.

Na dzień dobry dałeś dziecku pięćdziesiątkę
bez popitki, tak na szybko, na mój chrzest,
w knajpie o głupawej nazwie „Egzystencja”,
co na imię dla dziewczynki lepsza jest.

Moje życie się z muzyką wymieszało,
czasem nie wiem, czy prawdziwe jest, czy nie,
czy to życie pisze dla mnie te historie,
czy piosenki raczej piszą życie me.

Chyba później trochę o mnie zapomniałeś,
od tamtego czasu w drodze jestem wciąż,
gdzie to źródło, które bije wprost ze skały,
gdzie namioty i niewiasta, a gdzie mąż?
Oczywiście, dałeś mi niejedną szansę,
pokazałeś także, jaki mogę być,
nierządnicę i celników, i proroków,
wolną wolę dałeś i kazałeś żyć.

Moje życie się z muzyką wymieszało,
czasem nie wiem, czy prawdziwe jest czy nie,
czy to życie pisze dla mnie te historie,
czy piosenki raczej piszą życie me.
Mam pretensję, że się do mnie nie odzywasz,
wiem, na co dzień w knajpie coraz większy tłok,
więc na drogę jeszcze jedną pięćdziesiątkę
proszę, daj mi, Szefie, nim zapadnie zmrok.
Zanim wezmą mnie na odwyk,
zanim mi pokażą Raj,
jeszcze jedną pięćdziesiątkę,
jeszcze jedną pięćdziesiątkę,
Szefie, daj.

śl. Tomasz Szwed

NIEDZIELA W MAŁYM MIASTECZKU

★ ★ ★

Niedziela w małym miasteczku
 Pachnie rosołem i ciastem,
 Cukrową watę kup swemu dziecku
 Na rynku w małym miasteczku.
 Żona też coś wybierze,
 Żeby była pamiątka,
 Wystarczy jeszcze na piwa kufelek
 Tuż przy straganach w niedzielę.

Wietrzą się firanki we wczoraj mytych oknach,
 Kogut spóźniony pieje, a dzwony
 Biją, aż boją się wrony.
 Czajniki jeszcze ciepłe i stygną już żelazka,
 Pies przy budzie ziewa, bo ludzie
 Wszyscy poszli „do miasta”.

Się stoi pod kościołem, nie wchodzi do środka,
 Kiedy trzeba się uklęknąć, Pana Boga spotkać.
 Stoi się i słucha, Zło wrogiem Dobrego,
 Także o tym, że się Pan Bóg nagle wziął z niczego.

Nie ma tak, żeby nic nie było,
 Z niczego zawsze jest coś,
 A jakby nawet kiedyś tak było,

To zawsze czegoś jest dość.
 Często tak było, że się zdarzyło,
 Nie było, a pełno czegoś jest.
 I nawet jak się coś skończyło,
 To się zaczęło też.

Stoi się i patrzy, nic nie trzeba robić,
 Zapalić papierosa, dziewczyny pouwodzić.
 Stoi się i patrzy, na ławce się przysiądzie,
 Pluje się pod nogi, donikąd się nie dąży.

Niedziela w małym miasteczku...
 Pachnie rosołem i ciastem,
 Cukrową watę kup swemu dziecku
 Na rynku w małym miasteczku.

Przecież jest niedziela,
 Nic się nie zmienia, praca i dom, dom i praca,
 Dzień ze swą rutyną na drugi dzień powraca,
 Ostatnie zmiany to rozkład jazdy pociągów.

Za złotych pięć
 Muzyka Dance
 Nie może być tak, tak być nie może,
 Żeby nie było nic

śl. Tomasz Szwed

NIEDZIELNI MĘŻCZYŹNI

★ ★ ★

Wokół niedzielny przed blokami spokój,
 Stoją faceci i patrzą w samochód,
 Nogą w oponę, coraz który kopnie,
 Można się swobodnie o samochód oprzeć.

W tygodniu o przyszłość oni się kłopotczą,
 Po stworzeniu świata należy odpocząć.
 Codzienne rany dziś mogą zabić
 Zmęczeni i senni niedzielni mężczyźni.

Wymienią uwagi, fachowe porady,
 Znają mechaniki ogólne zasady.
 W domu czeka obiad, wysprzątany pokój,
 A faceci stoją i patrzą w samochód.

W tygodniu mocarni, surowi dla bliźnich,
 Zmęczeni i senni niedzielni mężczyźni.
 Nie muszą być twardzi, nie muszą być dzielni,
 Leniwi, spokojni, mężczyźni niedzielni.

Daleko wulkany, zamrożone morza,
 Tajfuny, pandemie i sawanny pożar.
 Jedni wolą spacer z małżonką u boku,
 A ci sobie stoją i patrzą w samochód.

W tygodniu mocarni, surowi dla bliźnich,
 Zmęczeni i senni niedzielni mężczyźni.
 Nie muszą być twardzi, nie muszą być dzielni,
 Leniwi, spokojni, mężczyźni niedzielni.

Maciek Świątek

W DRODZE Z PIOSENKAMI TOMASZA SZWEDA

Tomasz Szwed jest obecny na polskiej scenie muzycznej od, strasznie to pisać, czterdziestu lat, a nawet rok dłużej, bo jego debiut przypada na rok 1978, kiedy to zadebiutował na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie. Przeżył te ponad czterdzieści lat barwnie i po swojemu, życiorysu starczyłoby na pokaźną biografię, ale niniejszy tekst będzie dotyczył nie tyle Szweda jako człowieka, a piosenek, poprzez które Szwed przemawia do publiczności i poprzez które ta publiczność zna go najlepiej. Szwed należy zresztą do tych autorów, którzy wszystko, co piszą i śpiewają, wywodzą wprost z życia, z własnych przeżyć, z interakcji ze spotkanymi w drodze ludźmi. Słowo „droga” jest też jednym ze słów kluczy do zrozumienia Szweda, ale może spróbujemy jego twórczość osadzić najpierw w szerokim kontekście.

Kontekst jest to o tyle interesujący, że Tomasz Szwed płynie w nurcie ballady amerykańskiej, tej, której twórcami byli Woody Guthrie, Bob Dylan, John Denver czy Kris Kristofferson. Ta amerykańskość nie jest u nas tak popularna jak wzory ballad czy piosenek poetyckich czerpane z piosenki francuskiej, stąd też pewna unikatowość Szweda. Warto to zauważyć, bo jego piosenki eksplorują nie do końca rozpozna-

ną u nas przestrzeń literacką, a istotną chyba, skoro Dylanowi przyznano literackiego Nobla. Szwed dopłynął do Ameryki poprzez Irlandię i trochę irlandzkich ballad ma w swoim repertuarze, ale przycumował do portu z muzyką country, co określiło go na długie lata jako wykonawcę tego gatunku. Takie zaszufładowanie jest jednak oczywiście dużym uproszczeniem i bezpieczniej będzie przypisać Szweda do szeroko pojmowanej piosenki autorskiej.

Z muzyką country Szwedowi okazało się po prostu po drodze. Za swojego uznało go countrowe środowisko już w początkach organizacyjnych tego gatunku, czyli na początku lat 80., kiedy to rodził się też Piknik Country do dziś odbywający się w Mrągowie. Country, niesłusznie u nas utożsamiane z muzyką kowbojską, jak się zdaje, przyciągnęło Szweda swoją bezpośredniością, bezpretensjonalnym spojrzeniem na życie, dążeniem do otwartych przestrzeni, nostalgią za minionym czasem, ogólnie mówiąc: swoim człowieczeństwem, umyślnie unikam słowa „humanizm”. Przyciągnęła też Szweda countrowa ballada i zawarte w niej historie. Ta balladowa epickość w zestawieniu z liryką zawartą w muzyce okazały się naturalnym sposobem wyrażenia siebie i tego, co świat mu do wyrażenia podsuwał.

Motyw drogi pojawiał się już w najwcześniejszych Szwedowych tekstach.

*Opowiem ci, co czuję,
Kiedy na wiosnę rusza kra,
Topnieje śnieg, a słońce ma
Dla wszystkich wokoło ciepłą dłoń.
Opowiem ci, co czuję,
Kiedy mi droga nadstawia grzbiet,
Nie patrzę pod nogi, nie patrzę wstecz,
Wygodne buty to ważna rzecz*

To fragment z piosenki *Za następnym wzgórzem*. W innej z tego wczesnego okresu, *Supraśl, mon amour*, pojawia się miejsce, a właściwie znika, gdzieś w tyle, w przestrzeni i w przeszłości wraz ze wszystkim, co było ważne i drogie.

*Gdzieś daleko za zakrętem
Został mój dom,
Opuszczony patrzył za mną w ślad.
Samotne moje kroki cichły.*

Podobna tęsknota będzie pojawiała się w wielu piosenkach Szweda. Dotknie małych stacyjek w *Tam jeszcze jest dobrze*, zanikającej codzienności, jak w *Polskich kowbojach*, domowej, rodzinnej tradycji, jak w *Domowych obiadach na masle*. Jednocześnie jednak istnieje w twórczości Szweda napięcie, bo tęsknota tęsknotą, ale jeśli obejrzy się za siebie, to skamieniejesz (*Nie oglądaj się za siebie*), więc trzeba jechać dalej (*Piosenka podróżna*). Na swoich koncertach Tomasz Szwed często przytaczał mądrość pewnego Indianina, który miał mówić, że musimy wędrować, bo jak przystaniemy, to staniemy się bladzi i pomrzemy. To jest to fatum drogi; konieczność wędrowania, a jednocześnie żal po tym, co zostawiamy za sobą.

Do countrowej filozofii takie podejście do świata pasowało wyjątkowo. Muzykę country postrzega się u nas powierzchownie i w nie do końca uprawniony sposób łączy z kowbojszczyzną. Źródła tego należy szukać w czasach,

kiedy muzyka country dotarła do Hollywood i kręcono tak zwane końskie opery, czyli westerny ze śpiewającymi kowbojami, takimi jak Roy Rogers czy Gene Autry. Powstał wtedy termin *country & western*, który jako stereotyp pokutuje do dziś. Dla twórczości Tomasza Szweda istotny jest jednak inny okres mający swoje korzenie w westernowym nurcie. W nakręconym w 1962 roku filmie *Ostatni kowboj* Kirk Douglas, ostatni przedstawiciel odchodzącej epoki, ginie, starając się przejechać konno przez autostradę, pod osiemnastokółowcem jak na ironię przewożącym kłozety. Ta wielka ciężarówka ponad dekadę później przemienia się w kontynuację kowbojskiego mitu w filmie Sama Peckinpaha *Konwój*, w którym główną rolę gra Kris Kristofferson, uznany wykonawca i autor piosenek country, uważany za odnowiciela literackiej tradycji countrowych tekstów. *Konwój* to rok 1978, więc ten, na który przypada debiut sceniczny Tomasza Szweda.

W tym kontekście zrozumiałe stają się trakerskie piosenki Szweda, jak *Ciągnik siodłowy Kamaz Godfather 1* czy *Poradnik początkującego kierowcy*. W piosence *Jak Johnny Cash* Szwed przyznaje się do wpływów z tamtych czasów, jednocześnie starając się z nich wyzwolić.

*Nie żyją John Denver, Hank Williams i Snow,
Na łąkach niebieskich w słonku sobie śpią,
Ja też nie najlepiej czuję się dziś,
Dobrze, że wciąż śpiewa Kristofferson Kris.*

*Oni odeszli daleko gdzieś,
Żeby nie śpiewał jak Johnny Cash,
Odeszli, bo taki jest czas bieg,
Żeby mógł śpiewać jak Tomasz Szwed.*

Z tych wymienionych w piosence artystów u Szweda można znaleźć dramatyzm Hanka Williamsa, sposób narracji ballad Johnnynego Casha (autorstwa Shela Silversteina), a też poetykę Krisa Kristoffersona z takich piosenek jak *Help Me Make It Through The Night* czy

Sunday Morning Comin' Down. O ile charakterystyczne dla Casha i Silversteina melorecytacje stanowiły dla piosenek Szweda rzeczywisty formalny wzór, to z Kristoffersonem łączyło go raczej pokrewieństwo duchowe, aczkolwiek ten męski facet z *Krótkiej historii z baru Relax* coś wspólnego z bohaterami Kristoffersona miał i tu otwiera się długa i pełna zagadek perspektywa analityczna, bo jak Kristofferson, to już blisko do Cohena i kto to wie, dokąd by taki ciąg skojarzeń mógł doprowadzić.

Ważniejsze jest jednak, że w tych wpisujących się w traskerski nurt piosenkach Szweda przede wszystkim chodzi o człowieka, a nie o fascynację motoryzacją. Pojawia się w nich postać trochę zmęczonego życiowym doświadczeniem kierowcy, który zna życie tak, jak przejeżdżaną wielokrotnie szosę. To bardzo charakterystyczne dla Szweda, że w jego piosenkach pojawia się mądrość głównie ta życiowa, wynikająca z przeżyć, z tego, czego się doświadczyło bezpośrednio. Tu nie ma intelektualizmu, tylko szkoła życia. Jak bardzo te piosenki zapadają w świadomość odbiorców, ilustruje anegdota opowiadająca, jak to pewien kierowca zasłuchany w *Poradnik pocztukującego kierowcy* odstepu nie zachował i kiedy wpadł na samochód jadący przed nim i stanął ze skasowanym przodem, z głośnika nadal dobiegało: *Zachowaj odstęp, bo nie zdążysz wyhamować*.

Publiczność zawsze kochała Szweda za szczerość. „On śpiewa o mnie” – wielokrotnie można było usłyszeć na koncertach. Tajemnica chyba kryje się w empatii, bo tu nie ma analizy, tylko wycucie. W piosence *Wylizanka kolejowa* dość irytującą scenkę kolejową Szwed przedstawia z taką sympatią do jej bohaterów, że nie sposób nie wyciągnąć wniosku, że on ludzi po prostu lubi. Ludzie, czyli publiczność, odwzajemniają tę sympatię. Wytwarzają się naturalna relacja i bezpośrednia percepcja, że tak uczenie napiszę. Powiedzmy zatem, że piosenki Szweda są empatyczne, a dotyczą przecież ludzi prostych, kierowców, wozaków, sprzedawców

piwa, kelnerów. Jest w nich wiele scenek rodzajowych przedstawionych z humorem i dystansem, zawsze jednak ze zrozumieniem dla ich uczestników.

Mamy w tych piosenkach jednak bardzo różne aspekty życia. Jedną z najciekawszych jest *Krótką historią z baru Relax*. Umieściłbym ją między *Help Me Make It Throgh The Night* Kristoffersona a *Famous Blue Raincoat* Cohena. Wszystkie trzy traktują o męskiej ambicji. U Kristoffersona bohater ratuje się jednonocną przygodą, Cohen przyznaje się do totalnej klęski, u Szweda jest również klęska, ale spowodowana przez wyzwoloną i łamiącą tradycyjne reguły kobietę. Echo znajdziemy w *Nie mów do mnie Misiu*, gdzie postawiona jest ostateczna granica uległości, oddania i poddania mężczyzny.

*Przyrzec ci mogę, co chcesz,
Chcesz coś mojego, to bierz,
Mogę nawet co wieczór myć naczynia,
Przyrzec ci mogę, co chcesz,
Chcesz coś mojego, to bierz,
Tylko nigdy więcej nie mów do mnie Misiu.*

Alter ego autora w piosenkach to uczuciowy, wrażliwy facet, który nie boi się konfrontacji z rzeczywistością, ale też przeżywa ją głęboko. Takich osobistych piosenek Szweda nie jest dużo, choć osobowość autora ukryta jest w narracji zawsze. *Kiedy pada deszcz, Zaczę od pocztuku czy Jak Johnny Cash* są jednak bezpośrednimi przekazami. Objawia się w nich jedna z najważniejszych countrowych wartości, takie podpisywanie własnym życiem śpiewanych tekstów.

Piszę o piosenkach Tomasza Szweda i ich związkach z muzyką country, ale jest w nich też europejska filozofia sięgająca korzeniami do Jana Jakuba Rousseau, przywiązanie do natury i prostego z nią obcowania. Padający, deszcz, pachnące siano, swojski krajobraz to tło bardzo wielu piosenek. Przesłanie życia zgod-

nego z naturą bezpośrednio dochodzi do głosu w takich piosenkach jak *Maryska, ty do miasta nie idź czy Życie miast, życie zamiast*. Zmęczenie cywilizacją, jej sztuczością i fałszywością słysząc też w *Siedzę na ganku i majtam nogami*. To jest swoisty manifest wyluzowanego zdystansowania, może trochę przekorny, ale w odniesieniu do danej chwili szczery. Publiczność jednak nie obraża się za wers *Wcale nie żałuję, że nie jestem z wami*, tylko jakoś odnosi te słowa do podobnych swoich emocji. Szwed zresztą w każdej sytuacji znajduje powód do cieszenia się życiem, jeśli już nie da się inaczej, to przez zdystansowanie.

Ciekawym epizodem w twórczości Tomasza Szweda były piosenki pisane dla *Szklą kontaktowego*, szkoda, że do dziś nie wydane na oficjalnej płycie. W nich autor jakby wbrew sobie zszedł z wygodnego ganku, ale na rzeczywistość spojrzął z właściwą sobie prostotą. Odkrył proste prawdy, o których w zawiłości codziennej i nowomowie politycznej się zapomina. Oto przecież politycy są jak wynajmowani pracownicy sezonowi (*Pieśń dozorców plantacji owoców*), a lud to ja (*Ja jestem lud*), czyli każdy z nas. Podstawowe reguły demokracji, niestety, na ogół drzemią przytłumione przez zakłamane pustosłowie.

Szwed to jednak indywidualność płynąca obok modnych czy nawet aktualnych nurtów. Jego życie w trasie to podróż przez codzienność i rzeczywistość, które nie zmieniają się w swej istocie mimo zawirowań wszelkiej natury. Zawsze gdzieś w drodze może pojawić się pocztukująca kelnerka Aldona (*Pocztukująca kelnerka Aldona*), kierowca wielkiej ciężarówki czy zwykły przechodzień, który powie: „Szefie, porozmawiamy oba?” (*Miej czas dla innych*). W piosenkach Tomasza Szweda ten czas dla spotykanych w drodze ludzi zawsze się znajduje.

Wędrujący Szwed ceni sobie jednak również ciepło zacisza domowego i rodziny. Ceni, bo

wie, co to jego brak. To nawet dość zabawne rozdarcie. Z jednej strony są *Domowe obiadki na maśle* czy *Sen o domu nad rzeką*, ale z drugiej w tym osiadłym bohaterze wierci się włóczęga (*Czasami nie chce się wracać do domu*). Jedną z niedawno napisanych piosenek Szweda *Mobil kosiarka numer one* nawiązuje do zdarzenia z życia gwiazdora muzyki country George’a Jonesa, któremu kiedyś żona (Tammy Wynette) zabrała kluczyki do samochodów, żeby zatrzymać go w domu. George wyrwał się do miasta, używając w tym celu kosiarki do trawnika. Możliwe, że Szwed w podobnej sytuacji mógłby postąpić tak samo. To napięcie między potrzebą wędrowania a ciepłym domowym azylem to bardzo charakterystyczne dla Szwedowych piosenek źródło dynamiki.

Takie domowe zacisze wiąże się z tworzącą je kobietą. Szwed nie napisał wielu piosenek o miłości, ale miłość zawsze gdzieś tam w tle się kryje. Chyba najbardziej bezpośrednia, a także najbardziej liryczna jest piosenka *Jesteś moją czekoladą*. Metafora też dość charakterystyczna, jako że bardzo realistyczna. Wszyscy znamy smak czekolady z orzechami, więc odnalezienie tego, „co autor miał na myśli”, nie przychodzi z trudem. Prostota zrozumiała dla wszystkich, ale jakże wymowna. Fascynacja kobietą urodą pojawia się i w *Pocztukującej kelnerce Aldonie*, i w *Na zmywaku*, i przede wszystkim w *Krótkiej balladzie z baru Relax*. W *Piosence podróżnej* bohater też jedzie do kobiety. Z przymrużeniem oka można powiedzieć, że filozofia zawarta w piosenkach Szweda jest antytezą tytułu jednej z nich *Ciepłe piwo i zimne kobiety*. Jeżeli to jest najgorsze, co może się przydarzyć, to tym najlepszym jest ciepła kobieta i zimne piwo.

Tomasz Szwed wie jednak życie artysty, a ono wiąże się z koniecznością podróżowania. Jest tak, jak śpiewali kiedyś Simon & Garfunkel w piosence *Homeward Bound* – mój dom jest tam, gdzie biegną moje myśli, gdzie grają

moją muzykę, gdzie cicho czeka na mnie miłość. Tomasz Szwed jest wędrującym bardem i życie takiego barda wiecie. Ujmuje to jednak po swojemu, choćby w piosence *Zmierzam do Zgierza*.

*Od wieków, od zawsze niezmiennie pytamy,
kim jesteśmy, my ludzie, i dokąd mierzymy?
– Człowiek miarą wszechrzeczy czy idei cieniem,
– Czy życie jest radością, czy raczej cierpieniem?*

*Śpiewam o sobie, o swojej rodzinie,
ludziach z ulicy, o pięknej dziewczynie,
pytacie, kim jestem i dokąd mierzam?
– Jestem muzykantem i jadę do Zgierza.*

Supraśl, Lesko, Zgierz i wiele innych miast i miasteczek to docelowe punkty artystycznych podróży Szwedza muzykanta.

Skoro już jesteśmy przy muzykantach, to kilka słów trzeba powiedzieć o muzykach, z którymi Tomasz Szwed współpracował, a i współtworzył. Bardzo ważną osobą jest tu Krzysztof Gabłoński, gitarzysta i kompozytor, przez lata szef towarzyszącego Szwedowi zespołu o dość zmiennej nazwie – Full Service, Zespół Opieki Zdrowotnej, Szwedzki Stół. Gabłoński napisał muzykę między innymi do takich piosenek jak: *Ciepłe piwo i zimne kobiety*, *Byle doczekać do końca życia*, *Zmiennik*, *Pastorałka podróżna*, *Gdy do ciebie jadę* (*Jadę dalej*). W zespole towarzyszącym Szwedowi grali też: znakomity mandolinista Janusz Tytman, basista Jacek Szafaniec, perkusista Adam Szuraj i niezastąpiona w roli głosu wspierającego Katarzyna Szubartowska. Muzykę do piosenek Szwedza pisywał też Piotr Baron.

Tomasz Szwed śpiewa na ogół piosenki ze swoimi tekstami, ale ma też w repertuarze z wcześniejszego okresu kilka piosenek autorstwa Andrzeja Garczarka: *Tak jak plecy taksówkarza*, *Jak my w Wyszeborgu Pana Jezusa witali*, *Nocny kowboj*. Do kilku piosenek teksty napisał też Paweł Gabłoński.

Jak to z tym Szwedem i piosenkami jest, niech zobrazują dwie anegdoty z moich osobistych doświadczeń zaczerpnięte. Swego czasu przygotowywałem widowisko złożone z amerykańskich „korzennych” utworów i włączyłem do niego dwie piosenki, które Szwed miał w swoim repertuarze, ale śpiewał je po angielsku. Na potrzeby widowiska należało je spolszczyć. Kiedy powiedziałem o tym Tomkowi, zgodził się, ale powiedział „Wiesz, ale ja sam sobie zrobię te tłumaczenia”. Przystałem na to, bo wiedziałem, że zrobi to po swojemu, ale dobrze. Kiedy jednak zbliżał się czas przedstawienia, Szwed zadzwonił do mnie, mówiąc „Słuchaj, przecież ty już masz zrobione te tłumaczenia, więc po co ja mam je pisać?”. Tak to Szwed zaśpiewał *Nocny pociąg do Memphis* i *Czekając na pociąg*. Druga anegdota wiąże się ze wspólną płytą Tomasza Szwedza i Cezarego Makiewicza *Śpiewnik*. Czarek Makiewicz znalazł kiedyś jakiś konkurs na piosenkę o swoim rodzinnym Olsztynie i zachęcał mnie do napisania jakiegoś tekstu. Jako że o Olsztynie wiedziałem niewiele, to w ramach zabawy napisałem tekst *Zielony w temacie Olsztyna*. Ponieważ była w nim wzmianka o Makiewiczu, Czarek uznał, że powinien zaśpiewać to ktoś inny. Minęło trochę czasu i właśnie przy okazji tworzenia tego wspólnego albumu Tomek zadzwonił i mówi „Wiesz, tam na koniec Czarek śpiewa taką piosenkę *Śpiewaj, Tomek, śpiewaj*, a ja bym chciał jakoś na to odpowiedzieć, a ty napisałeś taki tekst o Olsztynie i Makiewiczu”. W ten sposób mam jeden tekst nagrany przez Szwedza i z jego muzyką.

Po ponad czterdziestu latach twórczości można już piosenki Tomasza Szwedza ocenić z perspektywy czasu. Wydają się nadal świeże i aktualne. Ballada się na ogół nie starzeje, ale Szwedowi udało się też zachować odporność na burzliwe przemiany naszej rzeczywistości i uniknąć skojarzeń z jakimiś przemijającymi wydarzeniami. To raczej nie jest przypadek, bo kiedy posłucha się tego, co pisał dla *Szklą kontakt-*

wego, a co miało przecież dotyczyć doraźnych wydarzeń, starał się zachować znacznie szersze przesłanie, stąd i te piosenki są nadal aktualne. Szwed napisał znacznie więcej piosenek, niż nagrał, czego bardzo szkoda. Może doczekamy się jakiegoś oficjalnego bootlegu z tymi nienagranymi, bo warto, by nie zostały tylko w pamięci słuchaczy koncertowych. I oczywiście Szwed pisze nadal. Nie uwzględniłem tutaj całej twórczości dla dzieci, czyli książkowej serii *Klinika Małych Zwierząt w Leśnej Górze*. Na płytach też nie ma najnowszych *Gratis muza* czy *Papiererek*. Ta druga znakomicie obrazuje proces twórczy, w którym leżący na podłodze papiererek wywołuje cały ciąg filozoficzno-egzystencjalnych rozważań. Dość to typowe – nie dzieje się nic i nagle pojawia się jakiś drobiazg będący początkiem jakiejś historii.

Ostatnio czasy dla bardów i piosenek autorских czy literackich nie są najlepsze, ale może kiedyś znów pojawi się na nich zapotrzebowanie. Z pewnością piosenki Tomasza Szwedza znajdują się wśród innych ballad będących nie tylko znakiem swojego czasu, ale też nośnikami mądrości i wrażliwości ich twórców. Piosenki te mają w tym gatunku swoje znaczące miejsce.

Dopisek 1:

W środowisku Tomasz Szwed funkcjonował zawsze jako Tomek. Takie zdrabnianie imion ma swoją tradycję w muzyce country, gdzie Timothy to zawsze będzie Tim, a Loretta zmieni się w Lorrie. Kiedyś jednak Tomek zaprotestował przeciwko temu zdrobnieniu, twierdząc, że dorósł i należy mu się poważny Tomasz. Podobnie buntował się przeciwko Jasiowi Johnny Cash, ale uległ w końcu presji obyczaju. Niemniej postanowiłem przychylić się do życzenia Tomka i w napisanym tekście występuje dorosły i poważny Tomasz.

Dopisek 2:

Jest jeszcze jeden, że tak powiem, aspekt twórczości Tomka. To język jego utworów. Kto z wędrujących zauważył, że droga ma grzbiet i życzliwie nadstawia go piechurowi? A papiererek na podłodze zaśmieca głowę i zaprzęta uwagę? I czekolada, czyli ukochana, bywa gorzka i może być orzechem czasem twardym do zgryzienia? Postawienie słowa w nowym kontekście, użycie zestawień niecodziennych zwraca uwagę na wieloznaczność języka, pokazuje nowe możliwości nazywania świata. To kolejna możliwa do odkrywania warstwa tej twórczości.

Krzysztof Gajda

WBREW POZOROM KONDRAK

Nowe utwory Jana Kondraka odnoszą się do współczesnej rzeczywistości. To dobrze. Piosenka autorska, piosenka z tekstem, piosenka artystyczna – czy jak ją nazwiemy – w swój rodowód ma wpisana odważną i ważną interakcję z życiem społeczeństwa. A głos z tej strony sceny słowno-muzycznej zdaje się dziś słabo słyszalny, mało wyrazisty.

W twórczości Kondraka z łatwością odnajdziemy wspólne punkty z piosenką kabaretową. To zresztą naturalny kontekst twórczości, której poświęca się od dekad jeden z autorów i wykonawców Lubelskiej Federacji Bardów. Przykładem utworu z takim rodowodem jest satyra *Czerwone i czarne*. Mamy tu wywołujące efekt komiczny wykorzystanie brzmień wyrazów, grę znaczeniami prowadzącą ku językowi ezopowemu jak z dawno minionej epoki, są paralele między światem przyrody i ludzi, jest wyrazisty refren, przeznaczony do śpiewania przez zespół. Lingwistyczne źródła komizmu widać wyraźnie w piosence *E-bóg*. Już sam tytuł jest grą językową, a cały tekst został zbudowany z napięć między współczesnym slangiem technologicznym a pojęciami dobrze zdomowionymi w kulturze.

W piosence *Wbrew pozorom łoś* żartobliwy refren jest opisem realnej rzeczywistości (autor

odnosi się do zdarzenia, które faktycznie miało miejsce i stało się chwilową sensacją mediów społecznościowych), lecz sama forma przekazu jest sposobem prezentacji stosunku do otaczającego świata. I choć tytuł przewrotnie sugeruje, że bohaterem ballady jest niewinny czworonóg, to my wiemy, że autentycznym protagonistą są dwunożni użytkownicy sieci, ich język, sposób komunikowania, świat, świata tego ogląd i opis. Istotną rolę pełni tu ekran – jako środowisko naturalne zdarzeń, mikroświat łączący na chwilę przygodę rogatego zwierzęcia z życiem ludzi (Polaków).

Zderzenie naszych wyobrażeń o przeszłości i doświadczanej na co dzień współczesności jest głównym źródłem komizmu w *Certacji*. Odwołanie do tradycji, dawnej kultury i obyczajów staje się zabawne, gdy musimy sobie wyobrazić utopijną sytuację pełnego uprzejmości i życzliwości dialogu dwóch najważniejszych przedstawicieli zwaśnionych stron polskiej sceny politycznej.

W piosenkach tych da się zauważyć powracającą postać, określony z nazwiska bohater. Jest to – po prostu – Kowalski. Kondrak, chcąc znaleźć określenie „statystycznego”, „przeciętnego” Polaka, wykorzystał dobrze znany – ludowy rzecz by można – wzorzec. To najbardziej polskie z polskich nazwisk (choć drugie w rankin-

gu popularności) wraz z funkcją, jaką obdarza je artysta, zyskuje artystyczny wymiar postaci-typu. Korzystając z takiego bohatera, autor charakteryzuje Polaków w piosenkach *Kowalski i Bóg*, *Kowalski jako taki* oraz *Rakieta*, a nie jest to na pewno zbiór skończony. O tym, jaką kreską narysowany został reprezentant naszego narodu, niech zaświadczy cytat: *Przeciętny Kowalski / Wszystko co trzeba weźmie i sobie kupi / Ale wierzy tylko w to co obiecał / Bo kupić to sobie może każdy głupi*.

Utwory te, choć w większości „zaangażowane”, czyli podejmujące społeczne tematy, operują kostiumem, grą z konwencją, nierzadko językiem ezopowym. Można by pomyśleć, że całkiem wprost wyrazi autor swoje odczucia patriotyczne w utworze pt. *Ojczyzna*. Jeśli jednak pieśń taka zaczyna się od partii chóru: *Trawa to podstawa*, musi być inaczej. Zamiana „biało-czerwonej” symboliki na „zieloną” jest zawołaną, łagodną z natury formą deklaracji (a) politycznej. Przeniesienie ojczyzny na poziom metafory przyrodniczej idzie tu w parze z niechęcią do uczestnictwa w ewentualnym sporze o „mojszość” ojczyzny.

Poza nurtem satyry społecznej sytuuje się piosenka *Tapicerka*, choć mamy tu obserwację i opis relacji rodzinnych. Tytułowa tapicerka występuje tu jako nieistotny detal rzeczywistości, co pozwala uwydatnić wagę relacji międzyludzkich. Jest to oszczędny, ale przekonujący szczerością zapis odmiennych sposobów postrzegania świata, pojawiających

się w następstwie różnic pokoleniowych.

Kondrak potrafi poddać się urokowi eufonii i „małosłowia”, jak w lirycznej piosence o znaczącym tytule *Lakierki*. Choć utwór otwierają ostre i dynamiczne metafory *lakierków z lodu* i *szpilek z zazdrości*, to na pierwszy plan wybija się refren, w którym atmosfera nieuchwytności erotyzmu wsparta została brzmieniową organizacją samogłosek i wyrazistą aliteracją. Użycie pojęć z dziedziny nauk biologicznych wywołuje kontrast z lirycznym tłem, zarysowanym delikatnymi muśnięciami słów. Z rzadka, jak w piosence *Bez znaczenia*, pojawia się tu liryzm w stanie czystym, rysowany subtelnością jesiennego nastroju, atmosferą melancholii, dorównujący twórczości spod znaku „szarej sukienki”.

Pośród wielu ciekawych tekstów naszą uwagę powinien przykuć utwór *Przepróż tatę*. Ważny problem społeczny przemocy domowej, choć w ostatnich latach podejmowany w medialnej przestrzeni, wciąż domaga się zainteresowania, także ze strony artystów. Atutem piosenki Kondraka jest to, że nie zatrzymuje się na poziomie opisu toksycznych relacji w patologicznej rodzinie. Puenta i przesłanie tekstu mogą być odczytane doraźnie, mogą uniwersalnie. Podjęcie problematyki i sposób ujęcia tematu są wyraźnym sygnałem, że Jan Kondrak sytuuje się w opozycji do dominującego aktualnie nurtu w polskim życiu społeczno-politycznym i występuje w roli krytyka widzianej rzeczywistości. Bo taki jest obowiązek artysty.

JAN KONDRAK

sł. Jan Kondrak

BEZ ZNACZENIA

★ ★ ★

Październik wilgotnym nosem psim
Przez koc ukradkiem cię dotyka
Z kubkiem naparu Z okładem pism
Gdy lato z babim latem znika

Myślisz tak sobie mimowolnie
Myślisz tak sobie od niechcenia
Dziwisz się że ten los to twój
Ale to teraz bez znaczenia

Zaprzeszłe sceny nadlatują
Jakieś wesele Jacyś młodzi
Jest męskie ramię Ty je czujesz
Ramię co nigdy nie zawodzi

Gromadkę dzieci widzisz tam też
Zawsze w kolejce do tulenia
Ktoś w tej kolejce ciągle tam tkwi
Ale to dzisiaj bez znaczenia

Choroby szkoły studia i świat
Stamtąd nie wraca się jak z nieba
Jest jeszcze ktoś kto jakby wciąż tu jest
Lecz nie ma gdy najbardziej trzeba

Przeszły cię w przedpokoju dreszcze
Przełękłaś się własnego cienia
Ktoś mógł tu być No ale nic Już nic
No ale nic nie ma znaczenia

śl. Jan Kondrak

CERTACJA

★ ★ ★

Na drabince w Warszawie
Na mównicy w Brukseli
Stało dwóch i mówiło
Jednocześnie i miło

Staropolską certacją
Świat zadziwić zdołali
Świat cudownie zwariował
I powtarzał ich słowa

Bracie
Kocham cię
Przepraszam
Za wszystko co zrobiłem źle

Dziękuję że tyle zrobiłeś dla kraju

A ta katastrofa
To oczywiście ja

Nie zgodzę się mój bracie
Ta katastrofa to ja

Ależ proszę cię
To ja
To ja
No dobrze już dobrze
Co powiesz na zgodę
Że katastrofa to my
Na drabince w Warszawie
Na mównicy w Brukseli
Stało dwóch i mówiło
Jednocześnie i miło

Staropolską certacją
Świat zadziwić zdołali
Świat cudownie zwariował
I powtarzał ich słowa

Bracie
Kocham cię

śl. Jan Kondrak

CZERWONE I CZARNE

★ ★ ★

Mamy do czynienia bowiem z wielką bandą
Obrzydliwie straszną bandą
Mamy do czynienia bowiem z wielką bandą
Która wywołuje dreszcz
Gdyby dobry bóg był wiedział o tej bandzie
Obrzydliwie strasznej bandzie
Toby dobry bóg zarządził na tę obrzydliwą bandę
Wielki deszcz

Tak rzekł pan Wielki Mszyc do czerni mszyczej
Ostrzegał swój naród i dodał wyjdziemy z tego zwycięsko
Wtem liczne biedronki obgryzły mu członki
Czerwone biedronki i mszycze czarne mięsko

Mamy do czynienia bowiem z wielką bandą
Obrzydliwie straszną bandą
Mamy do czynienia bowiem z wielką bandą
Która wywołuje dreszcz
Gdyby dobry bóg był wiedział o tej bandzie
Obrzydliwie strasznej bandzie
Toby dobry bóg zarządził na tę obrzydliwą bandę
Wielki deszcz

Tak ostrzegą dżdżownica największa najczerwieńsza
Swe siostry które w czas dżdżu wyległy na rżysko
Przestrzegła już w dziobie czarnego gawrona
A stado gawronów już było blisko blisko

Mamy do czynienia bowiem z wielką bandą
Obrzydliwie straszną bandą
Mamy do czynienia bowiem z wielką bandą
Która wywołuje dreszcz
Gdyby dobry bóg był wiedział o tej bandzie
Obrzydliwie strasznej bandzie
Toby dobry bóg zarządził na tę obrzydliwą bandę
Wielki deszcz

Po co grać herolda gdy przegrana sprawa Heroldowie pierwsi giną
Może żeby się kultura rozwijała w stronę filmu Tarantino
Życie potrzebuje ciągle nowych ofiar Na każdego jest nagonka
Kiedyś był czerwony pajak albo stonka Jutro gawron i biedronka

śl. Jan Kondrak

KOWALSKI I BÓG

★ ★ ★

Przeciętny Kowalski sporo wie o Bogu
Nawet wyręcza Go w mówieniu
Natomiast Bóg wie za mało o Kowalskim
Więc Kowalski się spowiada

Przeciętny Kowalski ma jednego Boga
Tego co wszyscy i jak wszyscy
Ale na wszelki wypadek ma drugiego
I już tylko swojego

Ma papieża swego i anioła swego
Jak bum bum
Ma papieża swego i anioła swego
Jak bum bum
Ma papieża swego i anioła swego
Jak bum bum
Ma papieża swego i anioła swego
Jak bum bum

Przeciętny Kowalski modli się do Boga
Który jest również jego bratem
I jednocześnie on ostrzy broń na braci
Którzy modlą się do jego brata

Przeciętny Kowalski jest uduchowiony
I materią on się brzydzi
Ale największe wzmożenie religijne
Ma na widok relikwii

Cudowny ten Kowalski Przeciętny Kowalski
Jak bum bum

Cudowny ten Kowalski Przeciętny Kowalski
Jak bum bum
Cudowny ten Kowalski Przeciętny Kowalski
Jak bum bum
Cudowny ten Kowalski Przeciętny Kowalski
Jak bum bum

Bridge:
Zaiste nieprzeciętny jest przeciętny Kowalski
Zaiste nieprzeciętny
Jak bum bum
Zaiste nieprzeciętny jest przeciętny Kowalski
Zaiste nieprzeciętny
Jak bum bum

Przeciętny Kowalski wciąż przeprasza Boga
A ten chyba mu wybacza
Sam zaś Kowalski woli karać niż wybacać
Tak obroni nam tożsamość

Cała nadzieja to przeciętny Kowalski
Jak bum bum
Cała nadzieja to przeciętny Kowalski
Jak bum bum

Ma papieża swego i anioła swego
Jak bum bum
Cudowny ten Kowalski Przeciętny Kowalski
Jak bum bum
Gdzie jesteś Kowalski Gdzie jesteś Kowalski
O jesteś Kowalski Jesteś
Bum Bum

śl. Jan Kondrak

WBREW POZOROM ŁOŚ

★ ★ ★

Ref.
Z końcem czerwca
o czwartej rannej godzinie
roku osiemnastego po dwutysięcznym
okryty czerwonorudym futrem
na tle żółtoróżowej akcji słońca
podniesiony na białoszarych podkolanówkach
lekceważąc granitowe przeszkody
centralnej części miasta
szedł młody łoś

Łoś wędruje przez ekrany
Straży miejskiej na dyżurze
Strażnik myśli zwariowałem
Już nie wezmę nic z jarmuzem

Pewien lewicowy hejter
Po owocnej w hejty nocy
Krzyczy to brunatny nazioł
Goliat Dać mu w cymbał z procy

Pewien prawicowy hejter
Nikt mu w hejtach rady nie dał
Pyta co to za parada
Za co przebrał się ten pedał

Ref.
Z końcem czerwca
o czwartej rannej godzinie
roku osiemnastego po dwutysięcznym
okryty czerwonorudym futrem

na tle żółtoróżowej akcji słońca
podniesiony na białoszarych podkolanówkach
lekceważąc granitowe przeszkody
centralnej części miasta
szedł młody łoś

Uczeń w krzakach rzekł git baka
Jazda jak po dobrych kwasach
Ja pierdołę ale koleś
Rzekła w krzakach cała klasa

Pani co się noc modliła
Bierze beret Czepia klipsy
Leci w dyrdy do kościoła
Szepcze – koń apokalipsy

Ref.
Z końcem czerwca
o czwartej rannej godzinie
roku osiemnastego po dwutysięcznym
okryty czerwonorudym futrem
na tle żółtoróżowej akcji słońca
podniesiony na białoszarych podkolanówkach
lekceważąc granitowe przeszkody
centralnej części miasta
szedł młody łoś

To jest przecież miejski anioł
Skomentował burmistrz basem
A łoś miał to wszystko z dała
Płasał w rośną ruń pod lasem

śl. Jan Kondrak

E-BÓG

★ ★ ★

Gdy człowiek każdy z każdym
W sieci się spotkał
Gdy mógł
Razem stworzyli prawa
A księgę praw nazwali
E-bóg

E-bóg E-bóg
Sieć się imię twoje
Fajny login masz
Daj nam hasło swoje
E-bóg E-bóg
Chleba daj do pyska
Fajny login masz
Daj nam też igrzyska

Gdy człowiek każdy z każdym
W sieci się spotkał
Gdy mógł
Razem stworzyli prawa
A księgę praw nazwali
E-bóg

E-bóg E-bóg
Odpuść nam na sygnał
Fajny login masz
Ty byś nas nie wygnał
E-bóg E-bóg
Prawa chciej wykladać
By mesjasza nie
Czekać ani jadać

Gdy człowiek każdy z każdym
W sieci się spotkał
Gdy mógł
Razem stworzyli prawa

śl. Jan Kondrak

LAKIERKI

★ ★ ★

Ja mam lakierki z lodu
Twe szpilki są z zazdrości
Ten bal to taka giełda
Papierów bez wartości

Ech muśnięcia
Spojrzenia
Malowanie oddechem
Feromony
Fluidy
Dotykane się echem

Ja cię nie tracę z oczu
Chcę mieć bliżej do ciebie
Chcę wiedzieć jak jest z tobą
Nie wiedzieć jak jest w niebie

Ech muśnięcia
Spojrzenia
Malowanie oddechem
Feromony
Fluidy
Dotykane się echem

śl. Jan Kondrak

KOWALSKI JAKO TAKI

★ ★ ★

Przeciętny Kowalski
Lepiej niż w raju
Lepiej potrafi się ubierać
Przyznaje że ma za co żyć
Lecz twierdzi że tu nie ma za co umierać
Przeciętny Kowalski
Wszystko co trzeba weźmie i sobie kupi
Ale wierzy tylko w to co obiecano
Bo kupić to sobie może każdy głupi

Przeciętny Kowalski
On był wykonał
Wykonał wyższe wykształcenie
Bez podstawowego co prawda
Lecz tym bardziej w cenie
Przeciętny Kowalski
On woli znaleźć
On woli znaleźć niż zarobić
Woli skołować niż zarobić
I to go właśnie zdoła

Ref.
Zaprawdę nieprzeciętny jest
Przeciętny Kowalski
I cudowny jest
I cudowny

Przeciętny Kowalski
Ma poczucie humoru
Lecz nie używa bo już taki
A będąc pod humorem
Rozdrapuje on rany jak maki
Przeciętny Kowalski
Uważa że mu się jednak coś więcej należy
I z tym bez przerwy wyjeżdża
I ze wszystkimi się mierzy

Przeciętny Kowalski
Na żarty pożera
Pożera Żydów na portalu
A tak na poważnie czuje się ofiarą
Bo nie trawi ich szmalu
Przeciętny Kowalski
Z niemalą wyższością wyraża się o sąsiadach
Bo jest nieprzeciętny
Trudno
Tak wypada

Ref.
Zaprawdę nieprzeciętny jest
Przeciętny Kowalski
I cudowny jest
I cudowny

Przeciętny Kowalski
On kocha wolność
On kocha wolność bez granic
Bez granic u Smitha i Szmidta
Lecz u siebie za nic
Przeciętny Kowalski
Nie lubi zawdzięczać
Zawdzięczać nikomu niczego
A tych którym coś zawdzięcza
Tępi do ostatniego

Ref.
Zaprawdę nieprzeciętny jest
Przeciętny Kowalski
I cudowny jest
I cudowny

Coda
Zaprawdę nieprzeciętny jest
Przeciętny Kowalski
I to jestem ja
Ten Kowalski

sł. Jan Kondrak

PRZEPROŚ TATĘ

★ ★ ★

Chowa się pod stołem wyżeł
Pisnął domofon Jęczą poręczce
Kroki słysząc coraz bliżej
A z każdą chwilą są bardziej ciężkie

Już się nie chowaj nie ma odwrotu
Chodź dziecko tu i nie rób kłopotu

Przepróż
Przepróż tatę
Przepróż za to że...
Przepróż tatę bo się napił
Bo on zdenerwował się

Może
Lżej uderzy
Szybciej pójdzie spać
I nie znajdziesz się na bruku
Ojca czcić masz no i mać

Mama
Nie pomoże
Z boku będzie stać
Potem cichcem cię przytuli
Ojca czcić masz no i mać

Mama gada coraz więcej
Częściej wychodzi palić na balkon
Dłużej spędza czas w łazience
Zaraz rozwali znów jakiś szampon

Ty się nie chowaj nie ma odwrotu
Chodź dziecko tu i nie rób kłopotu

Przepróż
Przepróż mamę

Przepróż za to że...
Przepróż mamę bo pijana
Bo zdenerwowała się

Może
Lżej cię zelży
I nie zamknie cię na klucz
Przepróż mamę bo pijana
Czcić rodziców ty się ucz

Tata
Nie pomoże
No bo nie ma go
Przepróż mamę bo pijana
Ojca czcij i matkę swą

Ty się nie chowaj obywatelu
Bo oto morał jeden dla wielu

Przepróż
Przepróż władzę
Przepróż za to że
Władza władzą jest pijana
Może zdenerwować się

Może
Lżej uderzy
Może może ci coś dać
I nie znajdziesz się na bruku
Twoja władza twoja mać

Bóg ci
Nie pomoże
Zrobił już co mógł
Bóg ci władzę dał człowieku
Twoja władza to twój bóg

sł. Jan Kondrak

PODANIE LUDOWE DO SĄDU OSTATECZNEGO

★ ★ ★

Sądzie Ostateczny
My
Ludy Oceanii Azji i Pacyfiku
Mamy tu podanie z prośbą o życie wieczne
Przyznane w trybie innym
Niż przewidziany
Bowiemy nie wiedzieliśmy

Sądzie Ostateczny
My
Ludy Oceanii Azji i Pacyfiku
Mamy tu podanie z prośbą o termin rozprawy
Możliwy dla najdalszych
Którzy będą szli sześćset dni

A nade wszystko odsuń tych
Którzy przypadkiem czy podstępnie
Za protekcją lub okupem
Pochowali się w pobliżu Sądu Ostatecznego
W Jerozolimie

Sądzie Ostateczny
My
Ludy wszystkie
Urodzone w prehistorii

Mamy tu podanie z prośbą o życie wieczne
Przyznane w trybie innym niż przewidziany
Bo nic nie wiedzieliśmy

A nade wszystko odsuń tych
Którzy przypadkiem czy podstępnie
Za protekcją lub okupem
Pochowali się w pobliżu Sądu Ostatecznego
W Jerozolimie

Sądzie Ostateczny
Brak reakcji na naszą prośbę
Może skutkować brakiem wiary
A wiary brak
Może oznaczać
Zignorowanie
Twego wyroku

A nade wszystko odsuń tych
Którzy przypadkiem czy podstępnie
Za protekcją lub okupem
Pochowali się w pobliżu Sądu Ostatecznego
W Jerozolimie

śl. Jan Kondrak

RAKIETA

(wg Banksy’ego)

★ ★ ★

Kiedy prezydent Stanów Zjednoczonych
Budzi się ze snu
Ojciec Narodu Korei Północnej
Robi sprytny ruch

Drażni rakiętę
Drażni rakiętę
Drażni rakiętę
Drażni mu

A Kowalski nikomu nie drażni rakiety
A Kowalski nikomu nie robi rakiety
No i strój ma jak trzeba i widelec i nóż
No i już

Ojciec Narodu Północnej Korei
Budzi się ze snu
Wtedy prezydent Stanów Zjednoczonych
Robi sprytny ruch

Drażni rakiętę
Drażni rakiętę
Drażni rakiętę
Drażni mu

A Kowalski nikomu nie drażni rakiety
A Kowalski nikomu nie robi rakiety
No i strój ma jak trzeba i widelec i nóż
No i już

A Kowalski nie patrzy znacząco w ogóle
A Kowalski nie patrzy znacząco w ogóle
No i strój ma jak trzeba i widelec i nóż
No i już

Nóż ma i widelec
No i strój
No i

śl. Jan Kondrak

TAPICERKA

★ ★ ★

Tapicerka ci nie leży w nowym samochodzie ojca
A on taki dumny jedzie że ma czym cię zabrać z dworca

Ciebie stać na rozkminianie siebie Raczej gdzieś masz resztę
Jemu stać przyszło za młodu w sklepie albo nad łóžeczkiem
Masz swój kwadrat Tyrkę Hajsy Cały świat w zasięgu wreszcie
On ten świat ci pootwierał Nie skorzysta sam Już nie chce

Tapicerka ci nie leży w nowym samochodzie ojca
A on taki dumny jedzie że ma czym cię zabrać z dworca

Żyje wciąż wizją przełomu Że mu po nim łatwiej będzie
Przełom był albo nie było Munio masz przydatny wszędzie
Bo zainwestował w ciebie Wciąż na siebie nie odkłada
Co z nim będzie gdy osłabnie pytać raczej nie wypada

Tapicerka ci nie leży w nowym samochodzie ojca
A on taki dumny jedzie że ma czym cię zabrać z dworca

To gadanie to podanie dłoni w którą życie wryte
Tak potrzebne jak ludowe polskie rzeczy polskie

Robert Kasprzycki

„ZAPACH GRANIC” I INNE GRANICE O TWÓRCZOŚCI TOMASZA WACHNOWSKIEGO

1

Rok był bodajże 1990, radio nazywało się Trójka, audycja – *Gitarą i piórem*, koncert zaś nosił tytuł *Mirosław Czyżykiewicz i Przyjaciele* i był pokłosiem zdobycia przez Czyżykiewicza „Mateusza” – prestiżowego wyróżnienia, biorącego swą nazwę od postaci Mateusza Świącickiego, znakomitego kompozytora, aranżera, publicysty i, co być może najważniejsze, pierwszego dyrektora Trójki.

Mirosław Czyżykiewicz zaprosił do koncertu grono swoich muzycznych przyjaciół; o ile się nie mylę byli w tej stawce: Piotr Bukartyk, Grzegorz Tomczak, Tomasz Wachnowski, gorlicki bard Bogusław Diduch z zespołem oraz liryczno-energetyczny Czerwony Tulipan, który z kipiącą werwą zaśpiewał: *Żyje się nieźle, spokój i pieniądze / ciekawa praca, wycieczki, można / nie zgadzać się z niektórymi posunięciami, / bo ograniczają to czy tamto* – wiersz Juliana Kornhausera, poety Nowej Fali, w dużym stopniu odpowiedzialnej za kształt polskiej poezji lat 70. i 80.

Clou okółmateuszowego koncertu stanowiły jednak występy: Mirosława Czyżykiewicza, Piotra Bukartyka, Grzegorza Tomczaka i Tomasza Wachnowskiego, którzy mogliby o sobie

zanuć: *Było nas trzech, w każdym z nas inna krew, ale jeden przyświecał nam cel*, gdyby nie fakt, iż od bohaterów tekstu Olewicza odróżniali się liczebnością, a i cele, jakie im przyświecały, diametralnie były różne.

Gwiazdą, jak się zdaje najjaśniejszą, był w tej grupie Mirosław Czyżykiewicz, mogący się pochwalić nie tylko świeżo otrzymanym „Mateuszem”, ale i wydanym rok wcześniej znakomitą debiutem – płytą noszącą tytuł *Autoportret I*, dodać jednak należy, że i pozostali poeci byli bardzo samoswoi i wysoce rozpoznawalni: ironiczno-buntowniczy Bukartyk, żarliwie liryczny Tomczak i intrygująco ascetyczny Wachnowski mieli w sobie załączek czegoś nowego, świeżego, przebudowę dykcji, zmianę tonu i temperatury. A czas był zmienny, czas był niebezpieczny, czas był, niezmiennie dla poetów – marny.

2

Przesilenie roku 1989 sprawiło, że na rynku, nie tylko muzycznym, kompletnie zmieniły się zasady gry. Okrągły Stół, pół-wolne wybory, skok na neoliberalnym *bungee*, terapia Sachsa-Balcerowicza, galopująca inflacja, „uwolnienie” milionów ludzi, trzymanych dotąd w baraku bezpieczeństwa socjalnego – odbiły się w sposób oczywisty także na sferze kul-

tury. Stanowiąca jej część kultura studencka, w kształcie znanym w czasów komunizmu, wykonywała swe ostatnie podrygi, samorządowa elita bez skrupułów dzieliła ojcowiznę, kluby studenckie szykowały się do przemiany w dyskoteki, zaś prężna do tej pory piosenka studencka, skupiająca wielbicieli pieśni nie tylko lirycznych, ale i walczących, powoli zamierała – dość rzec, iż ostatnimi liczącymi się zwycięzcami Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie byli Renata Przemyk i zespół Raz Dwa Trzy – z lat odpowiednio 1989/1990 – przy czym oryginalność obu podmiotów wykonawczych w żadnym stopniu nie uzmysławiała szerokiemu odbiorcy potencjału drzemiącego w kulturze generowanej przez studentów – rzec można, kombinat zwany kulturą studencką powoli szykował się do wygaszania pieców.

3

Paradoksalnie, wszystko to działo się w cieniu powrotu Jacka Kaczmarskiego, „barda Solidarności” opromienionego sławą wieszczą, wsławnego działalnością niemal emisariuszowską oraz szeroko pojętym geniuszem twórczo-wykonawczym. Co więcej, mimo przebywania na uchodźstwie był Kaczmarski jako dziennikarz Wolnej Europy również komentatorem wydarzeń w kraju, pełnił zatem funkcję nie tylko emigracyjnego, czytaj wolnego, twórcy, ale w pewnym sensie niejako kodyfikatora zachowań.

Totalność Kaczmarskiego, jego rozmach, naturalna zdolność bycia samcem alfa sprawiały, że najmłodszy twórcy, chcąc zachować psychiczną integralność i zarazem oprzeć się na czyichś barkach, musieli się rozejrzeć za kimś innym. Powrót Kaczmarskiego na ojczyznę łono, jego trasa koncertowa zagrana „po całej Polsce”, w tym w nabitej po brzegi Hali Wisły (w której ze względu na akustykę łatwiej było raczej oglądać zawody zapasnicze niż poetycko-muzyczne zapasy z dopiero-co-upadłym ustrojem) sprawiły, że euforia nieco ostygła, a i sam bard,

zaskoczony przyjęciem, nie do końca potrafił znaleźć dla siebie miejsce w karnawale wolności, jaki mimowolnie rozpętał. Skoro idol żył, nie mogła nastąpić erupcja kaczmara-filii, zaś jedynym epigonem Kaczmarskiego odważył się być warszawski prawnik Leszek Czajkowski, który odchodząc od wyrafinowanych persyflaży używanych przez swego Mistrza, wołał walić „po nazwisku i po pysku”, łącząc i obrażając wszystkich, ze szczególnym uwzględnieniem Żydów, masonów i cyklistów.

Dopóki Kaczmarski żył, siłą rzeczy nie pojawił się również wysyp festiwali nazwanych jego imieniem, rzec można, iż bard próbujący w tamtych czasach odzyskać publiczność w kraju, a później pobierający w Australii zasiłek dla bezrobotnych, a jeszcze później grający w Polsce koncerty dla nielicznych, nie wiedział, że jego będzie zwycięstwo za grobem. Poprawka – zwycięstwo jego tekstów, pochodzących z repertuaru Przemysław Gintrowskiego.

4

Mamy jednak początek lat 90. Z perspektywy Krakowa kultura studencka, pchana siłą inercji, trwa: jeszcze śpiewa się w klubach studenckich piosenki z wielosylabowymi wyrazami, jeszcze na juwenaliach nie zastąpiono ich umcykaniem kapel disco polo (na to przyjdzie czas później i, jak w swej autobiografii wyjawia lider zespołu Akcent – Zenon Martyniuk, *to studenci i juwenalia uratowali im życie w czasie gdy upadł kultowy „Disco-Relax”*), jeszcze, trochę na oparach paliwa, toczy się Studencki Festiwal Piosenki, ogniskując prócz konkursu także imprezy towarzyszące, w tym wielogodzinne maratony trwające do wczesnych godzin porannych. Zjawiają się na nich bardowie tej klasy, co Marek Tercz, Tomasz Olszewski, wspomniani Bukartyk, Czyżykiewicz, Tomczak i Wachnowski, wspierani przez „lokalsów” – Tadeusza Kroka i Macieja Dankę. W Piwnicy pod Baranami bardowską straż trzyma Leszek Wójtowicz, tworząc znaczące dopełnienie,

zatem niby „dzieje się”, zaś nowi mistrzowie mogą dawać przykład, nie tylko jako muzycy i wokaliści, ale przede wszystkim wytrawni piosenkopisarze.

Skoro podążanie śladem Kaczmarskiego groziło w najlepszym razie agresywnym epigonizmem, cóż mógł robić młody poeta, jeśli nie poszukać mistrzów wśród młodszego pokolenia? Na tle zaangażowanej twórczości autora *Murów* i jej zinstrumentalizowania przez bieżącą politykę wygrywać musiała mała prywatność, mała stabilizacja, wielka ucieczka od wielkich słów, nawrót do źródeł liryki, mała metafizyka. Kusił przykład Garczarka, potrafiącego zbudować nowe, miejsko-folkowe oblicze poezji, kusili Czyżykiewicz, Tomczak, Bukartyk, Kondrak czy Wachnowski – piszący o miłości, czułości, o budowaniu małych, dwuosobowych wspólnot. Tak, znaleźliśmy te piosenki wcześniej, teraz jednak wsłuchiwalismy się w ich słowa uważnie.

5

Podczas wspomnianego koncertu w Trójce dane nam było posłuchać zaledwie jednej piosenki Wachnowskiego, jednakże znakomicie streszczała ona jego ówczesną poetykę:

*Pytasz, jak minął dzień,
tylko noc dzieli nas,
zamieniłem na sen
to, co oddał mi czas.
Życie ma różny smak,
tylko jak z niej wywróżyć,
jak.*

*Pytasz, jak minął dzień,
dzieli nas tylko noc,
zawsze pusty jest śmiech,
gdy dojrzeźwa w nim złość.
Wielkie oczy ma strach,
tylko jak go przeoczyć,
jak.*

*Pytasz, jak minął dzień,
pytań więcej niż dni,
czasami myślę, że wiem,
dlaczego, o co ten krzyk,
chyba masz do mnie żal,
bo jak cię mam zapomnieć,
jak.*

Poruszało w niej kilka rzeczy – melodia, partia gitary, tak odmienna od częstego u bardów smętnego „plumkania”, lekkość gier słownych, ogólna nienachalność. Poetyckość była w niej zaledwie sygnalizowana, tekstu nie przeładowano bezmiarem metafor, całość zaś znakomicie odzwierciedlała zarazem zwiewność, lekkość i niepewność.

Właśnie – gdyby znaleźć jedno słowo najlepiej oddające wymowę piosenki, byłoby nim „niepewność”, niepewność w obliczu odpowiedzi na podstawowe pytania o założenia, pewniki, aksjomaty. Skoro świat potrzebował punktu oparcia, jakiegoś *constans*, stawał się Wachnowski prorokiem nowej wiary, wiary w niepewność, zaś pięknym rozwinięciem tej strategii był *Zapach granic*:

*Przed burzą to – czy już po burzy, nie wiem,
Tak dziwnie pachnie – czy to zapach deszczu,
Czy cicho jest – czy cisza nie istnieje,
Czy to jest cień – czy wisi coś w powietrzu...*

*Nie zaszło słońce, a już wschodzi księżyc,
Czy stanął czas – czy idzie nie w tę stronę,
Czy biała noc – czy dzień to taki ciemny,
Czy szukać mam – czy ciebie wziąć za żonę...*

*Czy zwarte wojska – czy zmieszane szyki,
Czy niebo gdzieś błękitem bliżej ziemi,
Co bardziej słychać, szepty – czy też krzyki,
Czy niewiernymi niewierności wierni...*

*Przed burzą to – czy już po burzy, nie wiem,
Tak dziwnie pachnie – czy to zapach deszczu,
Czy cicho jest – czy cicho nie istnieje,
Czy to jest cień – czy wisi coś w powietrzu...*

6

Przyznam, iż podczas pisania tego tekstu szukałem jakiejś podbudowy biograficznej. Nota w Wikipedii okazała się zaledwie gęstą wylizczanką dat i dokonań. Niechże mi poeta wybaczy mały podstęp – oto perfidnie wyciągnąłem z niego notkę autobiograficzną, wierząc, że taka wersja więcej mi powie, zwłaszcza że samodonos zawsze większą ma wartość niż najbardziej imponujące CV sporządzone przez anonimowego wikipediodawcę.

Urodziłem się 9 listopada 1958 r. we Wrocławiu. Mieszkaliśmy na Worcella i Starczej. Kiedy miałem jakieś trzy albo cztery lata, wyjechaliśmy do Bolesławca. Mieszkaliśmy tam na Chrobrego, Asnyka i Słonecznej, a nawet w hotelu robotniczym kopalni „Konrad”. Chodziłem też do „konradzkiego” przedszkola, bo tato pracował jako radca prawny w tej kopalni. Potem poszedłem do szkoły podstawowej numer 8. Ukończyłem ją w ’73 r. i dostałem się do liceum. Zawsze interesowała mnie muzyka, ale nie chciałem chodzić na chór, więc zapisałem się do klasy plastycznej. Było to dobre posunięcie, bo Pani prof. Czarnecka od plastycznego była jedną z trzech, no, może czterech istotnych osób w tym liceum. Pierwszą klasę na wszelki wypadek utrwaliłem, powtarzając ją. W ’78 roku zdałem maturę i nie zdałem do PWSTiTV w Łodzi i na psychologię we Wrocławiu i chyba na produkcję telewizyjną w Katowicach. Za to dostałem się do Studium Gastronomiczno-Hotelarskiego w Warszawie, które ukończyłem po 2 latach. W roku ’80 zdałem na nauczanie początkowe w jeleniogórskiej filii zielonogórskiej WSP, z której zostałem po roku usunięty. Kontynuowałem studia na Uniwersytecie Wrocławskim i Warszawskim, ale po przeniesieniu do rezerwy się poddałem.

Jest w tej notce cały Wachnowski – lakoniczny, zdystansowany, autoironiczny (ech, te *trzy albo cztery lata*), zachowujący umiar, skłonny do przemilczeń, umniejszający siebie, ba, mamy nawet do czynienia z kolekcjonerskim, niemal

masochistycznym wymienianiem własnych „niedokonań”.

W kontekście nieukończenia edukacji (o, dzięki ci, WKU) niemal symbolicznie brzmi wspomniane „nauczanie początkowe”, mające w sobie rys jakiegoś powrotu do prapoczątków, do prawiedzy, do *arche*. Swoją drogą, rzec można także, iż dzięki ucieczce na studia pedagogiczne nie został Wachnowski zepsuty wkuwaniem wstępów do BN, zawijasów scs.-u, kobyłastością gramatyki historycznej, końcówkami równoległymi czy całym tym marksistowsko-leninowskim bełkotem, który potrafił zabić w młodym adeptce polonistyki jakąkolwiek chęć pisania rzeczy własnych.

Nie chcę przez to powiedzieć, że był Wachnowski nieskalaną kartką, bez cienia wiedzy i obowiązkowego spisu lektur – po prostu, jak się zdaje, poetom i tłumaczom wywodzącym się ze środowisk filologicznych znacznie łatwiej pisać – dla Młynarskiego, Kaczmarzkiego, Garczarka, Kołakowskiego czy Kondraka pisanie było naturalnym przedłużeniem studiów. Inaczej zapewne wyglądało to w przypadku absolwentów kierunków artystycznych – Kleyffa, Lubomskiego czy Czyżykiewicza – gdzie sprawność w operowaniu słowem zdaje się być częścią szerszej wrażliwości, zaś gdzieś na szczycie tej skali znalazłaby się grupa „niefilologiczna”, której chlubnym przedstawicielem jest chociażby lubelski bard Marek Andrzejewski, będący zarazem absolwentem ekonomii i świetnym poetą, mimo że nikt nie szczuł go na studiach egzaminem z gramatyki opisowej. Ba, piszący te słowa nieśmiało przypuszcza, że choć filologom pisanie przychodzi z większą łatwością, niemniej w perspektywie szerszej liczą się: albo twórcy bez cenzusu – Reymont i Sienkiewicz, prawnicy – Miłosz, Gombrowicz i Herbert, studenci historii sztuki i socjologii – Różewicz i Szymborska, filozofowie – Zagajewski, albo osobnicy edukacyjnie niezwyfikowani – w postaciach chociażby Świetlickiego i Podsiadły.

7

Pisanie Wachnowskiego to zatem indywiduaalna próba obmapowywania świata. W jego, zdawałoby się, dziecięcych pytaniach kryje się równie dziecięca ciekawość, która, że tak polęc banalem, jest ponoć niezbywalną cechą każdego poety i filozofa. Wachnowski dziwi się światu, kryjąc się pod postacią nieświadomego prostaczka, opukuje świat, sprawdzając jego mocne i słabe strony. Ba, mając w kuferku raczej mniej niż więcej, musi ów świat zdobyć od nowa, wyprawa po „Żywą Wodę Poezji” jawi się za każdym razem jako wyprawa w nieznanne, a nie ściśle zaplanowana ekspedycja, prowadzona wedle konspektów, z tragarami, przewodnikiem i zestawem siatek na motyle.

Być może dlatego nie ma Wachnowski chorośliwego nawyku opierania się na dziełach literackich, dzięki czemu częściej pisze „sobą”, z rzadka tylko pozwalając sobie na mrugnięcia kontekstami intertekstualnymi, jak w przypadku *Kubusia Filatelisty*, będącego tylko powierzchownie aluzją do powiastki filozoficznej Diderota.

*Daleko stąd, cholera,
do marzeń i do ciebie,
dlatego znaczki zbieram
wydrukowane w niebie.*

*Daleko stąd, jak diabli,
na każdy większy dworzec,
nikomu się nie pali –
i tobie nie po drodze.*

*To, co mam blisko,
nie daje mi spać,
to, co mam blisko,
to wszystko...
To, co mam blisko –
nadziei w tym brak,
choć ona blisko jest tak.*

*Daleko stąd, pod górę,
donikąd i gdziekolwiek,
tu śmieszne jest ponure,
ponure jest wesołe.*

*Daleko stąd i piekło nawet
da się tu polubić,
tu szczęście można znaleźć,
tutaj serce można zgubić.*

*To, co mam blisko,
nie daje mi spać,
to, co mam blisko
to wszystko...
To, co mam blisko –
nadziei w tym brak,
choć ona blisko jest tak.*

8

Kiedy wrzuciłem teksty Wachnowskiego do jednego dokumentu, traktując je jako pojedynczy plik, trochę dla zabawy, trochę dla potwierdzenia własnych domniemań próbowałem znaleźć słowa klucze, tak jak się zwykle robi podczas analizy frekwencyjnej. Wyniki zdziwiły mnie w nikłym stopniu – tak, zdaje sobie sprawę, że skoro spodziewałem się wyniku, mocno nadwerżyłem wymogi naukowości. Jak łatwo bowiem się domyślić, królowało słowo „nie”, traktowane zarówno jako przedrostek, partykuła bądź stały element poetyki. „Nie” było słowem pierwszym, pierwszą substancją, pierwszym elementem, w rozumieniu pierwiastka sprawczego, pojawiając się w rozmaitych odmianach jako niewiara, niedowierzanie, niedocenywanie, niedocenywanie, nieokreśloność.

W pewnym stopniu można by to wrażenie odnieść do warstwy muzycznej jego albumów – od samego początku szukał Wachnowski formy na tyle pojemnej, aby mogła unieść nie tylko jego pomysły aranżacyjne czy brzmienie utworów, ale również osadzić je gatunkowo.

Debiutanckie *Śniegowice* z roku 1993 pełne było świetnie napisanych piosenek, jednak w realizacji koncertowej natrafiły na rodzaj bariery przebiegającej na poziomie wyobraźni aranżacyjnej – pamiętając bezpretensjonalność jego solowych recitali z gitarą, byłem zdumiony, widząc koncert, na którym został dosłownie przykryty przez muzyków, którzy nie rozumieli swojej roli, tak jakby sam lider nie potrafił przypisać im zadań, jakby nadal byli w świecie jazzu, gdzie podstawą jest zmienność i improwizacja.

Niestety, jak potwierdzają liczne przykłady, problem z jazzmanami polega na tym, że jeśli nie trzyma się ich talentu w ryzach, mają tendencję do źle pojętej wolności, a zarazem awersję do zagrania głównej melodii, co więcej, wiedzeni tajemniczymi kompleksami za wszelką cenę próbują połamać rytm, różnice między zwrotką i refrenem, popisać się umiejętnościami, a przy tym zmienić klimat na własną modłę, będącą zwykle wypadkową osobistych fascynacji muzycznych. Nie przychodzi im do głowy, że bycie dobrym sidemanem polega na podbiciu tego, co śpiewne, wzmocnieniu tego, co warte wzmocnienia, na podkreśleniu, nie zaś osłabieniu piosenkowości w piosence – znakomitym przykładem sytuacji odwrotnej jest metoda Stinga, który potrafi narzucić muzykom własną wizję, wykorzystując ich do osiągnięcia własnego planu.

Również na kolejnych albumach Wachnowskiego mieliśmy do czynienia z podobnym problemem – nazbyt często wierzył w studyjną łatwość kreowania światów na poziomie produkcji. Cofnięta gitara, syntetyczny bas, rozmyte tła, oparcie rytmu na gotowych loopach perkusyjnych, osadzenie głosu w kontekście modnych nowinek realizacyjnych, świadczyły, że artysta niezbyt pewnie czuje się w świecie kompresorów, odsłuchów i pluginów. Oparcie jego pięknych, zwiewnych, złamanych harmonii na prostych samplach, syntetycznym basie, mało skomplikowanych loopach perkusyjnych,

które być może sprawdzają się w popowej konwencji i konfekcji, nie przydały ani siły piosence, ani wiarygodności wykreowanemu przez autora światu.

9

A jaki był ten świat? Jak to u Wachnowskiego – pełen pytań. Stosunkowo najłatwiej zrekonstruować go z czasów debiutanckich *Śniegowic* – jako uniwersum stworzone przez mentalnego podróżnika, wiecznego nomadę, osadzonego wprawdzie w jakimś związku, niemniej związek zdawał się od początku zbudowany z piasku i wiatru, zawieszony gdzieś „pomiędzy”, zaś podmiot liryczny był trochę kochankiem, trochę komentatorem, a trochę obserwatorem uczestniczącym:

*Nie pierwszej próby parą
jesteśmy na tej ziemi,
a tak się rwałaś za męża,
ja tak się chciałem żenić.*

*Bywa, że noc oziębia
serca poniżej zera,
ty horoskopy zgłębiasz,
ja słowom sens odbieram.*

*Od dawna wiem, że jest na pewno
tak właśnie, jak powinno być.
na przemian w nas jasność i ciemność,
na przemian w nich próbuję żyć.*

*Tak się szarpiemy z losem
od kiedy nas pamiętam,
ty lubisz kręcić nosem,
choć też nie jesteś święta.*

*A gdy ulicom spojrzeń
spotykać się nie zdarza,
ty łzy ukrywasz w koldrze,
ja piję z kalamarza.*

*Od dawna wiem, że jest na pewno
tak właśnie, jak powinno być.*

*Na przemian w nas jasność i ciemność,
na przemian w nich próbuję żyć.
A jest w nas miłość czasem,
o jakiej się nie śniło,
ty wtedy rzucasz pracę,
by życia nie ubyło.*

*Z tą myślą, że cię stracę,
wciąż kreślę treść zawiłą,
bo jest w nas miłość czasem,
o jakiej się nie śniło.*

10

Może jednak przepraszamy się z tak spostonowaną przeze mnie Wikipedią – jeśli spojrzeć na kalendarium i zakres działań Wachnowskiego, zdumiewa jego zawodowa aktywność, wszechstronność i odwaga. Współpracował bowiem z muzykami prezentującymi bardzo szerokie spektrum artystyczne – z Wolną Grupą Bukowiną, Mr. Bober's Friends, Mr. ZOO-B-em, Krzysztofem Ścierańskim, Ryszardem Styłą, Zbigniewem Łapińskim, Jerzym Filarem, Marcinem Dańcem, Piotrem Rubikiem. Już ta krótka wyliczanka pokazuje, że Wachnowski nie miał problemu z wychodzeniem, jak to ujął swego czasu Robert Leszczyński, z „getta smutasów”. Tak, oczywiście grał na większości „nylonowych” festiwali od OPPY po Studencki Festiwal Piosenki, jednak podstawą jego działań była zmienność, nie zaś wierność bezpiecznym okopom.

Współpracował z kinem, teatrem, radiem, telewizją, jego piosenki śpiewali: Iwona Loranc, Kuba Badach, Kasia Stankiewicz, Katarzyna Cerekwicka, Grażyna Auguścik. Sprawdzał się także jako muzyk, tworząc dla Programu III Polskiego Radia ilustracje muzyczne do książek Sylwii Chutnik, Szczepana Twardocha, Andrzeja Muszyńskiego, Anny Dziewit-Meller, Katarzyny Nosowskiej czy Pawła Huelle.

W pewnym sensie amplitudę jego wyborów zawodowych postrzegać można jako wieczną

walkę o siebie, ze sobą, ciągle przebijanie się przez własną niemoc, pisanie wbrew niemocy, pisanie wbrew obojętności świata, niezmienną walkę o pozycję, w której wiara łamie się z niewiarą, odwaga z wycofaniem, a siła z wrażliwością. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że sporo było w tej walce tendencji autodestrukcyjnych, jakby autor na sobie chciał wypróbować wszystkie plagi świata – jak w przypadku sytuacji tak ekstremalnych jak występ w *Must be The Music*, telewizyjnym show, które stworzono chyba tylko po to, by jurorzy mogli się pochwalić przed światem, jacyż to nie są złośliwi – w domyśle „błyskotliwi”.

11

Choć strategia nieufności względem siebie jako „poważnego poety” bywa zabójcza, pozwala jednak *per saldo* na uzyskanie formy nie tyle poetyckiej, czy upoetyzowanej, co po prostu wzorcowo napisanej piosenki popowej, trudno zaś zaprzeczyć, jak ogromny wpływ na wyrobienie masowego słuchacza ma dobrze „uszuty” pop – w przypadku Wachnowskiego możemy dodatkowo mówić dodatkowo o rozpoznawalnym stylu, gdyż jego język wyrastając z języka potocznego, zahacza o głębię, wydobywa całą naszą tymczasowość, całą szarą stronę pogranicza bytu, wszystkie jego paradoksy, tkwiące w nas manichejskie rozdzielenie, wewnętrzny chaos połączony z potrzebą znalezienia punktu oparcia, poszukiwanie magicznej krainy na pograniczu bytów, niebytów, nibytów, jakbytów, miejsc, w których już nie ma czegoś, a coś jeszcze się nie pojawiło.

Wbrew powyższemu teoretyczno-literackiemu zagmatwaniu źródłem i materialem pisania Wachnowskiego jest życie „tu i teraz”, to twórczość mocno osadzona w konkrety, to twórczość na gorąco wychwytyjąca, jak mówił klasyk, *coraz bardziej otaczającą rzeczywistość*, w której człowiek ubezwłasnowolniony zalewem docierających bodźców z trudem potrafi rozszyfrować jakiekolwiek sensory. Zaraźliwość tego

bełkotu sprawia, że także sfera prywatna staje się scenerią pełną wrzasku, w którym trudno ocalić siebie, a co dopiero stworzyć bezpieczny dom. Jakże proroczo brzmi w kontekście współczesnych mediów napisane pod koniec lat 80. *Radio Gu-Gu*:

*Pokój z kuchnią na poddaszu
łatam dachu kapeluszem,
bieda piszczy, radio gdacze
swym codziennym animuszem,
za ścianą gdzieś sąsiad bije żonę,
bo mało zarabia – radio gu-gu,
radio ga-ga, radio gu-gu, radio ga*

*Ja naprawdę już nie słucham
twoich bajek jak ze snu,
ile głupot można słuchać,
ile słuchać można głupot
dzień po dniu.*

*Popij mlekiem gimnastykę,
zagryź chlebem głupi smutek,
wyjdź na spacer w takt muzyki
albo wykręć do nas numer,
za ścianą gdzieś sąsiad bije żonę,
bo mało zarabia – radio gu-gu,
radio ga-ga radio gu-gu, radio ga...*

*Ja naprawdę już nie słucham
twoich bajek jak ze snu,
ile głupot można słuchać,
ile słuchać można głupot
dzień po dniu.*

*Dzwonił do nas słuchacz z Koźła,
że tak dłużej już nie można,
że kredytu nie dał bank –
teraz dla was Lady Pank!*

*Ja naprawdę już nie słucham
twoich bajek jak ze snu,
ile głupot można słuchać,
ile słuchać można głupot
dzień po dniu.*

12

Wachnowski to także paradoksy, hiperbole, elipsy, zamiłowanie do spiętrzania ekstremów, które, jak u Nielsa Bohra niezmiennie się przyciągają, rozciąganie prostych sytuacji życiowych do stanów granicznych, do stanów niemożliwych, do stanów skupienia wyłącznie na sobie, zestrzelenie przeciwieństw, to manichejskie przeciwstawienie pierwiastków światła i jasności, dobra i zła, Yin i Yang, to jednocześnie przypisywanie im cech stałości bądź nie, to obudowywanie swojej niepewności paradoksami, spiętrzanie tych paradoksów, przeplatanie stanów „było – jest”, „było – mogłoby być”, intensyfikujące odczuwanie samotności we dwoje:

*Ty tak wszystko wiesz, umiesz
wytłumaczyć,
gdy odchodzi zmierzch, umiesz wybrać
jedną z dróg.*

*Nawet wtedy wiesz, kiedy nic
nie znaczy
zapomniany sen, by zapomniał
o nas Bóg.*

*Czemu, jeśli wiesz, jesteście
coraz dalej,
czemu, jeśli chcesz, nie przychodzą
dobre dni.*

*Czemu, jeśli chcesz, nigdy
nie kochałem,
kiedy padał śnieg, kiedy wiosnę
kryły mgły.*

*Nie ma cię obok mnie,
nie ma cię obok mnie,
nie ma cię obok mnie,
nie ma cię obok mnie,
choć ze mną jesteście*

13

Wachnowski uwielbia gry z banałem, prozą, nudą. Jego węż perfekcyjnie wychwytuje grafomanię tkwiącą w naszych słowach, jego język bawi się grafomanią, ocierając się o nią jak o zakazany owoc. Sporo tu miejsc wspólnych z poetyką, której mistrzynią była Agnieszka Osiecka, potrafiąca spośród takich kiczowatych, banalnych błyskotek wydobyć jakieś świecidełko, a później ożywić je, wytrącić z banalnego kontekstu, osadzając w kosmosie emocjonalnych wirów:

*Wracam do tych lat, gdy byłem
piękny, młody, dużo wyższy,
mogłem wypić, a nie piłem,
czasem tylko dwa kieliszki.*

*Pierwszy, by się żyło zdrowo
w zgodzie z najprawdziwszą prawdą,
drugi, żeby kolorową
szary świat pomazać farbą.*

*Świat nie jest, jaki był,
zmienia się, a my z nim.
Nim przyjdzie drogi kres,
choć raz zrób tak,
jak serce chce.*

*Byłem winny, kiedy czasem
życie przechodziło obok,
zbyt wysokie były góry,
w morzu było za głęboko.*

*Gdy przychodzą do mnie nocy
białe kwiatki z żółtym brzuszkiem,
gdzieś uciekam, nie wiem dokąd,
sny wyciągam spod poduszki.*

14

Niekiedy jednak w tym celowaniu wokół banału zdarza mu się przestrzeliwać, zwłaszcza kiedy stara się koniecznie „docisnąć” refren jakąś pseudozłotą myślą, jakby chciał prze-

niknąć samą istotę szlagwortu, proponując słuchaczowi coś, co ten sam potrafi z siebie wygenerować. Skutkuje to niekiedy uzyskaniem swoistych coelhoizmów w rodzaju *świat nie jest, jaki był* czy *życie tak już ma*, biorąc zaś pod uwagę fakt, iż zwykle z łatwością osiąga wyższe poziomy piosenkopisarstwa, trudno nie łączyć tego mechanizmu z przypuszczeniem, iż autor nie ufa inteligencji odbiorcy, a jeszcze bardziej nie ufa sobie.

*Życie tak już ma,
szkoda mądrych słów,
czasem coś ci da,
żeby zabrać znów.
Nie ma nocy, nie ma dnia,
żeby ktoś nie poczuł, że jest mu źle,
ale czasem łatwiej z dna
prosto w górę odbić się.
Życie płynie, dokąd chce,
nie poradzisz prawie nic,
chce się płakać, śmiać się chce,
a najbardziej chce się żyć.*

Na szczęście tego typu chwile zdarzają mu się rzadko, częściej bowiem z pozornie banalnych fraz wyzieraają pokłady głębsze, w których pod słowami, niemal przezroczystymi znaczeniowo, kryją się znakomite metafory, pozwalające ukryć to, co naprawdę boli, to, co jest naprawdę ważne – cenę wolności i „stanięcia w prawdzie”:

*Byłem jak płyta przegrany,
złość zdrapywałem ze ścian,
gdy usłyszałem: kochany,
spróbuj od dzisiaj być z sobą.*

*Sam nie wiem, jak to się stało,
bo jeszcze wczoraj nasz świat
był jednym z tych, których mało,
dziś jednym z tych, których brak.*

*Byłoby miło, gdyby ta miłość
nie znała gorzkich słów,*

byłoby miło, gdyby ta miłość
umiała wrócić znów.

Kładę się później, niż wstaję,
zawsze gdzie indziej niż ty,
świat pełen jest takich bajek,
ktoś bywa dobry, ktoś zły...

Byłoby miło, gdyby ta miłość
nie знаła gorzkich słów,
byłoby miło, gdyby ta miłość
umiała wrócić znów.

Wiem, że już nic nas nie zmieni
i znów wystarczy mi sił,
by tak jak tamtej jesieni
wstać, trzasnąć drzwiami i wyjść.

Byłoby miło, gdyby ta miłość
nie знаła gorzkich słów,
byłoby miło, gdyby ta miłość
umiała wrócić znów.

15

Stopniowo dochodzimy zatem do warstw, których odzwierciedlenie stanowi tekst piosenki *Ona nie widzi mnie*, pochodzący z filmu *Asterix, Obelix i Cezar*. Choć Wachnowski „zaledwie” dopisał polskie słowa do muzyki francuskiego singer-songwritera Jean Jacquesa Goldmana, w pewnym sensie podświadomie wzmocnił wymowę twórczości własnej, zwłaszcza w aspekcie odczuwanej znikomości, niewidoczności, przezroczystości:

Kiedy przechodzi, to jak złocisty grom
z nieba, na którym już nic – poza nią.
Królowa, dla której tylko królewski dom,
mój niekrólewski miecz,
ona nie widzi mnie.

A kiedy tańczy, w ramionach ma cały świat
i wokół niej wszystko słońca ma blask,
ma w sobie światło, którego innym brak,

to, co chciałbym mieć,
ona nie widzi mnie.

Gdy jestem blisko niej, czuję, jak głos mi drży,
i nienawidzę, że chodzę jak słoń,
granice każdą można przejść pomimo zamkniętych drzwi,
lecz nie umiem walczyć dziś z nią.

On ma swój wdzięk ulubieńca tysiąca pań,
bo życie rzadko mu każe się bać,
a tak naprawdę jest inny, niż by chciał,
lecz one nie chcą znać
prawdy o tym śnie,
ona nie widzi mnie.

Nasuwa się oczywiste skojarzenie ze znakomitą piosenką *Celophane* pochodzącą z musicalu *Chicago* i słowa śpiewane przez Amosa Harta, brzydkiego, niepozornego męża Roxie Hart: *Cellophane / Mister Cellophane / Shoulda Been My Name / Mister Cellophane / Cause You Can Look Right Through Me / Walk Right By Me / And Never Know I'm There*.

Jedną z figur Wachnowskiego jest zatem bohater celofanowy, niezgrabny, zbędny, bohater nieomal schulzowsko klęczący przed książniczkami, paniami serca, królowymi śniegu, okaleczony przez kobiety jak Samson, jednak można wydaje się zarazem aktem uwolnienia – gest sadomasochistycznego udręczenia, postawienia siebie w pozycji Gorszego, Nieistniejącego, Niezauważalnego, Kogoś Nie Do Zapamiętania pozwalająca na odzyskanie mocy i powstanie z kolan:

Gdy braknie słów, gdy braknie sił
zamieniam ból w najcichsze dni...
Gdzieś pod niebieską wspomnienia kreską gram.

Nie jeden pan, wiem, też tak chciał,
ale mieć fart, to trudna gra...
Gdzieś pod niebieską wspomnienia kreską gram.

Rozmieniam życie na drobne
miłości, nienawiść i żal,

to wszystko do siebie tak bardzo podobne
i wszystko to tak krótko trwa...

Usypiam sen i słucham, jak
największy nieprzyjaciel czas
gdzieś pod niebieską wspomnienia kreską gra.

Rozmieniam życie na drobne
miłości, nienawiść i żal,
to wszystko do siebie tak bardzo podobne
i wszystko to tak krótko trwa.

Rzec można, iż ten ontologiczny beczas, stan zawieszenia, pojawił się już u samego źródła śpiewania autora – czym innym bowiem są Śniegowice, jeśli nie swoistym *limbo*, czyścieniem, stanem wygnania, dwuznacznym azyłem, ucieczką strapiionych, zdradzonych, samotnych:

Do Śniegowic wpadłem tylko na godzinę,
na godzinę tylko, bo to za granicą.
I zostałem w Śniegowicach całą zimę,
całą zimę przyszło tkwić mi w Śniegowicach.

Byłem głupi, bo tak dałem się zaskoczyć,
że przy sobie miałem tylko napiwek,
a gdy bieda mi zajrzała prosto w oczy,
uśmiechnąłem się i zapytałem zimy:

Co mnie tu trzyma, co mnie tu trzyma,
co mnie tu trzyma – tylko zima i święta –
tak odrzekła mi zima.

Żle nie było, ale rzadko tak do śmiechu,
czasem śniegu było więcej niż herbaty.
Za pieniądze pożyczane od kolegów
kupowałem mały dom na duże raty.

Gdy mi mówisz, że przeciąga się ta zima,
gdy mnie pytasz, kiedy znowu cię odwiedzę,
ty chcesz wiedzieć, co mnie jeszcze tutaj trzyma
ty chcesz wiedzieć, a ja wiem, co odpowiedzieć.

Co mnie tu trzyma, co mnie tu trzyma,
co mnie tu trzyma – tylko zima i święta,
tylko święta i zima.

Dziś, gdy patrzę na te moje Śniegowice
zamrożone tak, a już nie koniec świata,
zapominam – widzę tylko, co chcę widzieć
i pamiętam koniec zimy w środku lata.

16

Patrząc na miałość i bezwolność rodzimych koncernów płytowych, generujących w swych fabrykach tony nikomu niepotrzebnego bełkotu, trudno nie zacytować Obelixowego: *Ależ głupi ci Rzymianie* – oto mając na podorędziu wybitnego singer-songwritera, nie dość, że nie potrafili do cna wykorzystać tego, co potrafi, to w wersji autorskiej ubrali go w archaiczne brzmienia, w cienką woalkę przezroczystego, zamiast nie wierząc dźwiękowej niepozorności, osadzić artystę w soczystym, amerykańskim, postcountrowym brzmieniu. Tak, to prawda, Leonard Cohen przez lata udanie flirtował z poruszającym trzewia brzmieniem instrumentów Casio, jednak Wachnowski jest rasowym wokalistą o lekko zapiaszczonym, leniwym wygaszającym głoski brzmieniu i nie powinny się go imać żadne plastikowe soundy. Zwłaszcza że jest autorem piosenki będącej hymnem wszystkich pięknych przegranych, których kiedyś zwabiła siła słowa:

Gdy anteny wyższe od drzew,
a na niby pada deszcz i wieczory
zabijają nas w południe,

Gdy powietrze już oddychać nie ma sił,
a na dachach ołów lśni
i o łatwo coraz trudniej,

Nie będziesz tam jakimś poetą,
tylko najgorszym na świecie,
nie będziesz ty wódek smakoszem,
tylko zapity na śmierć.

Gdy pojęcia znaczą coraz mniej,
a obrączki złoty brzęk
znaczy tyle co pieniądze,

Kiedy wszyscy krzyczą tylko:
musisz? – chciej – dużo dawaj – mało miej,
proszę wybaczyć, że tak sądzę.

Nie będziesz tam jakimś poetą,
tylko najgorszym na świecie,
nie będziesz ty wódek smakoszem,
tylko zapity na śmierć.

17

I rzec by można, iż Wachnowski trwa dzięki
własnemu uporowi, wbrew światu, który
za nic ma sens w piosenkach, że Wachnow-
ski trwa, niesiony własną niewiarą w siebie,
przekonany jednak o celowości pisanie, że
od lat stoi na ziemi niczyjej, w miejscu, gdzie
przebiega granica oddzielająca mężczyzn od
chłopców, którzy raz na dwadzieścia lat de-
cydują się na nagranie płyty, a potem znika-
ją w niebycie bezpiecznych biznesów, po to
żeby znów po dwudziestu latach nagrać płytę
i poczuć, że są, o nie, nie groszorbami i czci-
cielami pieczenia, lecz pełną gębą – a także
– artystami.

A naprzeciw nich staje Wachnowski, któ-
ry cicho, wbrew nim, wbrew światu, a cza-
sem i sobie – pisze i śpiewa. Śpiewa, szuka-
jąc granic poznania własnego języka, granic
własnej wrażliwości, granic samego siebie,
wierząc, że może i nie zbawi tymi piosen-
kami świata, ale być może zbawi siebie. Bo
ktoś musi czasem mówić dorosłym to, co
dorośli wiedzieć powinni, a słodką krainę
ułudy zostawić dziatwie poddanej nauczaniu
początkowemu:

Nocy nie starczyło na nic,
granic nie przekroczył dzień.
Patrzysz w oczy mi
tak głęboko i...

widzisz w nich to samo,
lecz uwierzyć trudno ci...

Życiem trzeba się nacieszyć
Zdążyć, nim zatrzyma czas.
Ona jeszcze drży,
on już prawie śpi,
niby w nich to samo,
lecz uwierzyć trudno im...

W te piosenki dla dorosłych
o miłości cały kram,
żeby dzieci lepiej rosły,
też im gram.
Dla dorosłych te piosenki
o miłości cały kram,
opowieści z pierwszej ręki
dla was gram.

Czemu właśnie ten, a nie ten,
pyta córki matka zła.
Mamo, nie bój się
i zaufaj mi,
niby w nich to samo,
lecz uwierzyć trudno im...

Życie trzeba tylko przeżyć,
wierzyć, że nagrodą jest.
Nim poczujesz złość,
że ci daje w kość,
spróbuj poczuć razem,
choć uwierzyć trudno w to...

W te piosenki dla dorosłych
o miłości cały kram,
żeby dzieci lepiej rosły,
też im gram.

Dla dorosłych te piosenki
o miłości cały kram,
opowieści z pierwszej ręki
dla was gram.

Tadeusz Skoczek

PATRZ KOŚCIUSZKO NA NAS Z NIEBA



Naczelnik Kościuszko jest postacią znaną, cenioną, poważaną. Mityczny bohater, wódz insurekcji nazwanej od jego nazwiska, bohater dwóch narodów: polskiego i amerykańskiego, ceniony strateg, inżynier wojskowy, polityk, a nawet filozof. Te definicje są powszechnie znane. Niewielu wie, że Tadeusz Kościuszko był też kompozytorem.

Polonez pożegnalny Kościuszki z roku 1792 znany jest dziś z wersji stworzonej w czasie powstania listopadowego. Polska pieśń patriotyczna skomponowana przez dyktatora powstania kościuszkowskiego miała następującą pierwszą zwrotkę:

*Podróż twoja nam niemiła,
lepszą przyjaźń w domu była.
Kochalim cię nad swe życie,
Szanowali należycie.*

Nieznany dziś autor tych słów poetycko komentuje konieczność opuszczenia przez Kościuszkę ojczyzny po przegranej wojnie z Rosjanami, w dwa lata przed insurekcją oraz po przestąpieniu króla Stanisława Poniatowskiego do Konfederacji Targowickiej.

Utwór przypomniano w 1831 roku, zmieniając słowa. W ujęciu Rajnolda Suchodolskiego pierwsza zwrotka brzmiała tak:

*Patrz, Kościuszko, na nas z nieba,
jak w krwi wrogów będziem brodzić,
twego miecza nam potrzeba,
by Ojczyznę oswobodzić.*

W tej wersji pieśń przetrwała do początków XX wieku, zyskując niezwykłą popularność, szczególnie w 1917 roku, kiedy w Galicji i Królestwie Polskim uroczystie obchodzono 100. rocznicę śmierci „przywódcy chłopów polskich”. O tych obchodach, jako elemencie kształtowania polskiej tożsamości, pisała na łamach kwartalnika „Niepodległość i Pamięć” Jolanta Załączny: *Obchody rocznic historycznych oraz upamiętnianie osób zasłużonych w dziejach narodu i państwa odegrało istotną rolę w utrzymaniu tożsamości narodowej kolejnych pokoleń żyjących pod zaborami. W kształtowaniu postaw patriotycznych wykorzystywano galerię bohaterów narodowych, do której – jak łatwo zauważyć – trafiali niemal wyłącznie wodzowie.*

W tym panteonie walecznych rycerzy naczelnie miejsce zajmował Kościuszko, mitologizowa-

ny na przestrzeni lat i wykorzystywany jako uosobienie nieskazitelnego patriotyzmu oraz wzór cnot wszelakich. Wielką rolę postać naczelnika odegrała w kształtowaniu tożsamości Polaków pod koniec XX wieku. Pieśni pogłębiały narodową mitologię, wzbogacały przekaz, konstruowały obraz nowoczesnego Polaka. Załączny w podsumowaniu pisze: *W roku 1917 Kościuszko został wykreowany na heroicznego wodza, uosabiał wielką miłość do Ojczyzny, poświęcenie w walce z silniejszym wrogiem. Był postacią stworzoną ku pokrzepieniu serc, dla dodania sił i zjednoczenia narodu w okresie wojny.*

Również współcześnie *Polonez Kościuszki* wykorzystywany jest w różnych przekazach, chociaż zupełnie niezgodnie z intencjami twórców. Dotyczy to szczególnie następującej zwrotki:

*Kto powiedział, że Moskale
są to bracia nas Lechitów,
temu pierwszy w łeb wypalę
przed kościołem Karmelitów*

Wielu polityków, używając tego fragmentu, nie potrafi wyjaśnić, dlaczego autor użył takiego rymu do... Lechitów. Tylko historycy mogą bowiem wyjaśnić, że w kościele pokarmelińskiego w Warszawie znajdowało się carskie więzienie, które notabene odegrało kluczową rolę w przyczynach wybuchu powstania styczniowego.

Współczesna literatura wykorzystuje te słowa inaczej. Przewrotne trawestacje tych wersów tworzyła Wisława Szymborska, nazywając swoje pastisze „moskalikami”. Te wesołe, dow-

cipne, ciekawe nieraz parodie pisali też: Stanisław Balbus, Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Urszula Kozioł, Michał Rusinek i wielu innych.

Do nas przemawiają jednak inaczej te słowa, chociaż nie wolno ich odczytywać bez kontekstu historycznego:

*Z naszym duchem i orężem
Polak ziemię oswobodzi,
zdrajca pierzchnie, my zwyciężym,
bo wódz śmiały nam przewodzi.
Tylko razem, tylko w zgodzie,
a powstańców będziem wzorem,
wszak Kościuszko przy narodzie!
Cały naród z Dyktatorem.*

Każda zwrotka tej pieśni kończona jest refrenem, niektórzy twierdzą, że bardzo aktualnym:

*Oto jest wolności śpiew, śpiew, śpiew,
My za nią przeleję krew, krew, krew.*

Znane są różne wersje tekstu, uprawnione były w warunkach niewoli różne doraźne przeróbki wersji słownej. Zresztą również muzyka Kościuszki została przez Januarego Suchodolskiego zmieniona, zgodnie z rytmem nowych słów. Może i inni ją zmieniali. Dziś niełatwo jest już prześledzić te przeróbki linii melodycznych. Najbardziej popularne słowa zanotował Adam Zagórski w śpiewniku *Polskie pieśni wojenne piosenki i obozowe* wydany w 1915 roku w Piotrkowie Trybunalskim. Można się zapoznać z tym wydawnictwem w powszechnie dostępnych bibliotekach cyfrowych.

MARIA KOTERBSKA

(FRAGMENT ROZMOWY ZE STANISŁAWEM JANICKIM,
AUTOREM FILMU BIOGRAFICZNEGO O PIOSENKARCE)

Od redakcji:

W numerze nie może zabraknąć sylwetki artystycznej Marii Koterbskiej (1924), wybitnej piosenkarki i osobowości artystycznej, która niemal od początku lat 50. XX wieku zdobyła na polskiej scenie rozrywkowej pozycję wyjątkową. Jedni nazywają ją „pierwszą damą swingu”, inni po prostu „damą estrady”, lecz jedno jest pewne: w historii polskiej piosenki pani Koterbska jest, jeżeli wolno się tak wyrazić, wzorcem kultury estradowej, klasy muzycznej i tekstowej, szacunku dla publiczności i rzetelności oferty koncertowej, a przy tym urody, wdzięku i... skromności.

Publikujemy, za zgodą Stanisława Janickiego¹ autora filmu dokumentalnego z roku 1999 pt. *Idę przez świat, a ze mną moje piosenki*, niewielki fragment kilkogodzinnych rozmów z Koterbską wykorzystanych w tym filmie. Rozmowy miały miejsce w mieście rodzinnym Marii Koterbskiej – Bielsku-Białej, w domu od trzech pokoleń należącym do rodziny piosenkarki, położonym nad rzeczką Białą w historycznej części miasta – Bialej.

Uwaga: wszystkie przypisy i objaśnienia pochodzą od redakcji.

¹ Stanisław Janicki (1933) – dziennikarz i krytyk filmowy, popularyzator i historyk kina, reżyser i scenarzysta, autor ponad 40 filmów dokumentalnych – historycznych i biograficznych o twórcach polskiej kultury, autor programów telewizyjnych i radiowych, między innymi programu filmowego *W starym kinie* (w latach 1967–1999) oraz *W Iluzjonie*.

DOM RODZINNY

Stanisław Janicki: Chciałem zapytać o najdawniejsze wspomnienia i co to było – obraz, dźwięk, sytuacja?

Maria Koterbska: Z dzieciństwa pamiętam nasz ogromny ogród i fantastyczne w nim zabawy. Na skraju ogrodu płynęła Białka – szaleliśmy w niej, łowiliśmy ryby, jeszcze wtedy były... Byłam, jak to się mówi, żywym dzieckiem, sprawiałam rodzicom wiele kłopotów swoim temperamentem, wszędybyłskością, wszystko chciałam poznać, nawet drzewa, na które wspinałam się z przyjemnością i, o dziwo, nigdy nie spadałam. A nie poprzestawałam tylko na dolnych konarach... Wtrącałam się naszej gosposi do gotowania. A to akurat, zaznajomienie z kuchnią, w życiu się przydało.

Mieszkaliśmy razem w tym domu, dziadkowie na parterze, a myśmy – rodzice i nas troje rodzeństwa – zajmowali piętro. Dziadek pracował u Arcyksięcia w Browarze w Żywcu. Był jego sekretarzem. Miał sześcioro dzieci, trzech chłopców i trzy panny, i kiedy przyszła pora na ich naukę w Bielsku, uznał, że nie będą z Żywca dojeżdżały. Wtedy kupił ten dom.

Babcia była piękną kobietą, niestety nie mam jej zdjęcia. Miałam pięć lat, jak umarła, ale ją świetnie pamiętam. Brała nas na kolana i śpiewała nam różne piosenki, pięknie i wzruszająco, jak ta – *Oj, gwiazdeczko, coś błyszczała, gdym ja ujrzał świat...*¹ Była ciepła, ładna, miała gęste włosy gładziutko zawsze uczesane, z kokiem z tyłu głowy. Kiedy się do niej przytulałam, byłam szczęśliwa...

¹ Tekst: Wiktoryn Zieliński, muzyka: Kazimierz Lubomirski, rok 1842.

Mieszkam wciąż w naszym domu rodzinnym, który miał różne losy, i łaskawe, i nie-łaskawe. O tych niełaskawych – może innym razem...

*

Brat ojca, Józef Koterbski był proboszczem w Tuszowie Narodowym koło Mielca i tam jeździliśmy na wakacje, były krowy, było gospodarstwo, była gospośia. Rano kawą ze śmietanką pachniała cała plebania. Gdy zbliżała się wojna, z czego rodzice doskonale zdawali sobie sprawę, mama spakowała dwa kosze najcenniejszych rzeczy z domu i ojciec nas wszystkich zawiózł do wujka proboszcza. Na plebanii był też fortepian, bo wujek był muzyczny, dobrze grał. I tam spędziliśmy pierwsze dwa tygodnie wojny. Kiedy wróciliśmy do Białej, nasz dom był okradziony, doszczętnie splądrowany, fortepianu tylko nie wynieśli. Nie chcę o tym nawet opowiadać...

Po kilku dniach, późno w nocy, przyszło do nas czterech młodych ludzi i mówią do ojca: panie profesorze, jutro przyjdzie po pana gestapo, proszę pójść z nami, my pana ukryjemy. To był ten czas, kiedy zabrali wielu bielskich profesorów do Auschwitz. Mój ukochany profesor od łaciny tak zginął i wielu innych. Nie wiedzieliśmy, kim oni są, ale ojciec im zaufał i poszedł z nimi. Całą noc nie spaliśmy ze zmartwienia. Rano o siódmej przyszło gestapo. Baliśmy się, że mamę zabiorą. Ale przestali na wysłuchaniu tłumaczenia, że ojca od kilku już dni nie ma w domu i nie wiadomo, gdzie jest. Mama perfekta mówiła po niemiecku, zresztą my też. A ci dzielni ludzie przemycili ojca do Generalnej Guberni, do Czernichowa nad Wisłą, i tam się przechował całą okupację. Mieszkał u kolegi, który był rektorem na Uniwersytecie Rolniczym – a uczył muzyki w tamtejszej szkole powszechnej. Mi groziła wywózka do Niemiec, byłam na liście. Przypomnę, że jak wybuchła wojna, miałam piętnaście lat. Ale uratował mnie pan Bryl, który dał mi zatrud-

nienie w swojej fabryce i tam całą okupację pracowałam, szyłam na maszynie. Rodzice byli z nim zaprzyjaźnieni od lat, a jeden z jego trzech synów był narzeczoną mojej młodszej siostry Jasi. Pan Bryl był Żydem, a jego żona Niemką, to nie było takie rzadkie w Bielsku. Po dwóch latach pana Bryla zabrali do Auschwitz...

Brat mój pracował w jakiejś ślusarni, siostra u Niemki w zakładzie fotograficznym i dzięki temu mieliśmy pieniądze i kartki na żywność. Ale to oczywiście nie wystarczało. Mama wyprzedawała wszystko, co zostało z zasobów rodzinnych. Na koniec musiała sprzedać swój zegarek, nasze już wcześniej sprzedała. Ale przetrwaliśmy. Po kilku latach, kiedy już zaczęłam śpiewać, z pierwszego koncertu, na jakim zarobiłam, kupiłam mamie zegarek. Tata wrócił zaraz w 1945 roku.

EDUKACJA ARTYSTYCZNA

Mój dom był muzyczny. Ojciec Władysław Koterbski był skrzypkiem, absolwentem konserwatorium w Krakowie i profesorem muzyki, a mama – Janina, Mierowska z domu – także skończyła studia muzyczne i była pianistką. Jak się poznali? Przez muzykę... Pewnego razu, początek 1918 roku, ojciec – mieszkał jeszcze wtedy w Krakowie – przyjechał do Bielska na koncert i tak się złożyło, że zachorował jego akompaniator. Ktoś z organizatorów koncertu zaproponował na zastępstwo Janinę Mierowską, że tylko ona może świetnie zagrać *a vista*. I tak się poznali, na pierwszym wspólnym koncercie. W domu muzyka była ciągle obecna. W święta stawaliśmy wianuszek wokół fortepianu mamy i śpiewaliśmy na głosy kolędy, czyściutko, wszyscy mieli świetne głosy – rodzice, brat Kazik i siostra Jasia.

Mama szalenie zwracała uwagę na naszą dykcję. Bo my łobuzowaliśmy trochę, kolegów

mieliśmy różnych, nie zawsze władających krystaliczną polszczyzną... Ale mama nas bardzo pilnowała. Zwracała uwagę na dykcję, na intonację, w ogóle na sposób wysławiania się – odchwaszczała nasz język ze słówek, które przynosił z podwórka. Do tego stopnia, że gdy po latach moja siostra, już jako trzydziestoletnia kobieta, przyjechała do Bielska i usłyszała gdzieś słowo „skubańczy”, to sądziła, że mowa jest o ludziach z Kuby, „z kubańczy”, dopiero jej wyjaśniłam, co to słówko znaczy... I dzisiaj, jak ktoś mi mówi: o, jaką ma pani świetną dykcję, to wdycham z podziękowaniem do mojej mamy. Ona ciągle z nami była, bawiła się z nami i ciągle coś tworzyła – aktywna i dowcipna. Udzielała się społecznie, organizowała bajkowe, zawsze starannie muzycznie opracowane, przedstawienia w ochronkach i ja naturalnie byłam w nich główną „aktorką”. Często przecież próby odbywały się w domu i znałam wszystkie teksty na pamięć. Jak tylko jakieś dziecko zachorowało, to byłam gotowa, i nie muszę dodawać, że bardzo chętna, do zastępstwa... (śmiech) Miałam przyjaciółkę, Żydówkę, do dzisiaj się przyjaźnimy – ona nic, tylko Matkę Boską chciała grać w tych jasełkach, a dostawała rolę aniołka. Nie była z tego powodu szczęśliwa... (śmiech) Mama urzędowała też okolicznościowe przedstawienia – na przykład z okazji Dnia Matki – w Domu Żołnierza, gdzie była piękna scena z zapleczem. Niestety, mama umarła bardzo wcześniej.

O ojcu ktoś kiedyś napisał wspomnienie, mogę panu fragment zacytować, bo dobrze go charakteryzuje. Niestety, nie wiem, kto to pisał, bo nie zachowała się kartka tytułowa z nazwiskiem autora: *Rok 1918. Byłem uczniem w Państwowym Seminarium Nauczycielskim w Białej, kiedy przybył do naszego zakładu – profesor Władysław Koterbski. Był to młody, przystojny brunet, pełen zapału do pracy. W krótkim czasie zorganizował w Seminarium nowy chór męski, orkiestrę salonową, a w kilka lat później orkiestrę dętą. Był też bardzo*

dobrym skrzypkiem i często podziwialiśmy jego występy solowe. Kiedy przez pewien czas uczył równolegle w Seminarium Żeńskim, wspólnie z naszym zakładem wystawił kilka sztuk muzycznych. Przedstawienia te, również występy chóru i orkiestry naszego zakładu pod jego kierownictwem artystycznym, cieszyły się wielkim powodzeniem u publiczności. Profesor Koterbski prowadził także ożywioną działalność w mieście Białej. W roku 1920 założył w Towarzystwie Gimnastycznym „Sokół” chór mieszany, a w roku 1930, w Bielsku-Białej, chór męski, którym kierował aż do roku 1939. W tym samym okresie udzielał się w pracach zarządu Towarzystwa Amatorskiego Koła Dramatycznego przy Teatrze Miejskim i pod jego kierownictwem artystycznym doszło do wystawienia operetki „Manewry jesienne”. Profesor dał się również poznać jako kompozytor dwóch operetek – „Sąd miłości”, do której napisał libretto, i „Melodie serc”, z librettem innego autora. Ojciec nie tylko był lubiany, on był kochany przez społeczeństwo, przez swoich uczniów – już nie mówię o naszej rodzinie. W tych operetkach, o których wspomina ten autor, brałam udział, tańczyłam i śpiewałam. Kiedy zaczęłam śpiewać zawodowo, ojciec był ze mnie bardzo dumny. W pierwszym okresie z nim przygotowywałam swoje piosenki. Był bardzo dokładny, nagrywał, co śpiewam, analizował i martwił się, że zanadto swinguję... (śmiech) Miałam zawsze straszną treść, kiedy ojciec zjawiał się na moim koncercie, ale widziałam też, jak ukradkiem ociera łzy wzruszenia.

Po wojnie, kiedy przez dwa lata kończyłam liceum, przygotowując się do odwołanej przez wojnę matury, chodziłam na lekcje do Elwiry Czech-Kamińskiej, która w Bielsku prowadziła szkołę tańca i rytmiki. Wyniosłam stamtąd mój sposób bycia na scenie, sposób poruszania się, ruchy rąk... Pani Kamińska opracowywała też choreografię do tych operetek ojca, w których tańczyłam.

SWING W CZASIE SOCREALISTYCZNYM

Jak się zaczęła pani kariera piosenkarki?

Zbieg okoliczności i... Po maturze zaczęłam studiować farmację w Akademii Medycznej w Zabrze-Rokitnicy. Czasy były ciężkie, trzeba było wybrać zawód praktyczny. Nie myślałam o śpiewaniu zawodowym. Rok 1949. Zima. Dowiedziałam się, że na wieczór sylwestrowy jest szykowany w Teatrze Wyspiańskiego koncert na rzecz odbudowy Warszawy – „Studenci i aktorzy swojej stolicy”. Studenci? Więc ja też. Zgłosiłam się. Zaśpiewałam dwie piosenki. Po koncercie przyszedł za kuliszy profesor Bursa i pyta mnie: czy jestem córką profesora Koterbskiego, bo on u niego w Krakowie zdawał egzamin? Kiedy potwierdziłam i kiedy mu powiedziałam, że tato żyje, że przeżył wojnę – ucieszył się niezmiernie. Powiedział mi wtedy, że mam mikrofonowy głos, a ja na tym koncercie śpiewałam bez mikrofonu (śmiech), i zaprosił mnie do katowickiego radia na przesłuchanie, bo, jak się wyraził: chciałbym, żeby panią Harald² usłyszał.

Poszłam na to przesłuchanie, weszłam do studia, a Harald stał za szybą, w reżyserce. Zaśpiewałam, spojrzałam na reżyserkę, on coś kiwnął głową do kogoś i wyszedł. No, myślę, kłapa... Ktoś z radiowców mi podziękował, poprosił mnie o adres i powiedział, że mnie powiadomią. Dwa tygodnie minęły – i nic. I naraz dzwoni sam Harald z prośbą, dość stanowczą, żebym jeszcze dziś się z nim skontaktowała, a najlepiej zaraz. Zaprasza mnie do siebie, do domu. Pojechałam, przyjęła mnie pani Wnukowska, bardzo zresztą urokliwa,

jego żona i autorka tekstów do jego piosenek, także później i moich. Co się okazało? Skąd ten pośpiech? Harald miał w nocy nagranie swojej muzyki do filmu *Skarb*, a jedna z trzech wykonawczyń zachorowała na anginę. Szukał pilnie zastępstwa i przypomniał sobie o mnie. I tak w tym filmie trzecim głosem zaśpiewałam, no i tak się to się zaczęło. Najpierw nagrywałam z jego Orkiestrą Rozrywkową w radiu, a potem zaczęliśmy też koncerty. On mi skomponował do tekstu Wnukowskiej pierwszy przebieg – *Brzydula i rudzielca*. To był prawdziwy szal. Inaczej tego nie można określić. Na premierowym koncercie ustawił mnie jako drugą w programie, najpierw orkiestra zagrała utwór instrumentalny, a potem ja. Zaśpiewałam *Brzydula i rudzielca* i już nie było koncertu, bo publiczność nie chciała mnie puścić ze sceny, tylko skandowała: Koterbska! Koterbska! U Haralda śpiewałam rzeczy swingowe, amerykańskie standardy z moimi, polskimi tekstami, ubrana w srebrny frak, tańczyłam i stepowałam – to wzbudzało entuzjazm na widowni. Rok 1950. Już wszystko, co zachodnie, a nie daj Boże amerykańskie, było źle widziane. A Harald chciał przemycić trochę jazzu, trochę melodii świata, artystyczne promyki powiadamiające, że nie tylko istnieje *na lewo most, na prawo most*...

Ojciec, jak się dowiedział, że rzucam farmację i biorę się za śpiewanie w orkiestrze Haralda, nie miał nic przeciw temu. Żartował nawet, że to dobrze dla pacjentów, bo jako osoba dość roztrzępana, kto wie, ile osób mogłabym wytruć, sporządzając niewłaściwie mikstury, a tak, jak się wyraził, będę „truła” przez radio.

² Jerzy Harald (właśc. Jan Liersz, 1916, Poznań – 1965, Katowice) kompozytor, dyrygent, aranżer, pianista, skrzypek, autor muzyki filmowej, teatralnej, radiowej oraz piosenek, absolwent Konserwatorium Muzycznego w Katowicach (1938). W latach 1945–1947 kierował Redakcją Muzyki Rozrywkowej i Orkiestrą Rozrywkową Rozgłośni Śląskiej Polskiego Radia, a w następnych latach – tamtejszą Orkiestrą Taneczną. Jego piosenki śpiewali między innymi: Regina Bielska, Olgierd Buczek, Jan Danek, Janusz Gniatkowski, Maria Koterbska, Marta Mirska, Jerzy Polomski, Irena Santor, Natasza Zylska. Najbardziej znane piosenki, między innymi ze słowami Krystyny Wnukowskiej, żony kompozytora: *Brzydula i rudzielca*, *Mój chłopiec piłkę kopie*, *Wrocławską piosenkę*, *Zachodzi słoneczko*, *Żaby i sport oraz Jest taki jeden skarb* (słowa: J. Jurandot), *Piosenka dla nieznanego* (Z. Zapert & Z. Kaszkur), *Rumba nocą* (L. Starski), *Serenada, serenada* (J. Ficowski), *Warszawa, ja i ty* (L. Starski), *Znikło miasto, nie ma ludzi* (J. Ławrynowicz) (za: wikipedia.pl).

Harald i Wnukowska napisali dla mnie kilka innych szlagierów: *Chłopiec piłkę kopie*, *Zachodzi słoneczko* i *Wrocławskie tramwaje*... Z tą piosenką była taka historia, że ona powstała w kilka godzin. Jechaliśmy na koncert do Wrocławia pociągami, z całą orkiestrą. I rozmawiamy, że trzeba by może coś o tym Wrocławiu zaśpiewać. Słusznie, powiedziała pani Wnukowska i zaraz w pociągu napisała tekst. Potem Harald dodał muzykę, po południu próba z sekcją i wieczorem zaśpiewałam *Wrocławskie tramwaje* na koncercie. Taki numer mógł się udać tylko ze mną. Muszę się przyznać, że pomagałam sobie kartką dyskretnie ukrytą. To był wielki koncert, w Hali Ludowej, *Wrocławskie tramwaje* zrobiły furorę...

À propos kartki. Kiedyś, początek lat 60., byłam w Izraelu na koncertach i dostaję telegram z Pagartu, że mam zaproszenie na festiwal jazzowy w Belgradzie – za pięć dni koncert. To znaczy: przylatuję z Izraela, przepakowuję walizki i wylatuję do Belgradu. Tylko ja się odważyłam na przygotowanie w tak krótkim czasie, właściwie z marszu. W południe przyleciałam do Belgradu, wieczorem próba, a nazajutrz koncert. Oczywiście śpiewałam standardy amerykańskie. Dyrygent bardzo mi pomagał. Zresztą cała orkiestra była świetna. Skończyliśmy próbę, a on mówi – musi mieć pani coś na bis. Może dobrze by było, gdybym na bis zaśpiewała piosenkę po serbsku. Zgoda. Dał mi tekst. Zrobiliśmy próbę – śpiewałam z kartki. Na koncert już umiałam na pamięć. No, ale strzeżonego... I dla pewności kartkę z tekstem wsadziłam za dekolty, w razie czego – wyjmę. Mam to nagranie, więc mogę zawsze tę historię udowodnić. I rzeczywiście, publiczność zażyczyła sobie bis i wtedy zaśpiewałam ten utwór, ówczesny szlagier swingowy w Serbii. Zaśpiewałam bezbłędnie. Zeszłam ze sceny i myślałam, że się zawali ten amfiteatr. Taka była owacja. Więc pan dyrygent mnie woła, że muszę znowu zaśpiewać. Grają wstęp, dość długi, a ja się orientuję, że ani jednego słowa

nie pamiętam. Więc wyjęłam kartkę i z niej zaczęłam śpiewać. Oczywiście były i teraz straszne brawa...

Jak długo trwała pani współpraca z Jerzym Haraldem?

Chyba do roku 1954. Współpraca była intensywna, najpierw nagrania radiowe i audycje muzyczne „na żywo”, a z czasem – koncerty estradowe. Musiałam sobie jakieś suknie sprawić. Miałam dwie przyjaciółki, które szyły, i pierwsze suknie były od nich. Nie miałam pieniędzy, za koncert czy za audycję radiową dostawałam sto pięćdziesiąt złotych, co to było wtedy, grosz... Ale nie chodziło o to. Byłam szczęśliwa, bo wiedziałam, że moja kariera się rozwija. Zapraszali wszędzie, tylko nie do Warszawy. Nasze swingujące piosenki, amerykańskie standardy, choć z polskimi tekstami, przestały być tolerowane. W końcu dostałam zakaz ich nagrywania w radiu na rok. Wezwała mnie do ministerstwa kultury taka pani Beker i mnie prawie przesłuchiwała. Co to za takie jakieś amerykańskie śpiewanie, co to jest, czy pani nie umie śpiewać? Ja mówię, że umiem śpiewać, ale tak, jak śpiewam, i tego nie zmienię. Ona wtedy zaczęła mi puszczać z płyt jakieś rosyjskie pieśni: proszę, to są głosy, a pani tak nie umie śpiewać. Nie umiem. To nie będzie pani śpiewała. I wstrzymali mi na rok wszystkie nagrania radiowe.

Był rok 1953?

Chyba tak. Jakiś rok, może półtora potem zrobili w Warszawie taką dużą imprezę estradową pod tytułem *Z życiem, proszę państwa*. Wiedzieli, że jak mnie ściągną, to tłumy będą waliły – i zaprosili mnie do Warszawy. Zrobili ten koncert w Hali Mirowskiej, bo żadna inna wówczas hala w Warszawie nie mogła pomieścić tylu ludzi. Planowali zrobić dwa koncerty, a wyszło aż sześć. Wtedy pierwszy raz śpiewałam nie z orkiestrą, a z sekcją. Trudno

mi o tym mówić, żeby się nie przechwalać, ale mam to nagranie. Pan Zagozda³ wszystkie te moje koncerty nagrywał, na szczęście, i mam je zachowane. Karol Szpalski zapowiadał, a wystąpiła plejada ówczesnej Warszawy: Marian Załucki, Lidia Wysocka, z którą potem tworzyliśmy Wagabundę, Stefania Grodzieńska, Adolf Dymsza, Lopek Krukowski – wszyscy, którzy się wtedy liczyli. Koniec 1954 roku. Śpiewałam w tym koncercie moje ówczesne przeboje, i te amerykańskie, i polskie: *Mój chłopiec piłkę kopie*, *Zachodzi słońeczko* i oczywiście *Rudzielca*... Bisowałam czternaście razy. To jest dzisiaj nie do opowiedzenia. Nie mogłam w ogóle zejść ze sceny.

KABARET LITERACKI WAGABUNDA

I to był kolejny przełom w mojej karierze. Po tym koncercie już miałam znowu i nagrania radiowe, i koncerty w dużych miastach Polski. W tym czasie rozstałam się z orkiestrą Jerzego Haralda. Dowiedziałam się, że w Krakowie kompletują zespół Teatru Satyryków. Mnie zawsze jednak ciągnęło w stronę teatru... Pojechałam na przesłuchania, które prowadził Władysław Krzemiński, wspaniały reżyser. Odbływały się na scenie Teatru Słowackiego. To było coś niesamowitego stanąć na tej legendarnej scenie. On siedział na widowni, wsparty na tej swojej charakterystycznej laseczce, słuchał w skupieniu. Potem powiedział: dobrze, pani Mario, przyjmuję, ale tam nie będzie mikrofonu, a na widowni sześćset co najmniej osób. Ja mówię – to najprościej tam pojechać i spróbować. I jak zaśpiewałam z moją dykcją, to każde słowo było słychać. Występowałam w Teatrze Satyryków dwa sezony – 1955/56 i 1956/57,

współpracowałam między innymi z: Karolem Szpalskim, Marianem Załuckim, Ludwikiem Kernem i Mrożkiem. Oni wszyscy pisali dla tego teatru. To był świetny czas, no i byłam już mamą. W 1954 roku urodziłam Romka⁴.

Wtedy też po raz pierwszy i właściwie ostatni wystąpiła pani w filmie (*Irena, do domu*).

Miałam w tym filmie sceny plenerowe, także z Dymszą. Śpiewałam koncert na scenie w parku, z orkiestrą, którą dyrygował Stefan Rachoń. To wszystko było przyjemne, ale dla mnie bardzo męczące. Musiałam z planu filmowego we Wrocławiu dojeżdżać do Bielska, codziennie, bo Romek miał wtedy sześć miesięcy i jeszcze go karmiłam. Ja tam byłam trochę taka myszka między sławami aktorskimi, grali w tym filmie Wysocka, Bielicka, Dymsza, same tuzy. Dym-sza zresztą był bardzo miły dla mnie.

Dlaczego więcej filmów nie było?

Pan mnie o to pyta? Nie było zainteresowania, nie robili muzycznych filmów i to było straszne. Przecież i śpiewałam, i tańczyłam, i dobrze wyglądałam – nie wiem, dlaczego. Mogli wykorzystać moją popularność. Jak ten film – *Irena, do domu* – reklamowali, to właśnie moją sceną z Dymszą.

No i zaczęły się pani występy w kabarecie literackim Wagabunda, lata 1956–1966.

Wagabunda miała, w jakimś sensie, początek w krakowskim Teatrze Satyryków. Graliśmy taki spektakl pt. *Ich siedmiu, ona jedna*. W rzeczywistości było ich dwóch – Szpalski i Załuc-

ki, ja i kwintet muzyków. I z tym spektaklem pojechaliśmy do Warszawy. Po naszym występie spotkaliśmy się z Lidią Wysocką i Kaziem Pawłowskim, którzy już wtedy mieli pomysł na kabaret. I po tej rozmowie zaczęła się tworzyć Wagabunda, kabaret literacki z prawdziwego zdarzenia: były piosenki, skecze, monologi, blackouty i tak dalej. Zaczęły się podróże artystyczne. Rok 1956.

Nasz pierwszy wyjazd zagraniczny – Czechosłowacja i ogromny sukces, potem zaraz pierwszy wyjazd do Izraela, gdzie byliśmy jeszcze cztery razy. W odstępach kilkuletnich widziałam, co oni potrafili ze swoim krajem zrobić, jak go wspaniale i mądrze urządzać. Za pierwszym razem jak byłam nad Morzem Martwym, to stała tam jakaś jedna budka i prysznic, żeby z tej soli się obmyć. A za kilka lat już stały hotele i spa.

Podczas pierwszego wyjazdu do Izraela postanowiłam odnaleźć zaprzyjaźnioną z Bielska rodzinę żydowską Hupertów. Z ich córką, Rudką, byliśmy w serdecznej przyjaźni. Powiedziałam o tym impresario i on chyba po dwóch dniach mówi – mamy samochód, jedziemy do waszych przyjaciół. Oni mieszkali w niewielkim miasteczku, w prowizorycznych domkach przygotowanych dla przyjezdnych. Przejścio-wych. Nic nie wiedzieli o moim przyjeździe. I kiedy weszłam do tego skromnego mieszkania i zobaczyła mnie pani Hupertowa, to się przestraszyła – myślała, że to duch. A potem popłakała się z radości. Myśmy się nie widziały od 1939 roku, od czasu, gdy zdążyli wyjechać przed wojną. Ale mojej Rudki już z nimi nie było, wyszła za mąż za izraelskiego dyplomatę i była z nim na placówce w Londynie. Zaraz do niej zadzwonili, że jestem w Izraelu, i od-tąd już miałyśmy kontakt i odwiedzałyśmy się przez lata. Ale najcudowniejsze było to, jak ich zaprosiłam na koncert, życzliwy impresario izraelski posłał po nich samochód. Po koncercie pani Hupertowa przyszła do nas do garderoby, tam Wysocka, Kobiela, Czecho-

wicz, inni koledzy, i uraczyła mnie serdecznym komplementem: *Jak ja ją zobaczyła na scenie, to nic, jak śpiewa, to nic, jak ona wygląda, to nic, ale jak ona chodzi*... Kobiela to podchwycił i potem często ze mnie żartował... ale jak ona chodzi...

Wsiąkłam w Wagabundę i to był dla mnie przyjemny czas. Tam śpiewałam nie tylko swój swingujący repertuar, ale też piosenki charakterystyczne, dziś się mówi: aktorskie. To był kabaret literacki, spektakl wysokich wartości słownych i muzycznych, no i aktorskich, wykonawczych. W którymś programie miałam skecz z Kobielą. To było coś strasznego, bo miałam być poważna, a jak tu być poważną, jak on mnie nieustannie rozśmieszał. Wystarczyło na niego spojrzeć. A specjalnego nic nie robił, tylko te swoje niewinne miny... Błagałam go, żeby mnie nie rozśmieszał, on mówi – dobrze, i znowu tylko patrzy. I tą swoją miną mnie „gotował”... Ale był cudownym kolegą...

Wagabunda dała kilka premier, chyba siedem. Graliśmy program cały rok z okładem, a potem kolejna premiera. Zwykle w zakopiańskim „Morskim Oku”. Wagabunda bywała częściej za granicą niż w Polsce i mieli o to do nas pretensje, ale to nie było tak.

To wszystko były wyjazdy do skupisk polonijnych?

Tak. Muszę powiedzieć, że wszędzie byłam serdecznie przyjmowana. Wracałam z tych wyjazdów zagranicznych z satysfakcją artystyczną. Pamiętam, jaką recenzję dostałam od Hemara w Londynie. Po naszym występie z Wagabundą on napisał coś takiego, że chciałby tę Koterbską mieć „w swoich rękach na dłuższy czas”. Kiedy się spotkaliśmy, to go zapytałam: dlaczego tylko w rękach? To było wzruszające spotkanie, Hemar, no, to była legenda.... Tak samo Polański przychodził do Kobieli, do Jaka Fedorowicza, oni się dobrze znali z Polski. W gronie moich kolegów piosenkarzy to mó-

³ Jan Zagozda (1930) – dziennikarz radiowy i popularyzator muzyki, kolekcjoner płyt klasycznych i archiwista polskiej muzyki rozrywkowej; absolwent Politechniki Warszawskiej; pracę w Polskim Radiu zaczynał jako inżynier, a pierwsze audycje przypominające muzykę i piosenki sprzed lat zaczął prowadzić w latach 70. XX wieku. W latach 90. w duecie z Danutą Zelechowską (1935–2015) stworzył popularną audycję *Mijają lata, zostają piosenki*, a także inne cykle audycji: *Słodkie radio retro* i *Wspomnienia pisane dźwiękiem*.

⁴ Roman Frankl (1954) – aktor, piosenkarz, kompozytor, reżyser i scenarzysta; absolwent PWST w Krakowie (1976); aktor Teatru Dramatycznego w Warszawie, grał także w kilku filmach; jako piosenkarz zdobył popularność przebojem *Mężczyzna na niepokoj*. Występował też w duecie z matką. W roku 1984 wyjechał do Austrii; występuje w wiedeńskich teatrach i kabaretach, reżyseruje, pisze kabaretowe teksty i scenariusze. Spisał wspomnienia swojej matki i opublikował w książce: *Maria Koterbska. Karuzela mojego życia*, 2008.

wiono, że ja przez tę Wagabundę straciłam, bo więcej mogłam nagrywać piosenek. Ja tak nie myślę...

Wspominałam o ojcu, że tak był lubiany... Jesteśmy we Francji. Już po odejściu z Wagabundy zrobiliśmy z Kobiela i Czechowiczem specjalny program na Francję, w dużej mierze w języku francuskim. Trafił się impresario, który nam to zaproponował. To był krótki wyjazd, ale bardzo intratny. No i któregoś wieczoru wracamy po koncercie przed północą zmęczeni do hotelu, a portier mnie informuje, że od kilku godzin ktoś na mnie czeka. Podchodzi elegancki pan i pyta mnie, czy jestem córką profesora Koterbskiego, bo on był jego uczniem... To był potentat naftowy i zaprosił nas do siebie. Bobka Kobiela z żoną, Mietka Czechowicza i mnie. Wsadził nas do swojego samolotu i pokazywał nam z góry jego posiadłości. Na odjeźdnym dał mi „w prezencie dla pana profesora” złotą zapalniczkę. Zdarzyły się spotkania innego rodzaju – podchodzi starsza pani i pyta: Marysiu, poznajesz mnie: Odpowiadam – poznaję, bo co mam powiedzieć, ale nie wiem do końca, z kim mam do czynienia, aż się w rozmowie nie wyjaśniło. W każdej podróży były cudowne i wzruszające spotkania.

Jak doszło do zamknięcia Wagabundy?

To trochę przeze mnie. Mieliśmy ciągle dużo wyjazdów zagranicznych, których już miałam dość. Chciałam być więcej z rodziną, z mężem, z synem. Coraz trudniej też było zdobyć do zespołu aktorów klasy Czechowicza czy Dziewońskiego, oni nie mogli się ze swoich teatrów zwalniać na dwa tygodnie niemal co miesiąc. Tylko my z Lidką Wysocką trzymałyśmy się stale, a po kolei odpadali: Michnikowski, Dziewoński, Kobiela i Fedorowicz, którzy mieli inne

zobowiązania. Dudek zrobił swój kabaret, Fedorowicz zaczął z Gruzą robić te świetne programy telewizyjne, a ci nowi... to już nie było to. To już nie była ta Wagabunda. I to się tak przeciągało. A to może jeszcze jeden wyjazd, a to może następny. Trwało to jedenaście lat i w końcu powiedziałam – stop.

KONCERTY I RECITALE

Jaki jest pani styl śpiewania, co jest pani najbliższe w estetyce piosenki?

Dla mnie największą frajdą jest, kiedy mogę pięknie swingować i dzielić inaczej. Nigdy nie śpiewam identycznie, jak jest w nutach napisane. Kiedyś Harald powiedział – przestań to tak dzielić, bo ja już nie wiem, czy to jest moja piosenka.

A nie ciągnęło pani w stronę musicalu, operetki?

Nie, to już dla mnie było za późno na to. Dalej jeździłam na indywidualne koncerty w kraju i za granicę. Miałam wspaniały koncert w Monte Carlo, gdzie zaproszono mnie na podstawie nagrań – nie wiedzieli, jak wyglądam, jak się zachowuję na scenie. To był koncert radiofonii z całego świata. Dostałam od organizatorów hotel, bardzo dobry, opłatę za podróż, a honoraria płaciły radiofonie – wykonawcy z zagranicy dostali od swoich po tysiąc dolarów, a ja od Polskiego Radia – tysiąc złotych. Organizator koncertu, jak się o tym dowiedział, zorganizował mi nagranie piosenek, które śpiewałam w koncercie. I za to dostałam przyzwoite honorarium... W latach 70. dużo nagrywałam, dla radia i na płyty, i nie wiązałam się z jakąś grupą estradową na dłużej. Moje recitale organizowała Estrada Wrocławska⁵.

Pani zawsze miała nienaganne stroje estradowe, jak pani sobie z tym radziła w tamtej, powiedzmy, dość nielaskawej dla tej dziedziny rzeczywistości?

Właściwie zawsze sama się ubierałam, nigdy też nie miałam dworu, garderobianej, jeździłam z własną grzałką do herbaty. Nie wyobrażałam sobie, że po koncercie, po powrocie w nocy do hotelu pójść jeszcze na herbatę do restauracji, gdzie o tej porze był zwykle dancing. Kilka razy byłam zmuszona pójść na kolację i orkiestra od razu grała jakiś mój utwór, a jakiś pan uważał za stosowne prosić mnie do tańca. Pan przeważnie niskiego wzrostu. Z tym moim wzrostem... Kiedyś na „Batorym” podczas balu kapitańskiego pan kapitan, urokliwy zresztą dżentelmen, zaprosił mnie do kapitańskiego walca. Ja w szpilkach, on sięga mi do ramion. Więc zdjęłam pantofle i tańczyłam w pończochach. Pewnie niektórzy byli poruszeni, jak to tak, walc kapitański, a ona boso... No, ale co miałam zrobić...

Tylko jak w telewizji występowałam, to szykowali mi jakieś stroje. Przez pewien czas w latach 70. miałam własny program telewizyjny pod tytułem *Maria Koterbska zaprasza*, który reżyserował Janusz Rzeszewski. Nagrywaliśmy w telewizji łódzkiej. Tam była Irena Bieńkowska, która potrafiła świetnie dopasować do mnie, do mojej sylwetki i stylu, stroje. To jest coś dziwnego, ale ja nigdy nie czułam się dobrze w takiej, jak to się u nas mówi, wypindzonej toalecie. Jakies pióra czy turbany – to zupełnie do mnie nie pasowało. Ja się ubieram całe życie na sportowo. Żle się czuję, jak robią za mnie wielką damę. Pani Bieńkowska to wiedziała i w jej strojach czułam się świetnie, swobodnie. A wcześniej spotkałam

niezwykłą osobę – Krystynę Wolińską⁶, która zrobiła karierę w Paryżu. Korespondowałam z nią długo. Przed wyjazdem zaprojektowała mi kilka sukni i w nich czułam się wspaniale. To były suknie do Wagabundy, do piosenek charakterystycznych, aktorskich, na estradzie nigdy bym w nich nie wystąpiła.

Co w czasach występów estradowych było dla pani najważniejsze?

Chyba to, jak mnie przyjmowała publiczność. To była dla mnie największa zapłata i bodziec do pracy. Ileż to ja już lat jestem na estradzie, a wciąż mnie jeszcze gdzieś zapraszają, na jakieś jubileusze, benefisy. Niedawno byłam na benefisie Ludwika Kerna w Krakowie i widział pan sam, jak mnie przyjęto, a była tam cała masa sławnych aktorów... Ludziom kojarzą się ze mną ich młode lata. Jakie one by nie były, czy chłodne i biedne, czy inne, wszyscy byliśmy młodzi, wielu z nich poznało się przy moich piosenkach... Dzisiaj to są starsi ludzie, ale nadal to przeżywają, przypominają sobie, jak chodzili na moje koncerty. Kiedyś w Paryżu pan ambasador mi się zwierzył: pierwszy i ostatni raz w życiu ukradłem rodzicom pieniądze, bo nie miałem na bilet, a chciałem pójść na pani koncert... To był biedny czas, ludzie nie mieli pieniędzy, a na moje koncerty walili drzwiami i oknami. Nie do wiary. Mnie namawiali, żebym grała po dwa, po trzy nawet koncerty dziennie, jak robili niektórzy koledzy, ale odmawiałam... Zawsze tylko jeden. Nie chciałam brać udziału w produkcji taśmowej. Ja się strasznie denerwowałam przed każdym koncertem i wszyscy, którzy mnie znają, wiedzą, że jak miałam wejść na zakończenie, to już od połowy koncertu stałam gotowa w kulisach albo chodziłam po korytarzu przed ku-

⁵ Estrada Wrocławska i inne – w Polsce Ludowej od lat 60. państwowe przedsiębiorstwa organizacji imprez estradowych, zwane popularnie „estradami”. Każde miasto wojewódzkie – w latach, gdy było ich 17 – miało swoją estradę; przy czym to, że na przykład Estrada Krakowska działała w Krakowie i na terenie województwa krakowskiego, nie oznaczało, że artyści i wykonawcy pochodzili z tego miasta i regionu.

⁶ Krystyna Wolińska-Preyner (1920–2016) – profesorka Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, projektantka kostiumów (miedzy innymi do filmu *Przygoda z piosenką*, reż. S. Bareja) oraz autorka tekstów piosenek z repertuaru tak różnych stylistycznie wykonawców jak: Wiera Gran: *Gdy w ramiona bierze mnie* (muzyka: Luiguy); Irena Santor: *Laj, laj, laj* (grecka mel. ludowa), *Małutki znak* (Z. Wiehler), *Nieprawda* (R. Orlow), *To szkoda* (R. Plessas), *Piosenka dla mojej matki* (M. Sewen), Helena Majdaniec: *Nic ci nie przyrzekam* (R. Sielicki) oraz Karin Stanek i Czerwono-Czarni: *Tato, kup mi dzinsy* (M. Sewen).

lisami, tam i nazad, zdenerwowana. Denerwo-
wałam się i za siebie, i za kolegów, bałam się
o publiczność, jak zareaguje. To ustępowało
dopiero po wejściu na scenę. Nigdy, jak długo
występuję, nie miałam takiego momentu, że co
prawda mam chrypkę, ale zaśpiewam, i wezmę
honorarium. Nie, ja się zawsze przejmowałam
każdym moim występem i myślę, że ludzie to
odczuwali, że ja ich szanuję. Tak mi kiedyś po-
wiedział Wojtek Młynarski: ludzie to się uśmie-
chają, jak ty wchodzisz na scenę, bo wiedzą, że
im lipy nie odstawisz. Coś w tym jest...

Miałam też takie momenty, że tuż przed wej-
ściem na scenę nie pamiętałam kompletnie
tekstu, nie wiedziałam nawet, jaką piosenkę
mam śpiewać. Ale wchodzę, słyszę pierwsze
takty wstępu i wszystko wraca... Kiedyś w Po-
znaniu, z Beniem, świetnym zresztą pianistą,
który się jednak wszystkim bardzo przejmował,
mieliśmy prawie zrobioną piosenkę,
z tych amerykańskich, swingujących, z moim
tekstem. Nawet podczas koncertu przed moim
wejściem jeszcze ją sobie ćwiczyliśmy w gar-
derobie, gdzie było pianino. Miałam w tym
koncercie bis i chyba po trzecim mówię do
publiczności, że zagramy teraz nową piosen-
kę, nie do końca wyćwiczoną, ale spróbujemy.
Brawa, bo publiczność lubi taką szczerść.
Benio zaczyna wstęp, a ja nie pamiętam ani
tekstu, ani melodii. Gra drugi raz, patrzę na
niego i widzę, że pot z niego leje się ciurkiem,
on wie... Więc mówię: nie pamiętam, zagraj mi
melodię... Zagrał i wszystko się przypomniało.
Piosenka poszła świetnie. Tak się to spodoba-
ło, że nasz impresario namawiał nas, żeby to
zawsze tak grać, że niby się mylę... On myślał,
że myśmy to specjalnie tak zainscenizowali.
Ale to nie w moim stylu. Publiczność by sobie
potem opowiadała, że oni udawali Greka, że
sobie to przygotowali... To, co autentyczne, to
autentyczne, to publiczność ceni i wtedy nawet
pomyłkę wybaczy...

Ubolewam, że moich piosenek nie ma już
w radiu albo są tylko puszczane tylko z jakieś

specjalnej okazji, a przecież to są utwory z kla-
są muzyczną i tekstową. Wszystko się zmienia
i gust publiczności też. Proszę spojrzeć – co się
dzieje na estradzie? Chyba w ogóle nie chodzi
o formę? Nieważne, co kto śpiewa – chodzi
o to, żeby się rozbierać i podskakiwać. Gdzie
to możliwe, by w staniku i w majtkach ktoś
śpiewał na scenie... To rzeczywiście szokuje,
ale sztuki estradowej w tym niewiele... Jest
tylko parę indywidualności, które proponują
rzeczywiście piękne rzeczy, których się słucha,
i które odniosły sukces.

**Dlaczego pani wciąż mieszkała w Bielsku,
a nie przeprowadziła się do Warszawy?**

Jak ja bym mogła to miasto opuścić? Ja się tu
czuję tak, jakby ono do mnie należało, a nie ja
do niego. A poza tym wie pan, wszyscy mi ko-
ledzy zazdroścą. Oni tu czasem przyjeżdżają
na koncerty i wtedy ich obwożę po mieście, po
okolicy, oni mówią – Boże, jak ty tu pięknie
mieszkasz, bo w tej Warszawie jest już nie do
wytrzymania. Oczywiście, były takie sytuacje,
chyba trzykrotnie, że już mieliśmy się z mę-
żem przenosić do Warszawy. Ale zawsze coś
w ostatniej chwili powodowało, że zostawiali-
śmy w Bielsku.

**A gdyby tak spojrzeć wstecz – zmieniłaby
pani coś?**

Gdyby to było możliwe... to jednak bym zosta-
ła aktorką teatralną. Od młodości widziałam
się na scenie jako aktorka absolutnie drama-
tyczna. No, może nie Ofelia, bo byłam na nią za
duża. W gimnazjum recytowałam dramatyczne
wiersze i pani polonistka mi przepowiadała, że
zostanę aktorką dramatyczną. Więc jakieś za-
kodowane za młodu pragnienie, jak pan widzi,
wraca...

A popularność?

Czasem mnie mylili z Hanką Bielicką...
(śmiech) Kiedyś w Warszawie wsiadłam do

taksówki i widzę, że kierowca co chwila „kuka”
w lusterko i na mnie. No, myślę, poznał mnie.
Zaczynam się uśmiechać, a on patrzy w to lu-
sterko i ciągle mruży oczy. Nagle zatrzymuje
auto, staje przy krawężniku, odwraca się do
mnie z warszawskim akcentem: proszę pani,

niech mnie pani powie, jak się pani nazywa,
bo zaraz mnie szlag trafi albo zrobię jakiś
wypadek? Mówię – Koterbska, a on: no tak,
wiedziałem od razu, jak tylko pani wsiadła...

Bielsko-Biała, 1999

Maria Koterbska-Frankl (ur. 13 lipca 1924 roku w Bielsku) – jedna z najpopularniejszych piosenkarek w historii polskiej estrady. Debiutowała w rodzinnym Bielsku w spektaklu operetkowym, a na początku lat 50. XX wieku rozpoczęła profesjonalną karierę w audycjach radiowych (niesłuchanie wówczas popularnych) nadawanych „na żywo” oraz w koncertach estradowych Orkiestry Rozrywkowej Polskiego Radia w Katowicach pod batutą Jerzego Haralda, twórcy jej wielu przebojów, w tym pierwszego – *Brzyduli i rudzielca*, który przyniósł piosenkarce niebywałą popularność. Następnie występowała w krakowskim Teatrze Satyryków, w którym m.in. wyłansowała przeboj *Wio, koniku z muzyką węgierskiego kompozytora* – Imre Garai, z polskimi słowami Jerzego Jurandota. W roku 1956 rozpoczęła występy w kabarecie literackim Wagabunda, który zdobył uznanie na estradach krajowych i polonijnych; występowali w nim, w różnych latach, m.in.: Lidia Wysocka (założycielka kabaretu), Tadeusz Chyła, Zbigniew Cybulski, Mieczysław Czechowicz, Adolf Dymsza, Edward Dziewoński, Jacek Fedorowicz, Bogumił Kobiela, Zdzisław Leśniak, Wiesław Michnikowski, Janusz Osęka, Józefina Pellegrini, Jeremi Przybora, Kazimierz Rudzki, Igor Śmiałowski, Stanisław Tym, Mieczysław Wojnicki, Marian Załucki i inni. Kierownikiem muzycznym i aranżerem Wagabundy był Wiktor Kolankowski, a po nim – Tomasz Śpiewak. W latach 70. XX wieku występowała ze swoim synem, aktorem Romanem Franklem, który także komponował ich piosenki. Największymi przebojami Koterbskiej są: *Asmodeusz* (muz. Bogusław Klimczuk, sł. Tadeusz Urcacz), *Augustowskie noce* (Franciszka Leszczyńska, Andrzej Tyłczyński i Zbigniew Zapert), *Brzydula i rudzielec* (Jerzy Harald, Krystyna Wnukowska), *Chłopcy z obcych mórz* (Ryszard Sielicki, Andrzej Bianusz), *Cowboy Jackie* (Adam Markiewicz, Andrzej Tyłczyński), *Deszcz* (Jerzy Wasowski, Jeremi Przybora), *Do grającej szafy grosik wrzuć* (Günter Oppenheimer, Mirosław Lebkowski), *Dziś nie wiem, kto to jest* (Roman Orłow, Andrzej Bianusz), *Halla, halla, hallo* (Adam Markiewicz, Andrzej Tyłczyński), *Karuzela* (Witold Krzemiński, Ludwik Starski), *Klip, klip, klap* (Adam Markiewicz, Andrzej Tyłczyński), *Mój chłopiec piłkę kopie* (Jerzy Harald, Krystyna Wnukowska), *Nie mówimy, że to miłość* (Camillo Bargoni, Al Stillman, Jeremi Przybora), *Nie o mnie* (Marian Radzik, Marian Załucki), *Serduszko puka w rytmie cza, cza* (Romuald Zyliński, Janusz Odrowąż-Wisniewski), *Si señor* (Ryszard Sielicki, Kazimierz Winkler), *Zakochałam się w zielonych oczach* (Adam Markiewicz, Andrzej Tyłczyński). W książce *Piosenkarki z PRL* (2016) Emilia Padół tak charakteryzuje osobowość artystyczną Marii Koterbskiej: *Buchająca radością, doskonale odnajdująca się na scenie, w każdym calu profesjonalna – Maria Koterbska, królowa polskiego swingu, była jedną z najpopularniejszych piosenkarek lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Dzięki swoim, jak mogłoby się wydawać, przeciwnym atrybutom – klasie i swobodzie, wyrazistości i zaskakującej uniwersalności – zyskała rzeszę wiernych fanów. Pełna energii jak swing, muzykalna jak swing i odważna jak swing w pierwszej dekadzie PRL-u, chciałoby się dodać. A do tego – subtelnie liryczna. [...] „Była pierwszą, która odważyła się przełamać „dziarski” styl ówczesnej, lansując piosenkę intymną, nierzadko półpoetycką lub satyryczną”, pisał Lucjan Kydryński. No właśnie, bo – i tutaj kolejny paradoks – choć przyznawała, że swing był jej życiem, „a Ella Fitzgerald i Frank Sinatra – chlebem powszednim”, jej repertuar i zdolności interpretacyjne były szalenie bogate. Agnieszka Osiecka zapytana przez dziennikarkę „Wprost” o szczęśliwą osobę spośród jej znajomych od razu wymieniła Koterbską: Marysia Koterbska w poprzednim wcieleniu była słowikiem i ma na to odpowiednie dokumenty. Te dokumenty to jej nagrania, poczynawszy od lat pięćdziesiątych. Kiedy słyszało się jej swingujące piosenki, to się człowiekowi robiło gorąco w głowie, a nogi same rwały się do tańca. Właściwie Koterbska jest jedyną piosenkarką, która połączyła polskość z jazzem. Wszystkie te nasze świetnie śpiewające panie, które czują jazz, zawsze lepiej wypadają, kiedy śpiewają po angielsku. Marysia – nie. Marysia posiada też tę cudowną u artysty cechę – zgodność prywatnego charakteru z uprawianą sztuką: jest wesola jak swing, serdeczna jak swing i jak swing sexy!*

oprac. A. Pacuła

Jolanta Król

kierownik literacki Teatru Rozrywki, autorka wywiadu-rzeki
z Dariuszem Miłkowskim pt. *Życie trzeba prowokować* (Chorzów 2018)

DARIUSZ MIŁKOWSKI

(Z SOPOTU DO CHORZOWA PRZEZ LONDYN)



Teatr Rozrywki w Chorzowie jest jedną z najstarszych w Polsce scen musicalowych (w rozumieniu współczesnego teatru musicalowego, nie zaś operetkowego, bo ten istniał oczywiście dużo wcześniej). Od pierwszego dnia (a za datę jego powstania przyjmuje się 1 stycznia 1985 roku), kiedy to Państwowy Teatr Rozrywki – jako swoisty spadkobierca Music-Hallu – został przejęty od ówczesnego Komitetu ds. Radia i Telewizji przez Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach, wyraźnie i precyzyjnie określono linię programową. Dominowały widowiska muzyczne i musicale, uzupełnianie tytułami komediowymi i dramatycznymi. Ważne miejsce w repertuarze zajmowały prezentacje najciekawszych dokonań artystów z całej Polski. Ogromną popularnością cieszyły się koncerty piosenki aktorskiej oraz recitale takich gwiazd, jak chociażby: słynna włoska piosenkarka Milva, legendarny bard Bułat Okudźawa, niemiecka aktorka (urodzona w Chorzowie) Hanna Schygulla. Na chorzowskiej scenie zatańczył sam Michaił Barysznikow, Ewa Demarczyk koncertowała wielokrotnie, a Krystyna Janda i Michał Bajor występują w „Rozrywce” do

dziś. Gościli tu również takie znakomitości jak: ksiądz profesor Józef Tischner, Sławomir Mrożek, Krzysztof Penderecki, profesor Jerzy Buzek czy senator Kazimierz Kutz. To właśnie w tym teatrze w grudniu 2007 roku odbyła się prapremiera *Królewny Śnieżki i siedmiu krasnoludków* Magdaleny Piekorz – niezwyklej inscenizacji z udziałem wybitnych polskich intelektualistów, literatów, dziennikarzy, polityków i artystów.

Regularne wizyty teatrów stołecznych: Powszechnego, Polskiego, Współczesnego, Polonii i Teatru Studio, a także znaczących teatrów z innych miast – Krakowa, Bydgoszczy, Wrocławia, czy Wałbrzysza – są dla śląskich widzów okazją nie tylko do kontaktu z wybitną interpretacją klasyki, ale i do poznania spektakli znanych z odważnych, nowatorskich pomysłów.

Oblicze artystyczne Teatru Rozrywki określał i określa jednak przede wszystkim repertuar własny. Bardzo szybko powstał stabilny i profesjonalny zespół, złożony z aktorów, wokalistów, tancerzy i orkiestry. Dzięki znakomitemu zespołowi artystycznemu można było

podejmować ryzyko wystawiania polskich prapremier światowej sławy musicali, takich jak: *Evita* oraz *Bulwar Zachodzącego Słońca* Andrew Lloyd Webbera, *Pocałunek kobiety-pajaka* Johna Kandra, *The Rocky Horror Show* Richarda O'Briena, *Przebudzenie wiosny* Richarda Satera, *Jekyll & Hyde* Franka Wildhorna i Leslie Bricusse'a, *Producenci* oraz *Młody Frankenstein* Mela Brooksa, *Our House* Toma Firtha z muzyką grupy Madness, *Sweeney Todd* oraz *Niedziela w parku* z Georgem Stephenem Sondheimem, *Billy Elliot* Eltona Johna czy *Jak odnieść sukces w biznesie, zaledwie się nie wysilając* Franka Loessera.

Pierwsze polskie wystawienia amerykańskich i angielskich musicali uzupełniano premierami znanych już wcześniej w Polsce tytułów – wśród najpopularniejszych znalazły się: *Skrzypek na dachu* Jerry'ego Bocka, *Człowiek z La Manchy* Mitcha Leigha, *Jesus Christ Superstar* Andrew Lloyd Webbera, *Oliver!* Lionela Barta oraz *Cabaret* Johna Kandra.

Ważne miejsce w stałym repertuarze zajmowały i zajmują koncerty sylwestrowe, powtarzane przy pełnych widowniach w karnawale kilkadziesiąt razy. To niespotykana w polskich teatrach pozycja – chociażby dlatego, że w tworzeniu scenariusza zawsze dużą swobodę mieli sami wykonawcy: aktorzy i wokaliści, którzy – proponując największe nawet przeboje estradowe – zawsze nadawali im aktorski rys, nową teatralną interpretację. Program koncertów zwykle oscylował wokół jednego autora (na przykład Jacka Cygana) lub jednego tematu. Był koncert przebojów o miłości, był sylwester poświęcony piosence filmowej, był też taki, który powstał przed wejściem Polski do Unii Europejskiej, a składał się z pięćdziesięciu największych przebojów rodem z krajów członkowskich Unii.

Taka była idea dyrektora chorzowskiej sceny Dariusza Miłkowskiego, który przez 34 lata w sposób niezmienny i systematyczny budował

i utrzymywał markę Teatru Rozrywki. 34 lata to swoisty rekord – dłużej stanowisko dyrektora teatru piastuje tylko Maciej Englert, który od 1981 roku przewodzi stołecznemu Teatrowi Współczesnemu.

Dariusz Miłkowski urodził się w Sopocie, który w dużej mierze ukształtował go mentalnie – intelektualnie i artystycznie. Podobnie silny wpływ miały dwa inne miasta, Kraków i Londyn, ale Sopot był pierwszy. W listopadzie 1947 roku, kiedy Dariusz Miłkowski przyszedł na świat w rodzinie – jak to się wtedy mówiło – inteligencji pracującej, Sopot liczył jakieś 27 tysięcy mieszkańców. Większość z nich stanowiła ludność napływowa: z Litwy, Ukrainy i Polski centralnej. Przedwojenny kurort nie ucierpiał tak strasznie jak inne miasta podczas wyzwolenia, miejscowych Niemców wysiedlono, a miasteczko szybko stało się miejscem przyjaznym dla artystów: plastyków, architektów, aktorów, muzyków. *Sopot był właściwie dzielnicą między Gdańskiem a Gdynią bardzo osobną: nie było w nim fabryk, przemysłu, portu, nawet bazy rybackiej. Składał się z dolnego, XIX-wiecznego, i górnego – już XX-wiecznego miasta, i tuż po II wojnie światowej stał się mocno inteligencki – wspomina Dariusz Miłkowski. – W Sopocie panowała niewątpliwie specjalna atmosfera, która przenosiła się na wszystkich mieszkańców. Siłą rzeczy człowiek MUSIAŁ „potknąć się” o jazz, o szkołę plastyczną ze wspaniałymi artystami i z Biurem Wystaw Artystycznych, które mieściło się w ruinach przedwojennego kasyna, o teatr z Kaliną Jędrusik i Barbarą Krafftówną, Zbigniewem Cybulskim, Bogumiłem Kobielą czy Edmundem Fettingiem...*

Im bardziej dorastał, tym bliżej był środowiska teatralnego, choć przecież studia rozpoczął na politechnicznym wydziale budowy maszyn. Marzył o architekturze i chyba byłby spełnionym architektem, bo wiele lat później, gdy w chorzowskim Teatrze Rozrywki trwała gigantyczna inwestycja polegająca na kompleksowej przebudowie budynku, Dariusz

Miłkowski wielokrotnie dawał dowody swego „architektonicznego” patrzenia na dziejący się remont. Dbano o szczegół z jednej strony, a wyobraźnia przestrzenna z drugiej, pozwalały mu na trafne, profesjonalne polemiki z architektami, z których nierzadko wynikały korekty projektu.

Na architekturę jednak się nie dostał; wybrał budowę maszyn, ale szybko zorientował się, że to nie jego świat. W tym samym czasie zbieg szczęśliwych okoliczności sprawił, że mimo nieskończonych studiów mógł zdawać egzamin na reżyserię w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. I tak zaczęła się krakowska przygoda. Był rok 1974. Przeprawa z otwartego, pełnego kolorowych osobowości artystycznych Sopotu do intelektualnego, ale bardzo hermetycznego Krakowa nie dawała wielkich nadziei na jakiś szczególny sukces, zwłaszcza że Dariusz Miłkowski znalazł się w grupie dobrze już wykształconych humanistów. A on sam zdał egzaminy wstępne, bazując tylko na tym, czego nauczono go w liceum... Ale zdarzył się kolejny szczęśliwy przypadek. Rektor PWST Jerzy Krasowski, rozdzielając asystentury studenckie do trzech teatrów, zwrócił się do Dariusza Miłkowskiego tymi słowami: *Pan jako egzemplarz na egzaminie wstępnym opracował „Sprawę Dantona” Stanisławy Przybyszewskiej. Ja to teraz będę reżyserował, więc nie potrzebuję, żeby mi ktoś bez przerwy mówił, że ma być inaczej. Pan pójdzie do Starego Teatru, do Swinarskiego...*

W ten sposób 27-letni student znalazł się w gronie kilku asystentów legendarnego Konrada Swinarskiego, który pracował wówczas nad *Hamletem*. Tym *Hamletem*, którego – jak wiemy – nie dane mu było dokończyć. Wielki reżyser był dla Dariusza Miłkowskiego olśnieniem i prawdziwym odkryciem. *Uwodził nas wszystkich; to było nie do opanowania. Spotkanie ze Swinarskim dało mi poczucie, że teatr to jest rzeczywiście miejsce, w którym wszyscy powinni żyć w pewnym rodzaju wspólnocie.*

To było pasjonujące, intrygujące i znaczące. [...] Swinarski był skromnym, ale otwartym człowiekiem. W żadnej mierze nie był „kumplem”, ustawiał się raczej jako partner. Widać było, że go to dużo kosztuje, ale był wirtuozem w posługiwaniu się aktorami i komunikowaniu z nimi. Wszystko było szalenie ciekawe, a wokół jeszcze krążyła cała ta jego legenda! Naprawdę miałem poczucie wyróżnienia: codziennie cztery godziny z takim człowiekiem! Mogłem obserwować, co je, co robi, co mówi, nie ukrywa, że ma kaca... a potem oglądałem spektakle Swinarskiego, które burzyły wszystkie światy i za każdym razem stwierdzałem, że ma rację.

Kraków to nie tylko Konrad Swinarski, to również Tadeusz Kantor (przez rok prowadzący zajęcia ze studentami reżyserii), to wybitni aktorzy (tacy jak: Anna Polony, Anna Dymna, Jerzy Trela czy Jerzy Stuhr), których jako asystent reżysera mógł swobodnie obserwować podczas prób – a to przecież znakomity sposób na zrozumienie istoty pracy reżysera. O ile Sopot dał mu możliwość uczestniczenia w ważnych przedstawieniach, o tyle Kraków pokazał, w jaki sposób takie przedstawienia powstają.

Zupełnie innego rodzaju inspiracji i obserwacji dostarczył Dariuszowi Miłkowskiemu Londyn: *Żeby przeżyć, musiałem pracować, harowałem więc na budowach, jako malarz i glazurnik. Ekipa, do której trafiłem, też była nietuzinkowa, bo oni często pracowali przy remontach... Pałacu Buckingham. Mówili czystym cockneyem, pękając ze śmiechu, kiedy próbowałem ich zrozumieć. Gdy usiłowałem czytać „Guardiana” albo „Daily Telegraph”, patrzyli na mnie ze zdumieniem. Ale dzięki temu dosyć szybko mogłem już zostać kelnerem w knajpie.*

To jeden z silnych nawyków Dariusza Miłkowskiego. Gdziekolwiek wyjeżdża, kupuje i czyta – lub usiłuje czytać – lokalną prasę. W Bydgoszczy, Wrocławiu, Tel Awiwie, Zlinie czy na Teneryfie. To taka wrodzona zapewne

i rozwinięta odpowiednio ciekawość świata, również tego najmniejszego, lokalnego. Wiedzieć, jak ludzie tutaj żyją, co ich dotyka, co boli, czym się interesują, czym cieszą. Wiedzieć. Mikrokosmos Londynu musiał być dla młodego Polaka sporym przeżyciem. Znamienne, że po kilkudziesięciu latach jednym z najsilniejszych wspomnień jest kolor. Nawet *puszki po coli i pudełka po papierosach były nie-samowicie kolorowe. Kiedy po trzech miesiącach znalazłem się z powrotem na Okęciu, zaskoczyła mnie szarość i wrażenie, że elektrownia wysiadła...*

Ale Londyn to przede wszystkim teatr. I to nie tylko musical: *Evita* widziana dziesięć dni po premierze, zwariowany *The Rocky Horror Show*, *Jesus Christ Superstar* czy *Rollercoaster*. To także na przykład *Król Ubu* w reżyserii samego Petera Brooka, grany w niewielkim, kameralnym Young Wick. *Zza kotarki przy drzwiach co chwilę wychylał się nos Petera Brooka i wyraźnie było widać, co mu się podoba na scenie, a co nie. Zobaczyć żywego Brooka, Chryste Panie!, to było naprawdę coś.*

W Londynie zrozumiał, na czym polega musical. Że to nie jest „głupi” teatr, że ma coś do przekazania, a ponadto wymaga nieprawdopodobnych umiejętności i wielkiej precyzji, zarówno od reżysera jak i aktorów. W Polsce gatunek ten wówczas właściwie nie istniał. Teatr Muzyczny w Gdyni pod wodzą Danuty Baduszkowej próbował tworzyć nowoczesny teatr muzyczny, ale z musicalem w westendowym rozumieniu nie miał wtedy wiele wspólnego. W teatrach operetkowych wystawiano musicale, jak chociażby *My Fair Lady* w Poznaniu z Barbarą Rylską i Edmundem Fettingiem w rolach głównych czy genialnego *Człowieka z La Manchy* w Gliwicach z przejmującą rolą Stanisława Ptaka. Ale Dariuszowi Miłkowskiemu nie o taki sposób pokazywania musicalu chodziło. Na realizację swoich wizji musiał jednak poczekać jeszcze kilka lat.

Po skończeniu studiów zadebiutował przedstawieniem E. Vespala *Te twoje chmury* (Scena Miniatura Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie – warsztat reżyserski). Przedstawienie dyplomowe (*Czarny romans* W. Terleckiego) zrealizował w Poznaniu już jako reżyser Teatru Polskiego. W kolejnych latach był związany etatowo z Teatrem Muzycznym w Gdyni (*Piraci z Penzancy* Gilberta & Sullivana), Teatrem Polskim we Wrocławiu (*Pieszo* S. Mrożka, *Damy i huzary* A. Fredry, *Powrót posła* J.U. Niemcewicza). Współpracował z Teatrem W. Siemaszkowej w Rzeszowie, Teatrem Powszechnym w Łodzi oraz Teatrem Wybrzeże w Gdańsku. W Warszawie zrealizował opery dziecięce *Mały kominarczyk* i *Potop* Noego B. Brittena oraz *Amahl i nocni goście* G. Menotti z udziałem uczniów American School of Warner i profesjonalnych wykonawców dorosłych. W 1983 roku zrealizował dla Ośrodka Telewizji w Katowicach sztukę A. Galina pt. *Retro*.

I ten moment okazał się przełomowy. *Rzeczywiście – potwierdza Dariusz Miłkowski. – Ówczesny szef katowickiego ośrodka Telewizji, Roman Pillardy szukał gwałtownie kogoś, kto objąłby szefostwo Music Hallu w Chorzowie. Chciał się pozbyć kłopotu na rzecz Ministerstwa Kultury i Sztuki, ale nie chciał doprowadzić do likwidacji instytucji. A sytuacja była wtedy bardzo nieciekawa. Na widowni nie było foteli, ale zatrudniano czterdziestoosobową orkiestrę. Nie było rekwizytów, ale była rekwizytorka na pełnym etacie. Pracowało tam wtedy 220 osób, z czego zaledwie 60 to byli artyści. A reszta? Olaboga! I oczywiście nikt nie chciał tego wziąć... Usłyszałem wtedy od Romana Pillardego jedną ważną rzecz: „Robisz, co chcesz! I nie musisz się zapisywać do parti, ani żadnej innej organizacji; nie musisz z nimi gadać. Biorę to na siebie”. Napisałem więc program działania teatru. Podkreślałem, że będzie to teatr muzyczny zmierzający do musicalu, niepozbawiony eksperymentów dramatycznych. I tak się zaczęło.*

Chorzów zdecydowanie nie był gotowy na musical. Miasto „wyludniało się” o piątej po południu, a główna jego arteria, czyli ulica Wolności, pustoszała tuż po zamknięciu sklepów. Okoliczne teatry grywały wtedy nie o siódmej wieczorem, tylko o szóstej, przed południem wystawiając lektury dla szkół. A Dariusz Miłkowski przyjechał ze wspomnieniem londyńskich teatrów, w których kurtyna szła w górę o ósmej wieczorem...

To była jedna z bardziej ryzykownych decyzji – przesunąć godzinę wieczornych przedstawień. Kolejna, która mogła spotkać się z oporem, to ta, by nie grać tak zwanych szkolnych, czyli przedpołudniowych przedstawień. By nie wystawiać lektur. By nauczyć widzów trochę innych obyczajów...

Wbrew obawom nowy teatr dosyć szybko zyskał społeczną akceptację. Faktem jest, że wśród najbliższych współpracowników dyrektora Miłkowskiego znaleźli się dwaj bardzo ważni dla „Rozrywki” ludzie. To Jerzy Jarosik, twórca i szef teatralnej orkiestry, człowiek o otwartym umyśle i jazzowej duszy, który był kierownikiem muzycznym aż do emerytury, czyli do 2018 roku, oraz przyjaciel Dariusza Miłkowskiego jeszcze z sopockich czasów, reżyser Marcel Kochańczyk. Twórca największych sukcesów chorzowskiej sceny, wybitny inscenizator, niezwykle wrażliwy i doskonały wiedzący, na czym polega siła musicalu. Zrealizował jedenaście przedstawień, między innymi: *Cabaret*, *Evitę*, *Skrzypka na dachu*, *The Rocky Horror Show* oraz rock-operę *Jesus Christ Superstar* – to te tytuły dały Teatrowi Rozrywki renomę i wierną publiczność. Z takimi współpracownikami łatwiej było dawać wiarę niebywalej intuicji, którą kierował się przez lata Dariusz Miłkowski i która niezwykle rzadko go zawodziła.

Miałam zaszczyt i przyjemność pierwszy raz spotkać się z Dyrektorem Dariuszem Miłkowskim w Teatrze Rozrywki ponad 20 lat temu

– mówi dr Jolanta Trela-Ptaszyńska, reżyser, wykładowca na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. – *Już wtedy zadałam sobie pytanie, jak taki człowiek, życzliwy i w pierwszym kontakcie, zdawałoby się, przystępny, żelazną ręką prowadzi założony przez siebie Teatr? Jak wielką trzeba mieć wizję i osobistą energię, żeby realizować swoje marzenia? Tym bardziej, kiedy zależy to od kierowania dużą grupą ludzi (na początku ponad 200 osób). Przy każdej wizycie w Teatrze widziałam, jak Dyrektor jest w swoim żywiole, prowadząc i kreując swój teatr muzyczny na jedną z najważniejszych scen w Polsce. Tylko niezwykle silna i charyzmatyczna osobowość może stworzyć markę. Dyrektorowi Miłkowskiemu to się udało. W Jego działaniach można rozpoznać nie tylko pasję, ale i innowacyjność. Począwszy od najważniejszego – kreowania repertuaru, przez wprowadzanie nowych rozwiązań w funkcjonowaniu Teatru. To, co dziś nie dziwi, kiedyś było nowością, m.in. spektakle w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia, w poniedziałek Wielkanocny, czy w Sylwestra. Aż do rozbudowy budynku Teatru i uczynienia z niego sceny, również pod względem architektonicznym, z europejskim rozmachem. Co istotne, zainteresowania Dyrektora teatrem daleko wykraczają poza scenę musicalową. Od Szekspira i Czechowa, do Swinarskiego i Szajny, którego „Ślady”, z muzyką Aleksandra Lasonia, doczekały się wielu wystawień w Teatrze Rozrywki i Złotej Maski dla reżysera. Osobisty sukces, jak skromnie wyznał Dyrektor Miłkowski w rozmowie z Jolantą Król, zależy od logicznego myślenia. Z pewnością zależy również od warsztatu i umiejętności rozwijania wyobraźni (lekcja wyniesiona z rozmów z Tadeuszem Kantorem). Kto wie, czy nie zależy także, a może przede wszystkim, od intuicji, od rodzaju talentu, z którym człowiek się rodzi, a który nazwałabym: zmysłem teatru. Ten niezwykle rzadki zmysł Dariusz Miłkowski z pewnością ma.*

Przez ponad trzydzieści lat naszej znajomości Dyrektor Miłkowski powtarzał mi: *Pamiętaj,*

publiczność nie może być kierownikiem literackim w teatrze! Nie jest łatwo nie ulec pokusie robienia sztuki „lekkiej, łatwej i przyjemnej”, na którą będą waliły tłumy. Dyrektor był zdeterminowany, by tworzyć teatr muzyczny, który nie wiąże się w żaden sposób z teatrem wodewilowo-operetkowym i który wywodzi się z teatru dramatycznego, wymagając przede wszystkim aktorstwa, wspartego umiejętnościami wokально-tanecznymi. W taki właśnie sposób kompletował zespół artystyczny, tak dobierał repertuar. Śląska publiczność poznawała z entuzjazmem obcą sobie materię musicalu, niezłocznie też ustaliła, kto jest jej ulubieńcem. Czworu aktorów z „Rozrywki” (Maria Meyer, Elżbieta Okupska, Jacenty Jędrusik i Stanisław Ptak) szybko zaczęło zgarbiać wszelkie nagrody i wyróżnienia w plebiscytach i konkursach na najlepszego aktora. Nazywani „filarami teatru”, przyciągali swoimi osobowościami widzów na wszystkie tytuły, nie tylko musicalowe. I przyszedł taki moment, w którym Dariusz Miłkowski uznał, że publiczność jest już odpowiednio przygotowana do odbioru czegoś bardziej wymagającego.

Jeden z piękniejszych musicali, które nam się udało, czyli „Przebudzenie wiosny”, spotkał się z ostrą niechęcią i protestem części naszej długo stabilizowanej publiczności – opowiada Dariusz Miłkowski. – Bo poruszył ważki i gorący temat, a nie wszyscy byli na to przygotowani. To też jest istotne doświadczenie. Kiedy tworzyliśmy ten teatr, ucząc widzów, co to jest musical, nawet w nowocześniejszy i artystycznie bardziej otwarty sposób niż Teatr Muzyczny w Gdyni, który był wtedy jedyną dla nas konkurencją w kraju, to nam się udało i zdobyliśmy ogólny aplauz. Ale w pewnym momencie okazało się, że to zadanie zostało spełnione, świat się zmieniał i trzeba poszukiwać nowych sposobów na dialog z widzami. Doświadczenie z duetem Monika Strzępka – Paweł Demirski było niesłychanie ciekawe. Poza wszystkim pokazało nam, jaki jest podział w tym świecie, uświadomiło, że istnieje jeszcze inny obszar widowni, który

nie był zainteresowany tym, co robiliśmy wcześniej. Pamiętam premierę „Położnic szpitala św. Zofii” – z przerażeniem obserwowałem, jak publiczność reaguje i po ukłonach zobaczyłem, że połowa widowni (ta, która potem powiedziała: „to już nie jest nasz teatr”) przywarła do foteli w głębokim proteście, a druga połowa wybuchła w stojącej owacji! I tak ma być. Są ci, którzy uznali, być może chwilowo, że to już nie jest ich teatr. Są inni, których nikt – nawet siłą – nie ściągnąłby na „Skrzypka na dachu”, a teraz się przeprosili. Ani jedni, ani drudzy nie mają najmniejszego tytułu, by uzurpować sobie prawo własności czy wyłączności. A sprawą dyrektora jest formułować takie propozycje repertuarowe, żeby jedni i drudzy mogli przeżyć z nami swoją satysfakcję. Chociaż, prawdę mówiąc, to jest mało prawdopodobne. Mamy przecież tak podzielony świat, tak podzielone społeczeństwo, tak podzielony teatr!

Prowadząc jedyny (po likwidacji Gliwickiego Teatru Muzycznego) teatr muzyczny dla ponad dwumilionowej publiczności Śląska i Zagłębia, Dariusz Miłkowski musiał uwzględniać potrzeby ludzi dobrze przygotowanych do odbioru sztuki, wyrafinowanych i żądnych nowości, oraz takich, którzy oczekują od teatru tytułowej „rozrywki”. Ale nigdy nie dopuścił do tego, by ten lżejszy nurt stał się dominującym.

Z dyrektorem Miłkowskim współpracowałam przez dwanaście lat – opowiada dr Aneta Głowacka, teatrolog, krytyk teatralny, pracownik Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego. – W 2006 roku zostałam zatrudniona do Teatru Rozrywki na stanowisko specjalisty ds. impresariatu. Moją rolą było zapraszanie spektakli z innych teatrów, organizowanie koncertów, współpraca z instytucjami kultury i agencjami artystycznymi, a także organizowanie występów Teatru Rozrywki poza własną siedzibą. Dariusz Miłkowski niezwykle umiejętnie potrafił dobierać sobie współpracowników, z którymi realizował plany artystyczne. Myślę, że tworzyliśmy

w Teatrze Rozrywki świetny zespół. Podobała mi się również Jego idea teatru jako miejsca spotkania mieszkańców Górnego Śląska ze sztuką nieobecną wówczas w regionie, bez wyjeżdżania poza granice województwa. W ramach działalności impresaryjnej Dyrektor zapraszał najciekawsze zespoły teatralne i spektakle. Nasi widzowie mogli zobaczyć przedstawienia reżyserów, którzy byli istotnym elementem polskiego pejzażu teatralnego. Dla teatru był to często ogromny wysiłek nie tylko z powodów technicznych – przedstawienia trzeba było przenieść w nową przestrzeń, co wymagało ogromnego zaangażowania zarówno z naszej strony, jak i ze strony gościnnego teatru – ale również z powodów finansowych. Teatr nie otrzymywał dodatkowej dotacji na działania impresaryjne, w kulturze trudno też liczyć na duże finansowe zaangażowanie sponsorów, więc pokazy spektakli czy kolejne edycje Wakacyjnego Przeglądu Przedstawień musieliśmy organizować z wpływów z biletów. Tak planowaliśmy repertuar teatru, żeby wydarzenia artystyczne finansować z przedsięwzięć bardziej komercyjnych. Przez wiele lat to się udawało, chociaż wiązało się z ryzykiem. Cieszę się jednak, że Dyrektor je podejmował. Teatr Rozrywki był pierwszą instytucją w regionie, która oferowała swojej publiczności tak szeroki program impresaryjny. Dzięki takiemu myśleniu mogliśmy oglądać w Chorzowie nie tylko spektakle z udziałem Krystyny Jandy, Jerzego Stuhra czy Jana Peszka, ale również twórczość Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, Agaty Dudy-Gracz, przedstawienia Michała Zadary, Barbary Wysockiej czy Pawła Łysaka. Dzięki otwartości Dyrektora Teatr Rozrywki miał w swoim repertuarze propozycje skierowane do bardzo zróżnicowanego grona odbiorców. Oprócz wielbicieli teatru muzycznego, otwierał się na miłośników jazzu, muzyki rozrywkowej oraz na osoby zainteresowane teatrem dramatycznym.

Teatr Rozrywki to nie tylko mocna i ugruntowana marka na mapie teatralnej Śląska i całej Polski. To również instytucja, która w śro-

dowisku uchodzi za scenę istotnie wpisującą się w proces tworzenia nowoczesnego teatru. W procesie tym często wykracza poza granice gatunku, który jest jego głównym polem działania. Od lat realizuje dwa unikatowe cykle: skierowaną do młodego widza, interaktywną Szkołę Teatru oraz „Górny Śląsk – świat najmniejszy” – autorski projekt dr. Krzysztofa Karwata, obejmujący zakresem: historię, geopolitykę, kulturę i sztukę, obyczajowość i perspektywę regionu. Mocną stroną „Rozrywki”, a jednocześnie niewątpliwą zasługą Dyrektora Miłkowskiego jest zespół artystyczny – zarówno ten etatowy, jak i gościnny. Realizatorzy, którzy chętnie przyjmują zaproszenia do współpracy nad kolejnymi premierami, należą do ścisłej czołówki polskich reżyserów, choreografów, scenografów i kostiumografów. Jeżdżą później po polskich teatrach i mówią: „W Rozrywce ludzie są pomocni, zrobią wszystko, żeby ci się udało”...

Dariusz Miłkowski to postać pod każdym względem wyjątkowa – mówi Ryszard Markow, animator kultury, archiwista, w latach 2006–2008 Zastępca Dyrektora Teatru Rozrywki. – Reżyser. Świetnie wyreżyserował swój projekt artystyczny – Teatr Rozrywki. Sam reżyserował w nim od czasu do czasu, troszczył się jednak o innych inscenizatorów i cieszył z każdego sukcesu ich i swojego zespołu. Konsekwentnie budował repertuar, czasem długo i cierpliwie zabiegając o licencję. Kompleksowa budowa Rozrywki zajęła mu ponad trzydzieści lat. Przede wszystkim zespołu artystycznego, ale również technicznego, administracyjnego i obsługi, ludzi identyfikujących się z miejscem i marką. Ale także siedziby, scen, widowni, kulturalnych, sal prób, zaplecza technicznego i otoczenia teatru... Z racji moich inwestycyjnych zadań uczestniczyłem w spotkaniach i rozmowach dyrektora z decydentami i urzędnikami Urzędu Marszałkowskiego, w trakcie których z politycznym talentem i zapałem przekonywał do idei i koncepcji przebudowy teatru, zaprojektowanej przez katowickiego architekta Jerzego

Stożka. Ale także w emocjonujących i niekiedy wybuchowych rozmowach z projektantem (ościeżnice mojego gabinetu to wytrzymały!) na temat szczegółowych rozwiązań funkcjonalnych projektu. W trakcie realizacji projektu dyrektor wizytował regularnie teren budowy i gospodarskim okiem kontrolował technologię robót, ich zgodność z projektem i postęp robót, troszcząc się o rychły powrót artystów na scenę oraz publiczności na widowię. Dyrektor Miłkowski jest perfekcjonistą. Dlatego odbiory robót z jego udziałem były spektaklami przykrymi dla wykonawców robót, dostrzegał bowiem szybko wszelkie bałaganiarstwo, usterki i niedoróbki. Nie wiem, jak dyrektor to robił, bo materia nie jest łatwa, ale potrafił po mistrzowsku utrzymać stabilność w zespołach, unikając tak częstych w teatrach wstrząsów i konfliktów, czego najlepszym sprawdzianem i potwierdzeniem okazała się jego długoletnia kadencja. Dyrektor Miłkowski, co oczywiste, troszczył się o Teatr Rozrywki i starannie dobierał współpracowników. Troszczył się też o ich rozwój. Często zdarzało się, że pracownicy po zdobyciu doświadczenia w Rozrywce szukali swego miejsca dalej, upatrując szansy na sukces poza chorzowską sceną, często na wyższym stanowisku. Z tego, co mi wiadomo, nigdy ich nie zniechęcał. Może nie cieszyła go perspektywa poszukiwania następców, lecz satysfakcja z dobrego przygotowania do trudniejszych zadań była silniejsza.

Jeśli mowa o satysfakcji, to warto podkreślić słowa Dyrektora Miłkowskiego, który zwykł mówić, że podstawowym celem działania wszystkich pracowników teatru jest zapewnienie widzom przeżyć emocjonalno-intelektualno-estetycznych o najwyższej jakości. Dotyczy to w sposób oczywisty artystów, wymaga natomiast stałego uświadamiania, że praca sprząta-czek, księgowych, sekretariatu, pracowni rzemieślniczych, obsługi technicznej i dyrektora służy tej samej idei. Ten cel – satysfakcja widza, który wchodząc do zadbanych wnętrz teatru, prowadzony przez przyjazną obsługę widowni, przeżywający spektakl i wychodzący z teatru

z bagażem refleksji – jest osiągalny tylko przez precyzyjną organizację instytucji i pełną zaangażowania pracę ludzi kochających teatr.

Właściwy człowiek na właściwym miejscu – mówi o Dariuszu Miłkowskim prof. Tadeusz Ślawek, poeta, eseista, samorządowiec, niegdyś rektor Uniwersytetu Śląskiego. – Kiedy dobrych kilka lat przychodziłem na zebrania Rady Programowej Teatru Rozrywki, takie właśnie było wrażenie, jakie wynosiłem z tych spotkań, zapewne nie tylko ja. Gdyby pozwolić sobie na trochę pompatyczności właściwej (niektórym) metaforom, powiedziałbym, że Teatr Rozrywki miał dobrego sternika. Długie lata opracowywania najlepszego kursu między trudnościami (finansowymi, organizacyjnymi, remontowymi), który bezpiecznie doprowadziłby do portu kolejnego spektaklu. Także, jakże to rzadka cecha w naszym życiu publicznym! – umiejętność krytycznej oceny własnych decyzji pomagająca w realizowaniu kolejnych spektakli. A osiągnął Dyrektor Miłkowski rzecz szczególnie cenną: wierną i wymagającą publiczność, która ścigała do Chorzowa na przedstawienia teatru. Za to wszystko pozostajemy Jego dłużnikami.

Za dzieło swojego życia Dariusz Miłkowski był honorowany wielokrotnie, a były to nagrody: środowiskowe (Złota Maska, wrocławski Tukan i Dyplom Mistrzowski, honorowe członkostwo ZASP), państwowe (Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”), medialne oraz lokalne: Chłopiec z łabędziem – nagroda Prezydenta Chorzowa w dziedzinie kultury, a także honorowe obywatelstwo miasta Chorzowa. To ostatnie wyróżnienie ceni chyba najbardziej. Tuż przed rezygnacją z pracy zawodowej (dyrektorem Teatru Rozrywki przestał być 31 sierpnia 2018 roku), Dariusz Miłkowski mówił o nim tak: *Przeżyłem w Chorzowie 34 lata i siłą rzeczy jestem z tym miejscem mocno związany. Mam poczucie tego, że coś mi się udało i że ten teatr to kawałek życiorysu, z którego mogę być dumny, ale kiedy dowiedziałem się, że chorzowscy radni postanowili nadać mi tytuł*

Honorowego Obywatela Miasta Chorzowa, byłem naprawdę zaskoczony. Zdałem sobie wtedy sprawę, jak wiele to znaczy. Ten tytuł jest przecież dowodem najwyższego uznania, jakie może się człowiekowi zdarzyć. Zwłaszcza że uznanie to dotyczy nie tylko sfery zawodowej, ale w ogóle – człowieka. A ja się znalazłem w znamienitym gronie, pomiędzy arcybiskupem, byłym premierem, słynnymi piłkarzami i zasłużonym

działaczem samorządowym! Muszę przyznać, że niejake uznanie odczuwam często na ulicy. Nie jest tak, że idę przez miasto i wszyscy mi się kłaniają, ale gdy wchodzę gdzieś załatwić jakąś sprawę, czuję wyraźnie pewien rodzaj aprobaty. A cóż się człowiekowi może więcej w życiu zdarzyć?! Czy może być lepsze potwierdzenie własnej wartości i znaczenia tego, co się robiło przez taki kawał życia?!

Hanna Głowska

PATTI SMITH: ROCKOWA POETKA POZA SPOŁECZEŃSTWEM



O becnie jest już dojrzałą kobietą – uznaną poetką, wokalistką, instrumentalistką, autorką piosenek, producentką muzyczną – nazywaną przez wielu „matką chrzestną punk rocka”. Kreując swój niepowtarzalny wizerunek i rozwijając artystyczną karierę, nie zapomniła o tym, aby zadbać o – równie przez nią cenione – relacje rodzinne. W życiu nie było jej łatwo, ale pasja oraz upór zaprowadziły ją na sam szczyt. *Patti Smith jest poetką, jej książką jest scena, jej papierem mikrofon*¹. Silna i bezkompromisowa, a przy tym romantyczna i wrażliwa – muzyka Smith nie odbiega charakterem od swojej wykonawczyni, która od lat 70. ubiegłego wieku nieustannie tworzy i inspirowuje. Piękno jej nagrań to nie tylko warstwa dźwiękowa, ponieważ pisane oraz wykonywane przez nią teksty to poezja na najwyższym poziomie. Ich odsłuch prowadzi do zachwytu

SZTORM NA MORZU MOŻLIWOŚCI

Artystyczna podróż Patricii Lee Smith (urodzonej 30 grudnia 1946 roku w Chicago) nie rozpoczęła się od śpiewania ani nawet od muzyki. Jako dziecko Smith nie przejawiała szczególnych zdolności artystycznych, jednak od zawsze fascynowała się sztuką i pragnęła ją uprawiać. Czerpała przyjemność z czytania książek i oglądania dzieł malarskich², co po latach zaowocowało tworzonymi przez nią grafikami oraz rysunkami, które wystawiano w galeriach sztuki³. Dzieciństwo spędziła w Deptford Township, mieście położonym w stanie New Jersey, razem z trojgiem rodzeństwa: bratem Toddem i siostrami Lindą oraz (przedwcześnie zmarłą) Kimberly⁴. Rodzice wychowywali ją w duchu głębokiej religijności⁵. Latem 1966 roku Smith pracowała w fabryce i poznała chłopaka, z którym

¹ F. Łobodziński, *Boso, ale w akordach*, [w:] Smith P., *Tańcz boso*, przeł. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017, s. 37.

² P. Smith, *Poniedziałkowe dzieci*, przeł. R. Sudół, Wołowiec 2012, s. 18–19.

³ Tamże, s. 241.

⁴ Tamże, s. 11–17.

⁵ Tamże, s. 12.

zaszła w ciążę. Dziewczyna zdecydowała się urodzić dziecko, a następnie oddać je do adopcji. Podjęcie tej decyzji nie było dla niej łatwe, lecz uznała ją za jedyne wyjście, ponieważ nie dysponowała warunkami niezbędnymi do wychowania latorośli⁶. Po tym, jak została wyrzucana ze studiów, *znalazła pracę za minimalną pensję w drukarni podręczników w Filadelfii*. To właśnie wtedy odkryła swoją największą artystyczną inspirację – Arthura Rimbauda⁷, którego historia i twórczość (oprócz dzieł Williama Blake’a, Allena Ginsberga i wielu innych literatów tudzież muzyków) miała niebagatelny wpływ na jej życie⁸. W 1967 roku Patti Smith postawiła wszystko na jedną kartę i wyjechała do Nowego Jorku, aby tam realizować swoje artystyczne aspiracje⁹. Była bezdomna, głodna, ale po pewnym czasie znalazła zatrudnienie w księgarni, gdzie poznała swojego wieloletniego przyjaciela, miłość i bratnią duszę – Roberta Mapplethorpe’a, który później zdobył popularność jako jeden z najbardziej kontrowersyjnych fotografików XX wieku¹⁰. Para wkrótce zamieszkała razem, dzieląc codzienne troski, wspólnie rysując i pisząc wiersze¹¹. Po tym jak Hotel Chelsea stał się dla nich domem¹², a klub Max’s Kansas City otworzył przed nimi swoje podwoje, świat sztuki stanął przed ambitną poetką otworem¹³. Dzięki wsparciu Gerarda Malangi recytowała swoje wiersze w ramach *The Poetry Project w kościele św. Marka*¹⁴. Malanga zajął się także wydaniem pierwszej książki poetyckiej Smith *Seventh Heaven (Siódme niebo)*. Artystka występowała w wielu nowojorskich klubach, a publiczność chętnie przychodziła,

by ją obserwować, gdyż na scenie była fenomenalna, a deklamowane przez nią poematy miały w sobie nutę rock’n’rolla. Z czasem performerka-improvizatorka zaczęła myśleć o tym, aby do akompaniującego jej Lenny’ego Kaya dołączyć innych muzyków. Tym oto sposobem powstał zespół The Patti Smith Group¹⁵. Zespół Smith zaczął dawać koncerty w klubie CBGB, a że artyści zaplanowali wspólne występy z cieszącą się uznaniem grupą Television, z weekendu na weekend pod sceną bawiło się coraz więcej ludzi. Opiekę menedżerską nad Patti Smith objęła Jane Friedman. Oprócz rysowania, pisanie i tworzenia muzyki, artystka próbowała swoich sił w teatrze oraz filmie¹⁶. Była również recenzentką muzyczną dla czasopism „Creem” i „The Rolling Stone”¹⁷. Pierwszy i zarazem najsłynniejszy album wokalistki *Horses (Konie)*, a także kolejne wydawnictwa muzyczne i literackie znajdowały uznanie krytyków i przychylność fanów na całym świecie. Decyzja niesionej na fali sukcesów piosenkarzki zaskoczyła wszystkich: rockmanka u szczytu popularności postanowiła porzucić karierę i oddać się spokojnemu życiu rodzinnemu u boku męża – Freda „Sonica” Smitha, gitarzysty zespołu MC5. Po nagraniu trzeciej płyty The Patti Smith Group przestała istnieć, lecz jego liderka wcale nie zrezygnowała ze sztuki – postanowiła uczynić nią własne życie¹⁸. Jej związek z Fredem Smithem zaowocował potomstwem – synem Jacksonem oraz córką Jesse Paris¹⁹. Wokalistka powróciła na scenę dopiero po latach, a moment, w którym się na to zdecydowała, poprzedziła kumulacja

⁶ Tamże, s. 24–25.

⁷ Tamże, s. 29–30.

⁸ Tamże, s. 52.

⁹ Tamże, s. 31–37.

¹⁰ Tamże, s. 40, 246.

¹¹ Tamże, s. 44.

¹² Tamże, s. 91.

¹³ *Please kill me. Punkowa historia punka*, red. G. McCain, L. McNeil, przeł. A. Wojtasik, Wołowiec 2018, s. 155–156.

¹⁴ Tamże, s. 165.

¹⁵ Tamże, s. 255–257.

¹⁶ P. Smith, dz. cyt., s. 143, 209.

¹⁷ Tamże, s. 173.

¹⁸ *Please kill me...*, s. 500–504.

¹⁹ P. Smith, dz. cyt., s. 252, 258.

śmierci trzech ważnych dla niej mężczyzn: byłego ukochanego i bratniej duszy artystki Roberta Mapplethorpe’a, męża i współpracownika muzycznego Freda Smitha oraz brata Todda. Powrót do działalności muzycznej poetka wykorzystwała do szerzenia poglądów pacyfistycznych i proekologicznych, między innymi sprzeciwiając się wojnie w Iraku oraz działaniom zbrojnym w Libanie i Izraelu. Do dziś Patti Smith wciąż występuje na scenie, pisze książki oraz przygotowuje scenariusz do ekranizacji swojej autobiografii *Just Kids* (2010; wydanie polskie: *Poniedziałkowe dzieci* – 2012) poświęconej relacji z Robertem Mapplethorpe’em.

DNI MIŁOŚCI – NOCE ROCK AND ROLLA

Już podczas występu w kościele św. Marka (1 stycznia 1974 roku) Smith dała się poznać jako niezwykle charyzmatyczna postać, której sceniczny wizerunek oparty na androginicznym wyglądzie, połączonym z niemal transowym oddaniem się sztuce, wywoływał elektryzujące wrażenie. James Grauerholz wspomina wydarzenie następująco: *Patti wystąpiła z Lennym Kayem i rzuciła ludzi na kolana. Miała niesamowite wycucie sceny, po prostu pozamiatała. Wiedziała, jak przykuć uwagę publiczności i jak prowadzić słuchaczy przez wszystkie etapy swojej małej duchowej podróży. Zabierała ich w górę, potem rzucała z wysoka, łapała i ponownie rzucała. Kiedy skończyła swój występ [...], po prostu ruszyła do wyjścia. [...] Tłum szalał. Patti rozniosła to miejsce w pył*²⁰.

Artystka niezwykle emocjonalnie podchodziła do swoich występów, które sprawiały jej wielę radości. Patti Smith przedstawiała własną poezję performatywną (jej inspiracją był ry-

tualny język amerykańskich Indian), dobrze zdając sobie sprawę, iż właśnie ona najlepiej sprawdza się podczas publicznych odczytów. Pomimo wysokiego poziomu artystycznego performerka uważała, że podczas występu na scenie najważniejsza jest „fizyczna obecność” i kontakt z publicznością. O uczuciach odczuwanych podczas pobytu na scenie Smith mówi tak: *Przez występ osiągam stany, w których mój mózg jest całkowicie otwarty – jest pełen światła, czuję się ogromna, czuję się wielka jak Empire State Building – i jeśli potrafię nawiązać kontakt z publicznością, z wielką gromadą ludzi, kiedy mój mózg jest tak ogromny i tak wrażliwy... to wyobraż sobie, jak potężną energię, inteligencję i wszystko inne mogę im odebrać*²¹.

Osobami, od których Smith uczyła się sztuki przemawiania, byli między innymi Adolf Hitler i amerykański „teleewangelista” Billy Graham – artystka podziwiała ich jednak wyłącznie za poziom retorycznych dokonań. Patti Smith ustaliła cel swojej poetyckiej twórczości: *Piszę, żeby kogoś pojąć. Wszystko, co piszę, ma jakiś motyw. Piszę w ten sam sposób, w jaki występuję. Występujesz tylko dlatego, że chcesz, aby ludzie zakochali się w tobie. Chcesz, żeby na ciebie reagowali*²². Gdy podczas jednego z występów Smith zapomniała tekstu swojego wiersza, wykazała się ścią punkową postawą, zwracając się do publiczności słowami: „Kurwa, zapomniałam, jak to szło dalej”. Ludziom się nawet podobało: „To naprawdę niezłe, zapomniała swojego wiersza” – ale ona stwierdziła: „No i chuj, co z tego? Zaraz coś wymyślę” i faktycznie zaczęła improwizować – wspomina Victor Bockris²³.

Po brawurowym debiucie w kościele św. Marka poetycka kariera Patti Smith nabrała tempa,

²⁰ Cyt. za: *Please kill me...*, s. 255.

²¹ Cyt. za: tamże, s. 256.

²² Cyt. za: tamże.

²³ Cyt. za: tamże, s. 174.

a ona sama na dobre weszła do świata rocka, poznając coraz więcej muzyków zachęcających ją do pisania piosenek i komponowania. Jedną z takich osób był Sandy Pearlman, który wiedząc, jak dobrze Smith poradziła sobie ze stworzeniem tudzież odśpiewaniem utworów w *Cowboy Mouth* (*Usta kowboja*) – sztuce teatralnej współtworzonej z Samem Shepardem (ówczesnym kochankiem poetki) – zaczął widzieć w niej potencjał na nową gwiazdę rock'n'rolla²⁴. Jedną z pierwszych ważnych osób, które namawiały Smith do pisania tekstów piosenek (oprócz Mapplethorpe'a, który zawsze był fanem jej głosu i twórczości) był Bob Neuwirth. Ambitnej pisarce propozycja się spodobała, lecz pomysł, by miała je wykonywać, kwitowała: Chcę być poetką, nie piosenkarką²⁵. Sam Shepard zapoznał Patti Smith z Lee Crabtree, kompozytorem i klawiszowcem, który pracował z *The Fugs* i *Holy Modal Rounders*²⁶ i z którym napisała trzy piosenki, co Smith wspomina następująco: *Byłam zaskoczona, że to brzmi tak dobrze, bo Lee znalazł tonację, w której mogłam śpiewać*²⁷. Wkrótce Crabtree popełnił samobójstwo, a osobą, która nawiązała współpracę z Patti Smith, okazał się Allen Lanier – klawiszowiec zespołu Blue Öyster Cult, z którym artystka rozpoczęła długotrwałą, intymną relację.

Poetka spotykała się z różnymi mężczyznami, jednak w jej sercu zawsze było miejsce dla Roberta Mapplethorpe'a, pomimo że ich relacja zmieniała się coraz bardziej w przyjaźń, a obydwoje pozostawali w erotycznych związkach z innymi osobami (Mapplethorpe odkrył w sobie homoseksualistę i związał się z Davidem Crolandem)²⁸. Poetka fascynowała

się kobietami, uwielbiała je obserwować i często ustanawiała je bohaterkami swoich wierszy. Nierzadko były to sławne artystki, takie jak: Anita Pallenberg, Amelia Earhart, Marianne Faithfull, Edie Sedgwick, a także na przykład biblijna Maria Magdalena, co w połączeniu z mocno androginicznym wyglądem (pomimo biustu artystki o imponujących rozmiarach, który podkreślały koszulki zakładane na nagie ciało) i nieodgadnioną dla wielu relacją z Mapplethorpe'em (w środowisku wiadano, że umawia się z mężczyznami) powodowało, iż myślano, że Smith jest lesbijką²⁹. Artystka co prawda miała erotyczne doświadczenie z przyjaciółką, Penny Arcade, lecz taka forma kontaktów z drugą kobietą zdecydowanie nie przypadła jej do gustu³⁰. Poetka nierzadko pisała teksty z perspektywy mężczyzny, utożsamiała się z przedstawicielami przeciwnej płci. Miał na to wpływ zapewne fakt, iż większość jej idoli (a artystka uprawiała wręcz kult idoli, traktując sławne osoby, których nie знаła, jak najbliższych przyjaciół i pokrewne dusze, opisując siebie niejako poprzez związek z nimi, identyfikując z ich życiem własne) to przedstawiciele płci męskiej. Możemy wśród nich wyróżnić takie sławy, jak: *Bob Dylan, John Lennon, Beatlesów, Rolling Stonesów, Jeana Geneta, [...] Briana Jonesa, Jimiego Hendrixa, Jima Morrisona [...] [oraz wspomnianego już wcześniej] Rimbauda, do którego grobu odbyła dwie pielgrzymki*³¹. Taki dobór autorytetów nie oznaczał jednak w żadnym wypadku seksizmu, wręcz przeciwnie: *Patti Smith przejmując wiele atrybutów męskiego rocka, nie tyle [...] umocniła tę maskulinistyczną kulturę, ile rzuciła wyzwanie jej dotychczasowym właścicielom, o czym może świadczyć między innymi to,*

*że wybierała tych, których seksualność była pod znakiem ambiwalencji. Nawet jeśli byli to mężczyźni heteroseksualni, to ich sposób poruszania się, bujne fryzury, androgeniczne rysy i fantazyjny ubiór otwierały kulturę na znaczące zmiany w rozumieniu seksualności. [...] Maskulinizm rocka działał jakby wbrew sobie*³². Ed Friedman wspomina, że: *jeden z jej wierszy nosił tytuł Rape [Gwałt] i w pewnym momencie Patti przyjmuje w nim męski punkt widzenia – nazywając ofiarę gwałtu „swoim jagniątkiem*³³. Patti Smith mówi o poetyckim zainteresowaniu kobietami tak: *Nie miałam w sobie ani krzty pewności siebie. Pisałam głównie o dziewczynach tracących cnotę, próbowałam pisać jak Lorca. Pamiętam taki kawałek o bracie, który pod białym księżycem gwałcił ciało swojej martwej siostry – nazywało się to The Almond Tree [Migdałowiec]. Spogląda na jej zwłoki i mówi: „Po śmierci jesteś zimna, zimniejsza nawet, niż byłeś dla mnie za życia”. Większość moich wierszy jest adresowana do kobiet, bo kobiety są najbardziej inspirujące. Kim jest większość artystów? Mężczyznami. Kto ich inspiruje? Kobiety. Moją wewnętrzną męskość inspirują kobiety. Zakochuję się w mężczyznach, a oni zawłaszczają mnie. Nie jestem żadną emancypantką. Nie mogę więc pisać o mężczyźnie, bo jestem na pasku mężczyzny, ale o kobiecie, wobec której mogę grać męską rolę. Mogę ją wykorzystywać jako swoją muzę. Używam kobiet*³⁴.

Pomimo tego typu wyznań sceniczny wizerunek i piosenki Smith zdają się przeczyć temu, iż miałyby ona być niechętną wobec płci, którą sama reprezentuje. Przecież nawet recenzując longplaye innych artystek, zawsze podkreślała ich kobiecą siłę i niezależność. Nie chciała promować stereotypowej dziewczęcej nieporadności³⁵. Bebe Buell, którą, notabene,

poetka namówiła na wzięcie udziału w robieranej sesji do magazynu „Playboy”, wyraża się, że: *według Patti feminizm polega na tym, żeby nie być ofiarą – że kobiety powinny dokonywać wyborów w pełni świadomości i buntować się*³⁶. Choć Smith wielokrotnie podejmowała decyzje, które mogły się wydawać całkowicie zgodne z ograniczeniami narzucanymi przez patriarchat i tradycyjnie pojmowaną społeczną rolę kobiety, to właśnie jej buńczuczność i poczucie zupełnej (artystycznej oraz mentalnej) wolności sprawiają, że jest owego patriarchatu zaprzeczeniem. Wygląda jak mężczyzna i robi to, co jej się żywnie podoba – bo może. Bo, nie zważając na niczyją opinię, właśnie tego chce.

Pierwszym singlem Patti Smith był utwór *Piss Factory* (*Fabryka szczyn*), wydany 5 czerwca 1974 roku nakładem wydawnictwa Mer, a wyprodukowany przez Lenny'ego Kaye'a. Na singlu oprócz utworu tytułowego znalazł się cover *Hey Joe* z repertuaru Jimiego Hendrixa. 7 maja 1975 roku Patti Smith Group w składzie: Patti Smith (główny wokal, gitara, klarnet), Lenny Kaye (gitara, wokal), Ivan Kral (bas), Jay Dee Daugherty (perkusja) oraz Richard Sohl (pianino), za namową Clive'a Davisa, podpisali kontrakt z wytwórnią płytową Arista Records. Przez pięć tygodni (począwszy od 2 września 1975 roku) trwały prace nad pierwszą płytą zespołu pt. *Horses*, której produkcją zajął się John Cale³⁷. Tak Patti Smith opisuje uczucia towarzyszące procesowi powstawania debiutanckiego albumu: *Wdzięczność wobec rock and rolla za to, że przeprowadził mnie przez trudny okres dojrzewania. Radość odczuwana w tańcu. Siła moralna czerpana z odpowiedzialności za własne czyny. Wszystko to zostało zapisane w Horses. Płyta była też salwą honorową na cześć tych, którzy utorowali nam drogę.*

²⁴ P. Smith, dz. cyt., s. 181, 190–191.

²⁵ Tamże, s. 139.

²⁶ Tamże, s. 191.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 192.

²⁹ Tamże, s. 193–194.

³⁰ *Please kill me...*, s. 161.

³¹ J. Jarniewicz, *All you need is love: sceny z życia kontrkultury*, Kraków 2016, s. 196.

³² Tamże.

³³ Cyt za: *Please kill me...*, s. 176.

³⁴ Cyt za: tamże.

³⁵ P. Smith, dz. cyt., s. 173.

³⁶ Cyt. za: *Please kill me...*, s. 160.

³⁷ P. Smith, dz. cyt., s. 238.

W Birdland towarzyszyliśmy młodemu Peterowi Reichowi czekającemu na ojca Williama Reicha, który miał zlecieć z nieba, aby zabrać go ze sobą. W Break It Up Tom Verlaine i ja napisaliśmy o śnie, w którym Jim Morrison, spętany jak Prometeusz, nagle wyrwa się na wolność. W Land wątki transseksualne splatają się z etapami śmierci Hendrixa. Elegie to wyraz pamięci o nich wszystkich, o tych, których straciliśmy, tracimy i mamy stracić³⁸.

Dziś już ikoniczne zdjęcie na okładkę *Koni* wykonał Robert Mapplethorpe³⁹. Po premierze płyty przyszedł czas na rozliczne wywiady i działania promocyjne, jednak to, że *Horses* otrzymała fenomenalne recenzje i do dziś wymieniana jest jako wydawnictwo przełomowe oraz jedno z najważniejszych w historii rocka, sprawił wysoki poziom artystyczny zarówno tekstów piosenek, jak i muzyki⁴⁰. Kolejne wydawnictwo muzyczne, tym razem nieco bardziej awangardowe, odnoszące się w warstwie tekstowej do trudnej sytuacji humanitarnej w Afryce *Radio Ethiopia*, które zostało wydane w październiku 1976 roku nakładem wytwórni Arista Records, producencką opieką objął Jack Douglas.

BOŻE, DAJ MI COŚ: POWÓD DO ŻYCIA

Wypadek liderki zespołu, który miał miejsce podczas koncertu na stadionie w Tamp (na Florydzie) 23 stycznia 1977 roku, stanowił dla niej moment duchowego przełomu. Artystka spadła ze sceny liczącej ponad trzy metry wysokości wprost do odsłuchu, na pozbijane gwoździem deski służące za barierkę. James Grauerholz twierdzi, że Patti Smith swoje wy-

stępy traktowała w duchu filozofii „wirujących derwiszów” i uznawała wejście w trans za swój obowiązek wobec widzów. Powiedziała mi kiedyś, że zdarzało jej się masturbować na scenie⁴¹. Istotny wydaje się fakt, że nieszczęśliwe zdarzenie miało miejsce podczas wykonywania numeru *Ain't It Strange* (Czy to nie dziwne), który w repertuarze zespołu był tym najbardziej bezkompromisowym wyrazem buntu wobec Boga. Jay Dee Daugherty wspomina: Byliśmy supportem przed Bobem Segerem, który nie pozwolił nam użyć wszystkich swoich świateł. Gdy graliśmy *Ain't It Strange*, Patti podeszła do krawędzi sceny. To kawałek, który opowiada o zmaganiach z Bogiem: „Come on, gimme your best shot, I can take it, motherfucker” [No dalej, przywal mi najmocniej, jak zdołasz – zniosę to, skurwysynu] – rozumiesz, w sposób bardzo wyzywający, coś jak: „Spotkam się z tobą na własnych warunkach”⁴². Jak relacjonuje Lenny Kaye, wokalistka spadła ze sceny dokładnie po wyśpiewaniu słów: *C'mon, God, make a move* (No dalej, Boże, zrób jakiś ruch)⁴³, co spowodowało, że zespół Smith po okresie rekonwalescencji nie wykonywał już bluźnierczego w wymowie utworu *Gloria*, natomiast artystka dokonała religijnego przewartościowania i uporządkowania. Bynajmniej nie oznacza to powrotu Smith do wyznawania religii w jej zinstytucjonalizowanej formie, aczkolwiek Jim Carroll zauważa, że: w *Patti* było coś bardzo chrześcijańskiego – bardzo, bardzo chrześcijańskiego. Nie chodziliśmy do kościoła ani nic z tych rzeczy, ale Patti regularnie czytywała Biblię. Ludzie wciąż pamiętają jej tego Jezusa, że „poniósł za grzechy śmierć, lecz nie jej”, ale dla mnie ona zawsze była chrześcijanką⁴⁴. Biorąc pod uwagę wypełnione modlitwami dzieciństwo poetki oraz wychowanie otrzymane w rodzinie, gdzie

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 239.

⁴⁰ *Please kill me...*, s. 433–434.

⁴¹ Cyt. za: tamże, s. 435.

⁴² Cyt. za: tamże.

⁴³ Za: tamże, s. 436.

⁴⁴ Cyt. za: tamże, s. 438.

pobożność uznawano za cnotę, można uznać za naturalne (lub co najmniej prawdopodobne), że traumatyczne przeżycie, rozegrane w tak nacechowanych kontekstem religijnym warunkach, spowoduje w niej potrzebę zawierzenia Absolutowi. Czas powrotu do zdrowia Patti Smith spożytkowała na przygotowanie tomu wierszy *Babel* oraz tekstów na kolejną płytę⁴⁵.

Następny album studyjny Patti Smith Group zatytułowano *Easter* (*Wielkanoc*) (wydany w marcu 1978 roku przez wytwórnię Arista Records, wyprodukowany przez Jimmy'ego Iovine'a). Osiągnął spory sukces komercyjny, głównie dzięki singlowi *Because the Night* (*Ponieważ noc*), napisanemu przez Bruce'a Springsteena i poprawionemu przez Smith. *Latem 1978 roku* *Because the Night* wspięła się na trzynaste miejsce na liście *Top 40*⁴⁶. Czwarta płyta zespołu – *Wave* (*Fala*; wydana 17 maja 1979 roku nakładem wytwórni Arista Records, jej produkcją zajął się Todd Rundgren) w swej treści stanowiła pożegnanie wokalistki z karierą sceniczną, z której zrezygnowała po to, aby oddać się obowiązkowi życia w rodzinie założonej wspólnie z Fredem „Sonikiem” Smithem. Lenny Kaye podsumowuje ten okres działalności zespołu następująco: *Zaczęliśmy od grania dla dwustu pięćdziesięciu osób w kościele św. Marka, a zakończyliśmy, występując przed siedemdziesięcioletnim tłumem na stadionie piłkarskim we Florencji. Trudno wyobrazić lepszą opowieść niż ta*⁴⁷. Choć rozstanie dla żadnego z członków zespołu nie było łatwe, odbyło się w dość dobrej atmosferze, pozbawionej żalu czy pretensji do którejkolwiek ze stron⁴⁸. W czerwcu 1988 roku ukazał się album *Dream of Life* (*Sen życia*) (nakładem Arista Records), którego producentami byli Fred

Smith oraz Jimmy Iovine, a który promowany był przez singiel *People Have the Power* (*Ludzie mają siłę*). Na jego okładce pojawiło się zdjęcie Smith wykonane przez Roberta Mapplethorpe'a⁴⁹. Po tym, jak Patti Smith Group zostali zreaktywowani, 18 czerwca 1996 roku ukazał się album *Gone Again* (*Znowu odszedł*; wydany przez wytwórnię Arista Records, pieczę producencką nad nim objęli Malcolm Burn, Lenny Kaye). Przez kolejne lata ukazywały się wydawnictwa muzyczne takie jak: *Peace and Noise* (wydane 30 września 1997 roku nakładem Arista Records, stanowiło debiut Patti Smith w roli producentki), *Gung Ho* (wydane 21 marca 2000 roku przez Arista Records, jako producent wystąpił Gil Norton), *Trampin'* (wydane 27 kwietnia 2004 roku nakładem wydawnictwa Columbia Records, producentka – Patti Smith), *Twelve* (wydane 17 kwietnia 2007 roku przez Columbia Records i wyprodukowane przez Patti Smith, zawiera covery wielu cenionych przez Smith wykonawców, między innymi Nirvany, The Doors, Simona and Garfunkela, Jimiego Hendrixa i The Beatles) oraz *Banga* (wydane 1 czerwca 2012 roku nakładem wytwórni Columbia, którego producentami zostali: Patti Smith, Tony Shanahan, Jay Dee Daugherty oraz Lenny Kaye). Zespół przez wszystkie lata działalności grał muzykę, którą możemy zaklasyfikować do gatunków: rock, punk rock, art rock, rock garażowy tudzież proto-punk. Głos, którym dysponuje Smith, określamy jako kontralt. Od 2006 roku jednym z gitarzystów zespołu Patti Smith jest jej syn – Jackson. 20 stycznia 2008 roku ukazał się film dokumentalny pt. *Patti Smith: Dream of Life* (*Patti Smith: Sen życia*), w którym w mocno poetycki sposób ukazane są chwile zarówno z prywatnego, jak i scenicznego życia wokalistki.

⁴⁵ P. Smith, *Nie gódź się*, przeł. Filip Łobodziński, Stronie Śląskie 2019, s. 204.

⁴⁶ P. Smith, *Poniedziałkowe dzieci...*, s. 247.

⁴⁷ Cyt. za: *Please kill me...*, s. 533.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ P. Smith, *Poniedziałkowe dzieci...*, s. 258.

MUZYKA, KTÓRA WABI NICZYM HEROINA

Jeden z najsłynniejszych utworów Patti Smith zatytułowany *Gloria: In Excelsis Deo* jest autorską i zupełnie autonomiczną wersją rockowego standardu *Gloria* pióra Vana Morrisona, którą nagrał wraz z zespołem Them w 1964 roku. Utwór powstał poprzez połączenie wersji Morrisona z wierszem Smith *Oath (Przysięga)* i przekształceniu jego warstwy muzycznej. Patti Smith objaśnia genezę *Przysięgi*: *Napisałam te słowa kilka lat wcześniej jako deklarację istnienia, jako przysięgę, że będę brała odpowiedzialność za własne czyny. Jezus Chrystus był człowiekiem, przeciwko któremu warto się buntować, bo sam był buntownikiem*⁵⁰. Dla interpretacji utworu nie bez znaczenia jest jego tytuł. Oprócz tego, że tytułowa *Gloria* jest żeńskim imieniem, słowo to w języku łacińskim oznacza chwałę lub świetność, a także aureolę malowaną nad głowami świętych wizerunków. Wyrazem *gloria* określa się również część utworu muzycznego nazywanego mszą oraz modlitwę odmawianą podczas mszy rzymskokatolickiej. Tytuł piosenki Smith wraz z podtytułem *In Excelsis Deo (Chwała na wysokości Bogu)*, który dopisała poetka, stanowi odwołanie do imienia kobiety oraz śpiewu pochwalnego, który katolicy odśpiewują podczas religijnych uroczystości. Utwór rozpoczynający się od słów:

*Jezus poniósł za grzechy śmierć
lecz nie moje
topię się w kotle złodziei*

*w rękawie mam dżokery
glaz na piersi dnie
mój czyn mój grzech
on jest tylko mój
Mój*⁵¹

z pewnością typową modlitwą nie jest. Stanowi co prawda zwrot do Boga, lecz bliżej mu do wyrzeczenia się wiary i bluźnierstwa niż aktu pokornego oddania czci Stworzycielowi. Podmiot liryczny chlubi się swoimi grzechami i nie czuje potrzeby, aby ktoś je wymazywał. Po kontrowersyjnym wstępie, utwór tylko nabiera dynamiki, gdy muzyka przyspiesza, a Patti Smith energicznym głosem wypiekuje frazy, w których, przyjmując perspektywę mężczyzny, opisuje swoje uczucia towarzyszące ujrzeniu pięknej kobiety o imieniu *Gloria*:

*potem wpadam na imprezę
szybko nudzę się
wtem za oknem śliczną babkę widzę
wygina się przy parkomacie, opiera się na parkomacie
wygląda tak ekstra
wygląda, że weź
i jakoś dziwnie czuję
że ją – muszę mieć
Rzucam na nią czar
[...]
Skarbie jak na imię masz
Mówi jak na imię ma
Słodko szepcze mi
Mówi jak na imię ma
na imię jej...*

⁵⁰ Tamże, s. 236.

⁵¹ P. Smith, *Nie gódź się...*, s. 23. Teksty piosenek Smith (oprócz utworu *Frederick*) wykorzystane w niniejszym artykule to oficjalne tłumaczenia Filipa Łobodzińskiego. Zamieszczenie ich w pracy podyktowane jest jedynie obostrzeniami formalnymi – czuję się w obowiązku zakwestionować ich słuszność. Podejrzewam, że określony styl tłumaczeń wynika z intencji zachowania rytmu i śpiewności tekstów Smith, jednakże tak obrany kierunek przydał poezji Amerykanki pretensjonalności i do pewnego stopnia zniweczył jej walory estetyczne. Chęć dopasowania polskiego tekstu do taktów muzyki doprowadziła do skonstruowania sztucznych, pozbawionych oryginalnego wdzięku, a czasem nawet niegramatycznych wersów. Razi nadużywanie inwersji, wprowadzające tym samym element patosu, który – biorąc pod uwagę punkową postawę artystki, nie był kategorią estetyczną, do której chciałaby się odwoływać. Na niekorzyść tłumaczeń działają również neologizmy, które ujmują ciętości oraz siły przekazu słowom Smith, w zamian czyniąc je śmiesznymi. Za egzemplifikację posłużyć tu może tłumaczenie piosenki *Rock'n'roll Nigger (Easter 1978)*, której już sam polski tytuł – *Rock'n'rollowy murzaj* – wzbudza wątpliwości. Wspominam o tym, gdyż efekt zabiegów przeprowadzonych przez Łobodzińskiego w procesie tłumaczenia piosenek Smith niesie za sobą niebezpieczeństwo, iż polski czytelnik, dla którego cytowana książka byłaby pierwszym spotkaniem z twórczością poetki, mógłby niesłusznie (!) uznać, iż jest ona mało wartościowa.



Patti Smith. By Fabio Venni from Florence – Originally posted to Flickr as Patti Smith, CC BY-SA 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3062709>

G
L
O
R
lililili
G-L-O-R-I-A (Gloria!)...⁵²

Zabieg przywołania naraz kontekstów religijnego i erotycznego zawsze robił wrażenie, lecz był już znany od dawna. To, że kobieta w zachwyceniu opiewa urodę drugiej kobiety, nie było wcześniej tak oczywiste i dało efekt elektryzujący. Transgresja, której dokonała Smith stanowi *pean na cześć niezależności wobec konwencji społecznych*⁵³.

To, jak Patti Smith rozumie miłość, możemy wyczytać z piosenki *Free Money* (*Szmal z nieba*), napisanej przez duet Smith/Kaye na album *Horses*:

*Każdej nocy zanim pójdę spać
Na loterii los wygrany mam
Zgarniam perły z morskiego dna
Sprzedają je by kupić to czego ci brak*

*Każdej nocy nim zapadnę w sen
Widzę jak banknoty tańczą wokół mnie
Są kradzione ja się z tym nie czuję źle
Chwytam je by kupić to czego tylko chcesz*

*Skarbie to by była fantastyczna rzecz
Skarbie kupić ci co tylko chcesz
Szmal mieć*⁵⁴

Podmiot liryczny prawdopodobnie jest osobą niezamożną, dla której nawet drobne pieniądze mają wielką wartość. Wie, że ukochana osoba marzy o dobrach materialnych, na które jej/jego nie stać. Miarą wielkiej miłości stają się

tutaj obietnice, niestety bez pokrycia, gdyż pieniądze, za które osoba mówiąca planuje nabyć dary, posiada jedynie w sferze marzeń, na granicy pomiędzy jawą a snem:

*Kupię ci samolot skarbie
Wyniosę cię wysoko gdzie podniebny płynie prąd
I poniosę cię przez stratosferę
Obejrysz wszystkie planety
Potem zniosę cię w głąb w głąb
Tam gdzie żar żar przez Arabię-skarbię
I przez zziębły wielki śnieg
Będziemy biec śnić biec śnić biec biec śnić śnić
[...]
Skarbie to by była fantastyczna rzecz
Skarbie o kłopotach zapomnimy już
Tak o kłopotach zapominamy zapomnimy już
Wystarczy śnić śnić śnić szmal mieć*

*I śnić będziemy śnić będziemy śnić będziemy
Trzeba śnić śniąc będziemy szmal mieć
Szmal z nieba, szmal z nieba...*⁵⁵

Piosenka w swej wymowie zdaje się doskonale ilustrować problemy finansowe, przez jakie przechodzili jako para Robert Mapplethorpe i Patti Smith. Mieli wszystko, czego potrzeba artystom do życia: miłość i sztukę, a jednak ich szczęście (szczególnie z perspektywy Mapplethorpe’a) przyćmiewało widmo niezaspokojonych potrzeb bytowych⁵⁶.

Chociaż cała płyta *Wave* jest pożegnaniem Patti Smith z zespołem i rock’n’rollową karierą, to szczególny tego wyraz stanowi otwierającą ją utwór *Frederick*, poświęcony (ówcześnie) przysłemu mężowi poetki, któremu na imię było właśnie Fred. Podmiot liryczny zwraca się do ukochanej osoby, chcąc się upewnić, że jest

gotowa na zmiany – wspólne życie i zmianę jego dynamiki, zwraca się do niej słowami przepełnionymi czułością tudzież przekonaniem, że tytułowy Frederick jest dla niej kimś absolutnie wyjątkowym:

*Cześć, witaj, zbudź się ze snu
Bóg ma twą duszę w opiece
Cała moc, która tli się płomieniem
Rozpala światło w jednym imieniu*

*Frederick, imię troski
Szybko zasypia gdzieś w pokoju
Aniołowie stróże czuwają przy łóżku
Rzucają światło na moją śpiącą głowę*

*Jestem falą pragnącą śpiewać
Tańczyć z tancerzami ostatni piruet
Do momentu, aż powiedziales „cześć”
Dalej moja duszo, czy jesteś gotowa?*⁵⁷

Osoba mówiąca przywołuje postaci takie jak Bóg i anioł, odwołuje się do duszy i gołębic (symbolu pokoju, a w tradycji chrześcijańskiej również znaku Ducha Świętego), a wspólne szczęście metaforyzuje w postaci „krainy miłości” umiejscowionej wysoko na niebie. Wszystko to ukazuje niezmaconą pewność i spokój podmiotu lirycznego oraz szczęście wynikające z decyzji o wyjeździe z ukochanym. Patti Smith w tekście piosenki opowiada o rozstaniu ze światem muzyki słowami:

*Cześć, cześć, hej, hej
Może kiedyś tu wrócę
Ale dziś na skrzydłach gołębic*

*Szybuję w górę do krainy miłości

Teraz kładę się do snu
Módlcie się do Pana, by zachował moją duszę
Pocałunek do pocałunku, oddech do oddechu
Moja dusza się poddaje w śmiertelnym zdumieniu*

*Dla nas noc zachwytu, abyśmy wytrzymali
Ustaw nasze żagle, wypłyni głęboko
Po uniesieniu spotykają się dwa serca
Splecione w jednym uderzeniu*

*Fredericku, jesteś tym jedynym
Gdy podróżujemy od słońca do słońca
Wszystkie marzenia, na które tak długo czekałam
Leć dzisiaj wieczorem tak długo, tak długo*⁵⁸

Cały utwór przepełniony jest miłosnymi zapewnieniami – podmiot liryczny deklaruje, że w osobie ukochanego spełniają się marzenia całego jej/jego życia. Nie przekreśla jednak możliwości powrotu, wie, że teraz przyszedł czas na nowy rozdział oraz odmianę codzienności, gdyż ta nowa, przepełniona wzajemną miłością przyciąga i zdaje się piękna:

*Frederick, imię troski
Gdzieś wysoko na czystym niebie
Wszystkie rzeczy o których śniłam
Wyrażają się w imieniu miłości*

*Cześć, cześć, hej, hej
Może któregoś dnia powrócimy
Ale dziś na skrzydłach gołębic
Wznoszę się wysoko*⁵⁹

Wild Leaves (*Dzikie liście*) to piosenka bonu-

⁵² Tamże.
⁵³ Tamże, s. 201.
⁵⁴ Tamże, s. 34.
⁵⁵ Tamże, s. 34–35.
⁵⁶ P. Smith, *Poniedziałkowe dzieci...*, s. 59.

⁵⁷ P. Smith, *Wave*, CD, Arista Records 1979. Przekład własny za: *Hi hello, wake from thy sleep/ God has given your soul to keep/ All of the power that burns in the flame/ Ignites the light in a single name/ Frederick, name of care/ Fast asleep in a room somewhere/ Guardian angels, lay a bed/ Shed their light on my sleepy head/ I am a threshold yearning to sing/ Down with the the dancers having one last fling/ Here’s to the moment when you said, “Hello”/ Come on my spirit are you ready, let’s go.*
⁵⁸ Tamże. Przekład własny za: *Hi hi, hey hey/ Maybe I will come back some day, now/ But tonight on the wings of a dove/ Up above to the land of love/ Now I lay me down to sleep/ Pray the Lord, my soul to keep/ And kiss to kiss and breath to breath/ My soul surrenders, astonished to death/ Night of wonder for us to keep/ Set our sails channel out deep/ After the rapture two hearts meet/ Mine entwined in a single beat/ Frederick, you’re the one/ As we journey from sun to sun/ All the dreams, I waited so long for/ Fly tonight so long, so long.*
⁵⁹ Tamże. Przekład własny za: *Frederick, name of care/ High above in sky that’s clear/ All the things I’ve been dreamin’ of/ Are expressed in this name of love/ Bye bye, hey hey/ Maybe we will come back some day, now/ But tonight on the wings of a dove/ Up above.*

sowa, dołączona do reedycji longplaya *Dream of Life*, która ukazała się w 1996 roku. Jest to muzyczna interpretacja wiersza Patti Smith o tym samym tytule, który artystka napisała w dniu czterdziestych pierwszych urodzin Roberta Mapplethorpe'a, próbując stworzyć dla niego nieśmiertelny tekst⁶⁰. Poetka nie wręczyła tekstu przyjacielowi, gdyż wydawał jej się zbyt niedoskonałym prezentem:

*Dziki liście fruną
Spadają na ziemię
Każdy z nich to chwila
I blask na koronie
Którą sobie wszyscy
Włożymy na skronie
W czasie bez początku
I w czasie bez końca
Spadają na ziemię
Dziki dziki liście.*

*Każde słowo w ustach
Każde słowo w piśmie
Zakłęcie przerwane
I uczynek złoty
Wszystkie grane role
Jak wikliny sploty
Spadają na ziemię
Dziki dziki liście.*

*Duchy wspominań
Mity odebrane
Wszystko, co przeszliśmy
Kolory złachane
Drzwi każdej otchlani
Historie wysnute
Na ziemię spadają
Dziki dziki liście.
Gdy płonie ognisko,
Kiedy iskra strzela*

*Gdy wiruje wszystko
W burzliwej jasności
Starczy już zamętu
Starczy nam pewności
Spotkań i pożegnań
Dziki dziki liście⁶¹*

Dziki liście to wiersz o przemijaniu, o tym, że tak jak każdy nawet najdzikszy liść będzie musiał kiedyś opaść, tak samo wszystkich ludzi (nawet tak niepokornych jak Smith i Mapplethorpe) czeka nieuchronna śmierć. Przesłanie utworu wpisuje się w wymowę Horacjańskiej sentencji *carpe diem* – każda chwila jest niepowtarzalna i wyjątkowa. Według podmiotu lirycznego to właśnie dobre uczynki oraz drobne, pozornie nic nieznaczące momenty naszego życia będą liczyć się po śmierci i utworzą *blask na koronie/ którą sobie wszyscy/ włożymy na skronie*. Śmierć występuje tutaj w roli ukoicielki, momentu, w którym kończą się troski i niepewność, a zastępuje je spokój. Wiersz powstał w momencie, gdy Mapplethorpe był ciężko chory na AIDS, a szanse na jego wyzdrowienie były niewielkie. Zapewne intencją autorki było dodanie przyjacielowi otuchy oraz przekazanie mu w poetyckiej formie swojej filozofii życiowej, dzięki której mógłby poczuć się lepiej, szczególnie że oprócz własnej choroby w tym czasie bólem napawała go śmierć ukochanego mężczyzny⁶².

Cytując Williama Burroughsa: *Patti zaczęła jako poetka, później zwróciła się ku malarstwu, a potem nagle objawiła się jako prawdziwa gwiazda rocka. [...] Nie ma co do tego najmniejszych wątpliwości*⁶³. Smith to niepoprawna romantyczka, w której drzemią ogromne pokłady niezależności, a delikatność i wrażliwość przyprawia naturą kontestatorki. Jej na-

grania oraz historia pokazują, że jeżeli tylko się chce, można zostać kimkolwiek się zapagnie i warto podążać za marzeniami, nawet jeśli ich realizacja wymaga wielu wyrzeczeń oraz

podjęcia ryzyka. Czasami trzeba wyjść poza społeczeństwo, by odnaleźć własną tożsamość, a później *wznieść się wysoko*), by w razie potrzeby wszystko jeszcze raz przededefiniować.

Jarniewicz J., *All you need is love: sceny z życia kontrykultury*, Kraków 2016.
Łobodziński F., *Boso, ale w akordach*, [w:] Smith P., *Tańcz boso*, przeł. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017.
Please kill me. Punkowa historia punka, red. G. McCain, L. McNeil, przeł. A. Wojtasik, Wołowiec 2018.
Smith P., *Nie gódź się*, przeł. Filip Łobodziński, Stronie Śląskie 2019.
Smith P., *Poniedziałkowe dzieci*, przeł. R. Sudół, Wołowiec 2012.

Smith P., *Easter*, CD, Arista Records 1978.
Smith P., *Horses*, CD, Arista Records 1975.
Smith P., *Wave*, CD, Arista Records 1979.

⁶⁰ P. Smith, *Poniedziałkowe dzieci*..., s. 258.

⁶¹ Tamże, s. 283.

⁶² Tamże, s. 255.

⁶³ Cyt. za: *Please kill me*..., s. 256.

Dariusz Bazaczek

PRZEMYŚLENIA PODCZAS SPRZĄTANIA LODÓWKI



Nie jest łatwo pisać o sobie, zwłaszcza gdy trzeba pisać dobrze albo – co gorsza – ciekawie. Na domiar złego dzień nadzwyczaj gorący. Moja pracownia na poddaszu świetnie mogłaby posłużyć za poligon badawczy naukowcom badającym katastrofalny wpływ zmian klimatycznych na ludzki umysł. Siedzę więc otępiały, rozpoczynając i usuwając kolejne zdanie niby Joseph Grand z powieści Camusa. Jednak on mógł poświęcić całą swoją energię pięknej kobiecie na wspaniałej kasztance, podczas gdy ja mam do wyboru tylko siebie, na zwykłym krześle. Na szczęście przychodzi mi do głowy obraz mojej żony, przyrządzającej kilka godzin wcześniej deser w postaci galaretki z brzoskwiniami. Ten przysmak byłby nie tylko znakomitym alibi, aby odwlec pisanie, ale i sposobem na schłodzenie myśli. I oto już chwilę później stoję przed otwartą lodówką, z rękami opadłymi do ziemi, bo chwyciwszy niezręcznie pucharek z deserem, przewróciłem dwa kolejne, których zawartość wciąż była płynna przez przekłty upał. Wszystko się rozlało i galaretka bierze w posiadanie, co tylko znajdzie na swej drodze, a ja natychmiast biorę się w garść. Porzuciwszy chęć wygłoszenia wielokrotnie złożonego przekleństwa, chwytam papierowe ręczniki i zaczynam sobie przypominać, jak to było.

Rok chyba 1988, Sopot, lato. Niewielka sala „Kawiaretu”, który nim stał się kawiarnią z dużym wyborem alkoholowych napojów i jeszcze większym zestawem kabaretowych ekscesów,

był czytelną czasopism KMPiK. Jest wieczór, za szybą po deptaku przelewa się tłum turystów, a na małej scenie za chwilę zacznie się spektakl *Dziesięć obrazów naturalnej wielkości*. Początkowo piosenki miały być tylko ozdobą wernisażu wystawy moich grafik. Zaprosiłem do ich wykonania zaprzyjaźnionych aktorów z trójmiejskich scen, ale gdy rozpoczęliśmy próby, coś wylęzło się w powietrzu, coś nas opętało niepostrzeżenie i wernisaż grafik zamienił się w wernisaż piosenek. Ożyły w nim tak osobliwe postacie jak: Maria Kurwa Antonia, prostytutka doskonała, Notoryczny Samobójca czy Helena z Przedmieścia, *kobieta, która pochowała czterech swoich mężów, z czego trzech tak dobrze, że do dzisiaj ich nie odnaleziono*. Premiera rozpoczęła się w przerażającej ciasnocie i zamieszaniu, bo przeświadczeni, że na pewno mało kto przyjdzie, zaprosiliśmy kogo tylko się dało. Przyszli nie tylko wszyscy zaproszeni, ale i wiele innych osób zaintrygowanych zagadkowym wydarzeniem. Doszło do tego, że jedna z wybitnych postaci trójmiejskiej kultury (która na dodatek nie dostała zaproszenia, co było samo w sobie wielkim nietaktem z naszej strony, ale wynikało to z naszego pierwotnego braku orientacji w artystycznych realiach), teatrolog i teatralny krytyk, nie mogła dostać się na premierę, bo nie chciano jej wpuścić z powodu braku miejsc stojących. Na szczęście wszystko dobrze się skończyło i znalazło się miejsce, za co potem dziękowaliśmy opatrności. Krytyk znany był z bardzo ostrego pióra.

Spektakl, ku mojemu zdumieniu – bo miał przecież tylko uatrakcyjnić wernisaż wystawy – okazał się wielkim sukcesem teatralnym. Niedługo później został przeniesiony na deski Teatru im. Gombrowicza w Gdyni jako przedstawienie repertuarowe, a piosenki z *Dziesięciu obrazów naturalnej wielkości* nie tylko rozmnożyły się do bodaj szesnastu, ale i zaczęły żyć własnym życiem. Pojawiały się na antenie gdańskiego radia, w słynnym w swoim czasie *Nie-kabarecie* Macieja Nowaka, zdobywały nawet nagrody na Festiwalu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu.

Dziesięć obrazów jest więc *de facto* moim artystycznym debiutem – i to za jednym zamachem debiutem literackim, teatralnym i po części związanym ze sztukami plastycznymi. Choć przyznać muszę ze skrucą, że akurat o grafikach po premierze przedstawienia najmniej myślałem, a przecież od nich wszystko się zaczęło.

Oczywiście piosenki, a zwłaszcza teksty, nie pojawiły się w moim życiu znikąd. Przed sopocką premierą miałem już za sobą udział – i to nie tylko jako autor tekstu, ale jako twórca muzyki i nawet wykonawca – w wielu przeglądach i festiwalach piosenki. Wraz z trójką przyjaciół tworzyliśmy muzyczny zespół, który zdobywał uznanie jurorów między innymi na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie i warszawskim OPPA. Jako autor zostałem wyróżniony na XXV FPS nagrodą Telewizji Kraków za piosenkę *Mali bracia*, a także Grand Prix w kategorii ballady autorskiej na Festiwalu Ballady im. Leonarda Cohena w Krakowie za piosenkę *Ballada o niepatrzeniu*. Jednak wśród nagród i wyróżnień, które zdobyliśmy z zespołem, jest jeszcze jedno, które sobie nie zwykle cenię – osobiste zaproszenie na wódkę od Andrzeja Poniedziałkiego. Miało miejsce tuż po gdańskich eliminacjach do którejś z edycji FPS w dawnej siedzibie gdańskiego klubu Żak. Niestety ani zaproszenie, ani wódka nie zostały skonsumowane, ponieważ w owym



Zrównanie dnia z nocą – jedna z grafik z wystawy towarzyszącej *Dziesięciu obrazom*

czasie nie byliśmy zbyt rozgarnięci w sprawach artystycznych i krótko mówiąc, nie wykonaliśmy dalszych ruchów. Wielka szkoda, ale jeszcze dzisiaj pamiętam, jak bardzo byłem dumny z tego wyróżnienia, bo już wtedy Andrzej Poniedziałki był wybitną postacią.

Wernisaż piosenek uruchomił w moim życiu ciąg artystycznych wydarzeń, który z różną intensywnością trwa do dzisiaj. W kolejnym roku napisałem więc kolejny spektakl *Drzwi numer jeden*, w którym piosenki już były dodatkiem, a nie głównym elementem jak w *Dziesięciu obrazach*. Przedstawienie zostało bardzo dobrze przyjęte i ugruntowało moją pozycję specjalisty od purnonsensu, groteski i czarnego humoru. Kolejne utwory dramatyczne mojego autorstwa pojawiały się na scenie Teatru Wybrzeże (*Pokój do wynajęcia*), na scenie Pod Ratuszem krakowskiego Teatru Ludowego (*Osobliwe zdarzenia w prosektorium szpitala św. Jerzego*), na scenie nieistniejącego już Teatru Małego w Warszawie (scena Teatru Narodowego), w warszawskiej Starej Prochow-

ni (*Pernambuco*) i ostatnio na scenie Teatru Nowego w Krakowie (nowa inscenizacja *Pokoju do wynajęcia*).

Sukcesy tekstów dramatycznych zachęciły mnie do publikacji utworów prozatorskich, mojej chyba największej miłości, wciąż do końca niespełnionej, bo na razie ograniczonej do kilkunastu zaledwie opowiadań. Jest nadzieja, że miłość przetrwa i może nawet zostanie odwzajemniona, bo wszystkie opowiadania zostały opublikowane na łamach różnych wydawnictw literackich, a jedno z nich zdobyło nawet II nagrodę na II Konkursie Literackim UG (opowiadanie przegrało tylko z powieścią, co dodało mi otuchy) oraz III nagrodę w Konkursie Literackim im Marka Hłaski w Wiedniu.

Teksty piosenek były pierwszą formą mojej twórczości artystycznej i choć były lata, gdy przestałem poświęcać im uwagę, zwabiony urokiem dramatu i prozy, na szczęście wybaczyły mi niewierność i wciąż są przy mnie. Najbardziej szalone powstały pod koniec lat 90., gdy lubowałem się w tworzeniu mrocznych postaci i mrocznych historii. Oto początek jednej z nich:

*Pukam, pukam i cisza,
Chyba nikt mnie nie słyszy,
Wszyscy poszli do domów,
Po prostu lub po kryjomu.
Cicho, chłodno i ciemno,
Mocne wieko nade mną,
Strumyki żwiru szeleszczą,
Pachnie igliwem i deszczem.*

Tekst został napisany dla Mileny Lisieckiej, świetnej aktorki Teatru Nowego w Łodzi, i był przeznaczony do wykonania na PPA we Wrocławiu. Milena miała wówczas kontakt z Andrzejem Zaryckim, który pracował nad muzyką do spektaklu w łódzkim teatrze, zagadnęła kompozytora o muzykę do mojego tekstu i tak zaczęła się nasza współpraca, do dzisiaj trwająca. „Współpraca” to ładne

i nobilitujące w tym przypadku moją rolę słowo, a w zasadzie chodzi o to, że ów wybitny artysta jest na tyle miły i uprzejmy, że od czasu do czasu napisze muzykę do mojego tekstu i wykorzysta ją gdzieś na krakowskich scenach: w Piwnicy pod Baranami, w Radiu Kraków czy na recitalach krakowskich artystów. Dzisiaj, gdy już znam wrażliwość Andrzeja Zaryckiego, tym bardziej doceniam gest, że zechciał napisać muzykę do tekstu *Cisza*, który jest daleki od łagodnej poezji, zwykle towarzyszącej muzyce mistrza. Ta dość makabryczna historia opisuje moment obudzenia się człowieka w trumnie pod ziemią i jest to oczywiście żart w konwencji absurdu i czarnego humoru. Piosenka zyskała zresztą wielką aprobatę publiczności dzięki interpretacji Mileny Lisieckiej, a później Grzegorza Gzyła, kolejnego świetnego aktora, związanego notabene zarówno z teatrami Trójmiasta, jak i z Teatrem STU, więc mam nadzieję, że kompozytor nie żałuje swojej decyzji. Ja zaś od dawna nie narażam go na podobne rozterki i choć czasami kusi mnie szaleństwo, posyłam do Krakowa teksty, które, jak mam nadzieję, są bliższe poezji niż wybrykom wyobraźni. Niepostrzeżenie zebrało się ich już sporo, wśród nich pokazuje cykl o miastach, a właściwie o uczuciach czy wrażeniach, które kojarzą mi się z różnymi miejscami świata. Wśród piosenek powstałych w tej serii jest tekst, który wspominam jako największą dotąd męką twórczą, czyli *Rzym. Okamgnienia*. Zaczyna się w ten sposób:

*Postać, oprawiona w krople
srebra, wielokrotnie spada
w dół, na bruk,
by się w przeźroczystych dłoni
strumień nieskończony zmienić
u mych stóp,
przez okamgnienie
drży, wsiąka w ziemię;
ponad Kapitołem rzędzie
deszcz i parasolek wokół
coraz mniej,
wchodzi noc jasna od mgieł.*

Zdarzało już mi się pisać tekst do muzyki, ale *Rzym* był pierwszym przypadkiem, gdy pisałem słowa do muzyki Andrzeja Zaryckiego, więc chciałem, aby to wyszło dobrze, a takie przemożne chęci na ogół odbierają lekkość pióra. Na dodatek muzyka – tempo, akcenty – jak na moje umiejętności jest w tym przypadku bardzo trudna, więc praca nad tekstem przypominała próbę zbudowania algorytmu do ogólnej teorii wszystkiego. Na szczęście kompozytor dał mi dość czasu i udało się słowa napisać. Miałem niedawno okazję wysłuchać wykonania utworu w interpretacji Grzegorza Dowgiałły w ramach cyklu

Zaczarowane Radio Kraków. Podtrzymuję, że muzyka jest piekielnie trudna, ale wykonawca piekielnie zdolny, więc publiczność była pod wrażeniem. Mam nadzieję, że tekst nie przeszkodził w odbiorze.

Mógłbym jeszcze wspomnieć o rozmaitych artystycznych dokonaniach, związanych z piosenką czy tekstem, bo przez lata nazbierało się ich wiele, o najnowszych projektach, ale lodówka posprzątana, a i cierpliwości czytelnika lepiej nie narażać na zbyt wielką próbę. Może więc przy innej okazji? Moja żona często robi świetne desery.

Ewa Cichocka

CZŁOWIEKU, NIE ŁAM SIĘ



Szlachetne zdrowie, nikt się nie dowie, jako smakujesz, aż się zepsujesz... Ileż to razy powtarzamy ten fragment fraszki w ciągu swojego życia i nadal robimy to samo. To znaczy nie doceniamy zdrowia aż do jego utraty! Otóż zdarzyło się – zламаłam nogę. To nie jest choroba, to raczej usterka mechaniczna. Ale, jak się okazało – potwornie ograniczająca (na szczęście chwilowo) dotychczasowe życie. A że wiodę życie artystki estradowej, to utrudnia mi to moją zawodową aktywność. „O! A co to się stało?” pytają zatroskanymi głosami napotykanymi znajomi. Już, już otwierasz usta, by po raz kolejny przeżyć swą tragedię – ale nagle słyszysz: „Stara, to to jeszcze nic, ja to dopiero miałem wypadek!!!”. I tu pada opowieść o złamanym obojczyku,

ręce czy nodze, mrozące krew w żyłach historie ukazują się twoim oczom i nagle uświadamiasz sobie, że wszyscy twoi znajomi przeżyli straszne złamania, byli zagipsowani, zastrubowani, ledwo co uszli z życiem... A ty ze swoją historią jesteś zaledwie malutki „pikuś”, odchodzisz, kuśtykając sobie cichutko.

Chociaż z drugiej strony ta świadomość, że inni mają gorzej – też może być podnosząca na duchu! Kiedy wypisywano mnie ze szpitala, padło pytanie: „Zwolnienie?”. „Nie, dziękuję”, odpowiedziałam. Pan doktor stwierdził: „No, głos niezłamany, można śpiewać”. Skoro można, to śpiewam. Na szczęście moi przyjaciele z Czerwonego Tulipana są tego samego zdania i zaakceptowali mnie w wersji

„na wózku”, i wożą mnie ze sobą na koncerty! Konsekwencje tego zaakceptowania są dla Nich dosyć uciążliwe, bowiem nie dość, że muszą mnie dostarczyć na scenę, to jeszcze noszą moje walizki, dbają o mnie, otaczają szczególną troską „inwalidkę”. Na szczęście na scenie radzę sobie o własnych siłach! Występ artystki ze złamaną nogą okazuje się dla niektórych lekko szokujący. Jeden z organizatorów koncertu w naszym rodzinnym mieście zadzwonił nawet do naszego lidera z pytaniem, jak będzie wyglądał występ i czy jest w ogóle możliwy, skoro złamałam nogę. Został uspokojony i poinformowany, że złamana noga nie ma wpływu na przekaz i jakoś występu, zadumał się i dopiero po dłuższej chwili uznał, że to możliwe. Przygoda z moją nogą spowodowała pewną refleksję dotyczącą znaczenia, jakie przypisujemy sprawnemu ciału. Nasza fizyczność – z jednej strony twierdzimy, że nie jest aż tak ważna, z drugiej zaś ktoś z widoczną niesprawnością jest dla nas w pewnym sensie „wybrakowany”

niedoskonały. Chcemy, żeby artysta na scenę wkraczał pewnym krokiem, a nawet wbiegał! Nie chcemy widzieć żadnej skazy – może przeszkadza nam się to z nim utożsamić, zaakceptować i pokochać? Czy to by znaczyło, że jeśli jesteś chory, człowieku, to siedź w domu i nie zwracaj nam sobą głowy?!

Nie, nie po stokroć nie! Świat nie jest tylko dla pięknych i zdrowych, na szczęście tych innych nikt już nie zrzuca ze skały! Póki co zatem wjeżdżam dumnie na scenę na swoim wózek, wymachując dumnie swoją połamaną nóżką, i biorę publiczność „na litość”. Patrzę na świat z zupełnie innej perspektywy, jestem zależna od moich przyjaciół, którzy i w tej sytuacji spisują się na medal – dzwonią, dbają, wożą, ofiarują swój czas, mobilizują, dodają ducha. Jestem szczęśliwa, mając ich przy sobie.

Ale i tak mimo wszystko wznoszę hasło: „Nie łam się, człowieku”...

Martyna Ciecieręga

HERBERT PIOSENKĄ O(D)KRYTY NA NOWO



Koniec sierpnia. Przeszukuję półki z książkami i płytami, szukając inspiracji na nowy rok szkolny. Chcę podać moim uczniom literaturę w intrygujący sposób. Kilka wierszy opatrzyłam już swoją muzyką i czekają – aż zapakuję je do pokrowca na gitarę i razem z instrumentem zabiorę na lekcje. Szukam jednak czegoś więcej i znajduję

w domowych zbiorach płytę pt. *Herbert* wydaną równie dziesięć lat temu.

Do tej pory słuchaliśmy na języku polskim piosenek do wierszy Zbigniewa Herberta w wykonaniu Przemysława Gintrowskiego, co jest niemal oczywiste i co wypada uczynić. Piosenek poważnych, zaangażowanych politycznie,

raczej ascetycznych w formie, dzięki czemu nie umykały nam żadne ważne treści. W końcu piosenek uderzających w odbiorcę prawdą i emocjami wykonawcy. Myślałam, że to już się nie zmieni – że Herberta w piosence będę pokazywać uczniom właśnie takiego. W tym roku zabiorę jednak do pracy wyżej wspomnianą płytę. Karim Matuszewicz – pomysłodawca tegoż projektu muzycznego i autor muzyki do wszystkich utworów – mówi o nim w taki sposób: *Gdy czytałam teksty Herberta, kompozycje same układały mi się w głowie, jedna za drugą. Ta muzyka nie przypomina poezji śpiewanej w tradycyjnej formie. Nie chcę, by ludzie, słuchając poezji, nawet trudnej i poważnej, cierpieć. Starałem się dodać jej lekkości, nowego wymiaru, dlatego ta płyta jest eklektyczna – łączy elektronikę, jazz, stary funk, klasykę [...]*.

Opis mnie zaintrygował, zwłaszcza że ciągle szukam środków, aby dotrzeć z poezją do młodych ludzi. Lekkość, nowy wymiar, eklektyzm – zdawałoby się, że tego właśnie potrzebuję. Obawiałam się na początku, jaki będzie efekt przekładu intersemiotycznego wierszy Herberta na piosenki – teksty te wymagają przecież

ważnego, wielokrotnego czytania i dużego skupienia. Ich budowa również nie jest typowa dla utworu muzycznego. Odpowiedź uzyskałam niemal od razu – po prostu nie wszystkie wiersze zostały na tej płycie zaśpiewane. Część była mówiona, ale w towarzystwie gitar, fortepianu, wiolonczeli, kontrabas, perkusji, skrzypiec, trąbki, fletu, oboju, klarnetu, fagotu, waltorni, liry korbowej oraz chórków. Niektóre wiersze udało się przełożyć w całości, niektóre wymagały zmian – skrócenia, powtórzenia, przedstawienia, czasem też przekształcenia tytułu. Duża niespodzianka czekała w ostatnim utworze – w słynnym *Przesłaniu Pana Cogito*. Pojawiły się bowiem fragmenty rapowane i słowa wiersza przetłumaczone na inne języki.

Utworów w wykonaniu – bo o tym jeszcze nie wspomniałam – Jana Nowickiego, Muńka Staszczyka, Adama Nowaka, Gaby Kulki, Macieja Stuhra, Wojciecha Waglewskiego, Sebastiana Karpiela-Bułecki, Sylwii Wiśniewskiej oraz Rafała Mohra wysłuchałam od początku do końca, „jednym tchem”, śledząc jednocześnie teksty. Postanowiłam, że właśnie tak będzie wyglądało spotkanie moich uczniów z Herbertem w tym roku szkolnym.

Ewa Domagała

KLUB POD JASZCZURAMI. ACH, CO TO BYŁ ZA KLUB!



Wdobie bez Internetu, bez komórek, gdy nie wszyscy mogli sobie „załatwić” telefon stacjonarny... W nor-

malnym trybie czekało się ponad dwadzieścia lat, a potem trzeba było podania pisać od nowa, bowiem poprzednie gdzieś ginęły...

Owszem, w akademikach były automaty telefoniczne (zazwyczaj w pobliżu recepcji), lecz co z tego, jeżeli nie było do kogo zadzwonić?! Automaty w latach 70. były jednostronne – to znaczy zadzwonić z nich można było, ale zadzwonić do nich się nie dało. Taka opcja nie istniała, nawet w wyobraźni! Pamiętam, jak będąc kiedyś będąc za granicą (na pewno nie taką zaprzyjaźnioną), przechodziłam koło jakiejś budki telefonicznej – i nagle coś tam w środku zadzwoniło! Głośno bardzo! Przeraziłam się okropnie, nie wiedziałam, czy to jakiś alarm na mnie (może nie wolno tak blisko przechodzić), czy też coś się tam popsuło i muszę uciekać, żęby nie było na mnie... Że odebrać można było połączenie, do głowy mi nie przyszło...

Mój mąż, jeszcze jako student, umawiał się z kimś na spotkanie, bardzo się śpiesząc, i już w biegu rzucił: „Zadzwoń do mnie po prostu!” – „Ale ty przecież nie masz telefonu?!” – „To zadzwoń do budki!” – i polecił, nie zdając sobie sprawy z tego, co mówi, bo myślałam już był przy swojej elektronice. Ta rozmowa stała się wśród jego kolegów anegdotą, wywołującą radosny rechot. Jakimż to cudem budka mogłaby służyć do obustronnego kontaktu?!

Z braku telefonów ludzie częściej odwiedzali się w domach; mieszkający na osiedlach umawiali się raczej na mieście, ale w Krakowie, gdy potrzebny był kontakt nagły – biegło się do Jaszczurów! W klubie od rana przesiadywali stali bywalcy. Rotacyjnie, bo w zasadzie każdy, kto był więcej niż raz i wiedział, kto to jest i gdzie siedzi Andrzej „Wuj” Potok, mógł się nazwać stałym. Spotykali się muzycy, poeci, aktorzy studenccy i reżyserzy z „teatrem swoim ogromnym”, wizjonerzy, alkoholicy oraz zwyczajni studenci. No, ci to raczej po zajęciach, chociaż czasami klub tak do siebie przyzywał, że...

Przy jaszczurowych stolikach powstawały teatry, sztuki, wiersze, piosenki i przyjaźnie. Nie-

które procentują do teraz. A wieczorami stawiała się sztuka. Ja najbardziej pamiętam wtorki jazzowe. Tyle że potem nie było jak się dostać do domu – straszna kolejka stała na Małym Rynku, gdzie był postój taksówek. Właściwie teoretyczny, ponieważ w nocy podjeżdżały te taksówki bardzo, bardzo rzadko. W tej kolejce zostałam po raz pierwszy okradziona. Miałam taki śliczny portfelik z żółtego „misia”, który nosiłam w koszyku, bo tak było modne. Sądziłam, iż nikt się nie domyśli, że tam trzymam pieniądze. Niestety, ktoś bystry się domyślił... Szkoda, pieniędzy nie miałam dużo, ale ta żółta sakiewka...! Nie do zastąpienia! Przywiozłam ją sobie skądś tam i wszyscy się zachwycali... Od czasu tego strasznego wydarzenia koszyka już nie nosiłam. Chociaż modne jeszcze były!

Cóż, jeszcze wcześniej nastała moda, właściwie to już był zwyczaj, że wszystkie dziewczyny w Krakowie ubierały się na czarno. Naprawdę wszystkie. Pamiętam, jak jurorzy któregoś ze SFP błagali uczestniczki, żeby chociaż raz, chociaż troszeczkę się podbarwiły... Zdaje się, że jak grochem o ścianę to było. A jak pojechała taka krakowianka do Warszawy... Zdziwienie wielkie wywoływała i natychmiastowe rozpoznanie, potwierdzone prychnięciem. Że Kraków to nie stolica... A potem nagle ta cała moda przeszła.

Bywały w Jaszczurach także koncerty i takie małe „gieldy piosenki”. Jeszcze dłużej przed tym, jak prowadził je Zbyszek Książek. Na takiej właśnie giełdzie wystąpiłam z piosenkami kolegi mojego męża – i poszło dalej. Stałam się tak zwaną artystką (studencką!). Dziwiliśmy się trochę, dlaczego jurorom nie podobała się, według nas najlepsza, trzecia piosenka. Teraz już mogę się domyślać, że może przez tekst. Jeżeli na SFP cenzura doczepiła się do słów: *powiedz o zwykłej człowieczej doli, o jego trudzie, walce i pracy; czym się raduje a co go boli, co chciałby, żeby było inaczej...* (tekst i muzyka Krzysztof Witek). Te same słowa miały również

ciężką cenzurową przeprawę w Opolu. A tekst „trzeci” miał taki refren: *Hej ho, bierz na plecy kamień i dźwigaj go* (tekst i muz. Krzysztof Witek), lecz była to piosenka o Murzynach amerykańskich, więc o co halo? Krzysztofa Witka i jego rodzinę chętnie bym teraz spotkała – niestety, nikogo z nich nie znalazłam na FB.

Zapomniałam dodać, że do klubu należało mieć wejściówkę. Chyba równoznaczna była z legitymacją studencką, ale tego nie jestem pewna, bo takiej legitymacji nigdy nie posiadałam. Chociaż nie, skłamałabym! Mam do dziś międzynarodową legitymację studencką Akademii Medycznej, wydaną specjalnie z okazji wyjazdu Teatru TAM do Belgii. TAM – Teatr Akademii Medycznej! Różne dziwne rzeczy można było wtedy załatwić... A wejściówkę dostałam jako zasłużona dla „ruchu”...

Ja po kilku latach, jako dumna matka dwojga już małoletnich dzieci, nie mogłam bywać w Jaszczurach tak często, jak bym chciała...

Próbowałam przynajmniej jamów wtorkowych nie opuszczać, choć nie zawsze było to możliwe... Pamiętam te tłumy kłębiące się pod obydwojma jaszczurowymi wejściami... i bramkarzy wciągających do środka pojedynczych szczęściarzy, według własnego uznania...

I tak w klubie najważniejszą osobą była Stasia. Najważniejsza Kelnerka. Stasię wszyscy kochali i wszyscy chcieli być z nią „na ty”. Ale to Stasia sama wybierała osoby do nobilitacji. Muszę się z dumą przyznać, że do mnie powiedziała „ty” dosyć wcześniej... Mam wrażenie, że w tych pradawnych czasach były kłopoty z piwem i byliśmy zmuszeni pić wódkę z colą, z różnym skutkiem. To już wtedy była cola?! Widocznie tak, bo nie pamiętam innego napoju do rozcieńczania. Kielbasa na gorąco również bywała. Bardzo dobra, naprawdę!

A Stasię spotkałam niedawno, jakieś... Jezu... dwadzieścia lat temu?! I stwierdzam, że nic się nie zmieniła. Smutniejsza tylko była, jak i zresztą my wszyscy...

Arkadiusz Frania

O TEKSTACH PIOSENEK SHATYQS (MAŁGORZATY KUŚ) Z PŁYTY *FENIX*



Dzień 29 marca 2019 roku przyniósł premierę płyty ShatyQS *Fenix* (wydawca Lou & Rocked Boys). Pod tym tajemniczym pseudonimem ukrywa się, a właściwie

za jego pomocą odkrywa swoją prawdziwą mentalno-astralną tożsamość Małgorzata Kuś (urodzona w 1982 roku). Ta wokalistka, autorka tekstów i kompozytorka już wcześniej

zaznaczyła swoją obecność w mass mediach, bowiem w 2001 roku wygrała finał programu telewizyjnego TVP2 *Szansa na sukces* (za wykonanie piosenki *Jaka róża, taki cierr* Edyty Geppert), uczestniczyła w *talent show The Voice of Poland* (TVP2), a w 2013 roku została laureatką szóstej. edycji innego *talent show* – *Must be the Music. Tylko muzyka* (Pol-sat). W tymże 2013 roku opublikowała EP-kę *The Colors I Know*, a dwa lata później album *Mr. ManKind* (2015). Potem nastąpił przełom duchowy artystki. Jak czytamy w biogramie zamieszczonym na jej oficjalnej stronie internetowej: *W 2015 r., odchodząc tymczasowo od sceny, rozpoczęła budowę własnej samowystarczalnej oazy oraz miejsca działań twórczych Harmonia w Kamieńcu Żąbkowickim, gdzie metodą gospodarczą, współpracując z lokalnymi działaczami, rozbudowuje przestrzeń w celu udostępnienia jej lokalnej społeczności [...]. Wraz z rozbudową własnej naturalnej przestrzeni rozpoczęła także pracę nad świadomością dźwięku i jego wpływu na organizm i umysł ludzki, co stało się inspiracją do napisania płyty Fenix i powrotu na scenę muzyczną w 2019 r. z całkiem nową energią¹.*

W niniejszym szkicu przedmiotem moich odczytań i asocjacji będą teksty utworów ShatyQS ze wspomnianej płyty, które cytuję według wersji zamieszczonych w książeczce dołączonej do *Fenixa*. Nieprzypadkowa jest zapewne liczba piosenek – dziesięć; przecież, według *Słownika symboli*, dziesięć oznacza: nieskończoność; doskonałość; początek; boskość; przyszłość; wolę, siłę, energię; pewność siebie². Właściwie wszystkie powyższe wartości odkryjemy w propozycjach słownych Małgorzaty Kuś.

Autorka mimo udziału w popularnych wido-

wiskach muzycznych, a może właśnie dzięki uczestnictwu w machinie biznesu, dziś odrzuca komercję (*Nie oceniał mnie po zawartości portfela – Labirynt*) i ruch mainstreamowy, co zostało zaakcentowane w otwierającym album utworze-oskarzeniu *Muzyka biznesem*. Powinno zatem nastąpić odrodzenie piosenki: *Dźwięk prawdziwych słów jest lekki, / otwiera naszej energii strumień* (*Muzyka biznesem*).

Zdajemy się żyć w świecie-demonie, deprawującym, zabijającym więzi międzyludzkie i ograniczającym nas niczym „labirynt bez wyjścia”, „twardy mur” (*Labirynt*). Każdy dzień przynosi cierpienie, ból i stracone złudzenia. Stajemy się ofiarami własnych myśli i strwożonego, a niekiedy leniwego i skorego do ustępstw serca: *Jestem motylem, który nie chciał transformacji [...] / [...] prawie zgubiłam drogę. / Z podciętym skrzydłem nauczyłam się szybować* (*Motyl*).

Siła przemiany tkwi jednak w uświadomieniu sobie jej konieczności: *Przyszłość czas na wiedzę, przypomnienie prawd. / Przywrócenie człowieczeństwa w nas* (*Przywrócenie*). Wiele wysiłku kosztuje taka nauka, przeistoczenie: *Zrzucasz z siebie fałszywy byt, by odkryć, kim jesteś. / Warstwa po warstwie oczyszczasz się, uwalniasz przestrzeń* (*Fenix*), ale musimy podjąć wewnętrzny trud, by móc trwać zgodnie ze swoim losem: *Uczysz tego, co mi przeznaczone / i to, że świat jest lustrem tego, co jest w nas* (*List*). Już Konfucjusz twierdził bowiem: *Działanie ma pierwszeństwo przed słowami*³.

Zawsze trzeba pamiętać, że to od woli *Homo sapiens* zależy powodzenie wyjścia z ciemności w strefę światła: *A przecież jesteś tym, co wybierasz. / Stajesz się dokładnie tym, kim chcesz być* (*Nasza rzeczywistość*). Oswobodzenie łączyć się będzie nieraz z całkowitym pozbyciem siebie

dawnego, stąd doświadczenie straty, miraż gubienia pozornego bogactwa: *Czasem trzeba stracić wszystko. / Czasem trzeba zejść bardzo nisko, by zacząć żyć* (*Labirynt*).

Wyraźnie eschatologiczne nacechowanie posiadają już same tytuły: *Motyl*, *Fenix*, *Przywrócenie* to sygnały (dokonanej) metamorfozy artystki, która zdobywa się na ekshibicjonizm duszy, prezentując nową, prawdziwą twarz, pozbawioną wizerunku, image'u, makijażu, maski, pozy, udawania. Wokalistka zauważa: *Utwory powstają według emocji, zmian i procesów, jakie przechodzę, a te mają wiele brzmień i nigdy nie wiadomo gdzie cię zaprowadzą*⁴. Tu nie ma miejsca na „ego”, przemówić musi „ja”, istota świadoma, czysta, jasna, niemal świetlista i przezroczysta: *Ujarmienie Ego, by zaistniało Ja. / Przywołanie pierwotnego obrazu w nas* (*Przywrócenie*); *Toczyłam walkę z Ego, myślałam, że wygasnę* (*Motyl*). „Ego” to zatem „nie-ja” dotychczasowe, spod którego wpływu trzeba się wyzwolić jak spod uroku, chociaż aby tak się stało, należy poznać i zrozumieć właśnie to stare jestestwo, zgodnie z Konfucjańskim przekazem: *Badanie starego i odkrywanie nowego – oto rola nauczyciela*⁵. Małgorzata Kuś wyznaje w biogramie: *Kiedy piszę, skupiam się właśnie [...] na człowieku – bez względu na jego powierzchowność, pochodzenie, kolor skóry czy wyznanie, na zrozumieniu konfliktu pomiędzy „Ja” a „Ego”*⁶.

Tytułowy feniks uzupełnia symbolikę numeryczną; *Słownik symboli* podaje: *Jak feniks z popiołów odradza się – po pozornym całkowitym zniszczeniu, po bankructwie, po ruinie dźwiga się na nowo*⁷. Z kolei motyl niesie semantykę nieśmiertelności, duszy i psyche, przeobrażenia poczwarki w postać dorosłą

(imago). ShataQS, rekomendując płytę, także koncentruje się na procesie przemiany czy też przeistoczenia: *Fenix to szereg zdarzeń, które raz po raz szarpały moim sercem, nie pozwalając mi tym samym tkwić w jednym miejscu. To potężny proces niosący ze sobą ogromne zmiany. Nie wiem, czy jest to odrodzenie, ale wiem, że jest to mocne oczyszczenie. Dzielę się więc tym, co umiałam zapisać... QS*⁸.

Artystka ofiarowuje nam spis prawd, które pomogą odnaleźć „ja”, przede wszystkim zaś zbliżyć się do rdzenia człowieczeństwa, do człowieka w „ja”, nieraz bardzo głęboko ukrytego w podświadomości: *Wstań rano i bądź. Bądź dobrym człowiekiem. / Posprzątaj swój dom, zaczynając od siebie* (*Bohater*). Poszczególne utwory tworzą pamiętnik duszy, który możemy traktować w kategoriach *vademecum* – autorka, zgodnie z etymologią tego słowa, adresuje do każdego z nas zaproszenie: „pójdź ze mną”, bo na końcu tej drogi czeka cię harmonia i czystość.

Oswobodzenie ze zmurszałej psychiki następuje poprzez wejrzenie w siebie, proste gesty podania dłoni, czułe spojrzenie: *Wielka mądrość płynie w naszych żyłach. / Czujemy więcej, niż zrozumieć się da. / Prawdę odkrywamy poprzez miłość* (*Muzyka biznesem*). Miłość i prawda, miłość do siebie i bliźniego oraz prawda o sobie i bliźnim, ale także, jak śpiewa wokalistka: *W każdym człowieku iskra boskości, / idąc za nią, każdy przebudza się* (*Nasza rzeczywistość*). Intuicja nigdy nie zaprowadzi nas na manowce, choćby początkowo wydawało się, że zboczyliśmy z głównego szlaku, tym bardziej, że odnalezienie istoty „ja” to wyrzeczenie i poświęcenie.

¹ <https://www.shataqs.com/bio> [dostęp 11.07.2019].

² W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 82.

³ Konfucjusz, *Dialogi*, Warszawa 2008, s. 51.

⁴ <https://www.shataqs.com/bio> [dostęp 11.07.2019].

⁵ Konfucjusz, dz. cyt., s. 49.

⁶ Źródło: <https://www.shataqs.com/bio> [dostęp 11.07.2019].

⁷ W. Kopański, dz. cyt., s. 91.

⁸ Źródło: <https://www.shataqs.com/audio> [dostęp 11.07.2019].

W efekcie metamorfozy rodzi się niezależny byt, niepodległa istota wrażliwa na innych, współczująca i współodczuwająca z nimi, która może wykrzyknąć: *Jestem strażnikiem swojej wolności./ Świadoma własnej wartości./ Motylem światła w sobie jestem (Motyl)*. Kiedy przeczytamy: *Zamknij oczy i wsłuchaj się w dźwięk (Światło)*, przywołamy kolejną formę artystyczno-duchowej aktywności ShatyQS – warsztaty, których podstawą jest skupienie na ciele. To połączenie technik tai-chi i tao jogi jawi się jako efekt zauroczenia Małgorzaty Kuś kulturą Wschodu oraz owoc jej podróży do Azji i Nowego Jorku: *Moja fascynacja pracą z własnym ciałem rozpoczęła się w latach szkoły średniej. Od dziecka interesowałam się kulturą Wschodu. Jako nastolatka brałam lekcje Taichi, a kiedy wyjechałam do Azji, korzystałam z tamtejszej filozofii. Do szkoły TaoJogi zapisałam się, mieszkając w Nowym Yorku. Po wielu latach doświadczania różnych metod otwierania świadomości ciała, łącząc ćwiczenia z pasją do śpiewu, udało mi się stworzyć własny autorski program ćwiczeń rozwijających łączność pomiędzy myślą a ciałem, ciałem a dźwiękiem⁹.*

Ileż siły tkwi w passusie: *Wypuszczam cię, Feniksie, na wolność – płoń, spalaj się! Wypuszczam cię Feniksie na wolność, byś z popiołu znów narodził się (Fenix)*. Do mantryczności realizowanej w refrenach nawiązuje artystka w wypowiedzi: *Cała część wokalnoliryczna jest pierwszym krokiem, który skierowałam w stronę*

moich słowiańskich korzeni. To bardzo wyjątkowy czas odkrywania źródeł własnego istnienia, odkrywania bardziej naturalnych dla mnie brzmień własnego głosu. Każdy utwór bacznie analizowałam pod kątem wibracji brzmienia słowa. Ważne jest dla mnie, by treści powtarzane wielokrotnie jak refreny były treściami budującymi, mantrami skupiającymi słuchacza w kierunku budowania tego, czego chcemy, a nie walki przeciwko temu, co nam nie służy¹⁰.

Powtarzanie odpowiednio dobranych dźwięków (wyrazów, sylab) prowadzi do oczyszczenia duchowego, wyzwolenia energii. Z tego też powodu płyta została nagrana w przyjaznej dla odbiorcy częstotliwości stroju instrumentów 432 Hz. Stylistyka płyty osadzona jest w nurtach etno, folk, dzięki czemu zyskuje dodatkowy wymiar estetyczno-etyczny dla wulkanicznej wypowiedzi Małgorzaty Kuś. Podajmy również, że ShataQS jest, wraz z Maćkiem Czemplikiem (gitara), autorką muzyki Fenixa, a trzon zespołu prócz tych dwojga artystów tworzą Eddy (instrumenty perkusyjne) i Bartek Chojnacki (kontrabas).

Każdy tekst z płyty jest emanacją osobowości ShatyQS. Obrazy i sytuacje zakłęte w tekstach stanowią dowód, że budowane były przez autorkę od wewnątrz słowa, w jaźni, w jądrze emocji. Wsłuchajmy się w te piosenki jak w przypowieści o wędrownicy „ja”. I niech każdy z nas odpowie: czy już jest sobą?

BIBLIOGRAFIA, NETOGRAFIA

Konfucjusz, *Dialogi*, Warszawa 2008.
Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
<https://www.kiwiportal.pl/wydarzenia/534100/koncert-shata-qs-premiera-plyty-fenix-wroclaw-dsl02> [dostęp 11.07.2019].
<https://www.shataqs.com/audio> [dostęp 11.07.2019].
<https://www.shataqs.com/bio> [dostęp 11.07.2019].
<https://www.shataqs.com/warsztaty> [dostęp 11.07.2019].

⁹ <https://www.shataqs.com/warsztaty> [dostęp 11.07.2019].

¹⁰ <https://www.kiwiportal.pl/wydarzenia/534100/koncert-shata-qs-premiera-plyty-fenix-wroclaw-dsl02> [dostęp 11.07.2019].

Grzegorz Grunwald

INTERFEJS



Zdarza się, że w efekcie powszechnego stosowania słowo zapożyczone z obcego języka staje się z czasem bardziej swojskie niż obce. Używane jest masowo, jego znaczenie rozumiemy – w mniejszym lub większym stopniu – wszyscy, etymologia tajemnicą nie jest – kto trochę bardziej wnikliwy, ten jej świadomość nabędzie bez trudu. W takiej właśnie kondycji jest pochodzące ze świata informatyki i najbardziej popularnego języka globu określenie *interfejs*, które (jakżeby inaczej) „dochrapało się” żartobliwego tłumaczenia na język polski – „międzymordzie”. Łagodząc nieco dobitność tego przekładu, zapytajmy: co to takiego „międzytwarz”?

Pozwolę sobie przytoczyć fragment definicji, którą służy Wikipedia – ten z punktu widzenia moich rozważań najistotniejszy: [...] *Idąc dalej, monitor jako całe urządzenie to także interfejs, bo posiada swój własny interfejs w postaci ekranu, który połączony jest bezprzewodowo z patrzącym na niego użytkownikiem posiadającym interfejs w postaci narządu wzroku*. Zatem w akcie patrzenia w ekran monitora spotykają się co najmniej trzy interfejsy (bo można – a za chwilę wykazę, że trzeba – zakładać, że definicja nie rozbiera owego aktu użytkownika – poza wspomnianym interfejsem w postaci narządu wzroku – posiada także szereg innych interfejsów umiejscowionych niejako między jego (użytkownika) najgłębszym wnętrzem a ponownie wspomnia-

nym narządem wzroku. To one właśnie każą użytkownikowi niektóre z treści widocznych na ekranie pomijać, inne zaś obdarzać uwagą, przetwarzać, komentować czy redefiniować. Ów szereg pośrednich interfejsów jest zestawem, o którym można powiedzieć tyle, że jego skład oraz sposób oddziaływania jego elementów względem siebie są stale zmienne. Ten sam (choć to nieco dyskusyjne określenie w tym kontekście) użytkownik w 2019 roku będzie z pewnością wyposażony w inny zestaw „pośrednich” interfejsów niż to miało miejsce trzy lata wcześniej, zapewne różnice znaleźlibyśmy też między marcem a wrześniem tego samego roku, czy wręcz w ramach jednego tygodnia, gdybyśmy tylko dysponowali stosownymi urządzeniami pomiarowymi.

Ale to nie jedyny wymiar ich dynamiki. Nikogo chyba nie zaskoczę, twierdząc, że każdy użytkownik w jakiejś mierze manipuluje swoim zestawem pośrednich interfejsów (zapewne z poziomu jakiegoś „głębszego” interfejsu) w zależności od stale zmieniających się okoliczności. Najciekawsze z nich to – jak się wydaje – te, w których spotyka się dwóch lub więcej użytkowników (a każdy z wewnętrznym łańcuchem interfejsów o niepoliczalnej liczbie ogniw). Mamy wówczas do czynienia z ogromną ilością zderzających się ze sobą komunikatów, które bezustannie są odczytywane, przetwarzane, zapisywane i katalogowane przez wszystkich uczestników spotkania, którzy w czasie rzeczywistym generują

riposty, zmieniają wątki, mimikę, zabarwienie emocjonalne, tembr głosu, zwalniają, przyspieszają, konfrontują, dążą do zgody *etc.* Wszystko to na wielu poziomach jednocześnie, w ułamkach sekund. Każdy z uczestników spotkania jest w nim zarazem – nawiązując do przytoczonej definicji – okiem obserwującym ekran i ekranem obserwowanym przez oczy innych użytkowników. I każdy w jakiejś mierze manipuluje zarówno tym, co widzi jego własne oko, jak i tym, jaki obraz przedstawia on sam oczom pozostałych. Do czego zmierzam i gdzie tu łączność z piosenką?

Otóż zmierzam na scenę – tam, gdzie piosenki miejsce. Występ bowiem to nic innego, jak sytuacja, w której wykonawca (dajmy na to – w jednej osobie) proponuje publiczności spotkanie, podczas którego za pomocą swoich umiejętności bierze na siebie funkcję „ekranu”, publiczność zaś przypadającą jej w tym podziale funkcję „użytkownika”. Pozostając konsekwentnie przy nomenklaturze, jaką wyznaczył tytuł felietonu, można powiedzieć, że użytkownicy posługują się wtedy głównie interfejsami słuchu i wzroku, aczkolwiek – jeżeli już odwołałem się do zmysłów – także rozumianego niefizycznie smaku. Tu pozwolę sobie na krótką dygresję, ponieważ siła, z jaką się nasuwa jest wprost nieodparta: bywa, że w trakcie występu uaktywnia się – zazwyczaj bez zgody użytkownika – interfejs niesmaku wywołujący najczęściej potrzebę jak najszybszego zamknięcia aplikacji, a niejednokrotnie także restartu całego systemu.

Wróćmy jednak do wykonawcy, czyli „ekranu”. To, co jest na nim widoczne, to wypadkowa działania licznych „programów sterujących”, z jednej strony tych napisanych, uruchamianych i obsługiwanych przez artystę, z drugiej – tych, które stosują użytkownicy, by móc „otwierać pliki”. I tak jak przy pracy z komputerem – brak niektórych programów implikuje niemożność odczytania jakiejś części plików. Wydaje się, że owo spotkanie (występ) jest dla

obu stron satysfakcjonujące wtedy, gdy wykonawca używa programów, które są dostępne i dla odbiorców (z poziomu użytkownika), po to, żeby pokazać im pliki (w wersji „do odczytu”) zawierające jakiś pierwiastek atrakcyjności w sposób, który sprawi, że będą chcieli je oglądać jeszcze bardziej. Na podstawie obserwacji można wywieść uprawniony wniosek, że najczęściej dla odbiorców sposób pokazywania ma dużo większe znaczenie niżli sama zawartość pliku. Tu możemy na moment spocząć, by skonstatować, że pochodzący z wiadomego języka termin *show-business* oznacza dosłownie: „zajmowanie się pokazywaniem”. Dobrze – liśmy więc do miejsca, w którym okazuje się, że zdobycie klucza do atrakcyjnej demonstracji jakichś treści (a właściwie dziś zupełnie śmiało można powiedzieć „jakichkolwiek treści”) i umiejętne jego używanie może być głównym życiowym zajęciem, zawiera bowiem potencjał generowania całkiem pokaźnych dochodów. *Nihil novi sub sole* – już wieki temu jeździły po świecie trupy teatralne, cyrki (te nadal jeżdżą), klatki, w których wystawiane były na pokaz „dziwadła” czy „bestie”, za stosowną opłatą pobieraną od gapiów rzecz jasna. Dziś jest inna logistyka – funkcję klatki przejęły telewizory i ekrany komputerów, na których możemy zobaczyć, co nam się tylko zechce, i patrzeć na to dowolnie długo – mechanizm jednak pozostał ten sam, wszyscy bowiem w pewnym stopniu lubimy przyglądać się temu, co jest dla nas nietypowe, nieznanne.

Świadomość istnienia tego mechanizmu, a także zasad, według których działa, jest dla wielu wykonawców fundamentem, na którym budują swój... interfejs. Bo czyż nie tym właśnie jest kształtowanie i pielęgnacja wizerunku, od czego mamy już rzesze wykwalifikowanych specjalistów? Wykalkulowane publiczne wypowiedzi i zachowania obliczone na przyciągnięcie (wymuszenie) uwagi? Pół biedy, jeśli zachęcenie atrakcyjnym wizerunkiem wykonawcy sięgamy do jego dokonań artystycznych i okazuje się, że są one równie atrakcyjne; często jednak do-

znajemy wtedy rozczarowania, od którego bardzo blisko jest do uczucia bycia oszukanym. W świecie piosenki mnóstwo jest przykładów zręcznego i udatnego konstruowania interfejsu przez artystów i chyba najlepiej wychodzą na tym ci, którzy swój byt sceniczny tworzą i kultuwują jakby „na zimno”, nie tracąc z pola widzenia granic między twarzą prawdziwą a maską przywdziewaną na okoliczność kontaktów z odbiorcami. Mają świadomość gry, której zasady bardzo dobrze poznali i którą nauczyli się wygrywać. Niejako na drugim biegunie świata sprawnych konstruktorów interfejsów lokują się „gorące głowy” (do których mam wyrażną słabość) – ci, dla których granice między prawdą a rolą albo nie istnieją, albo bardzo szybko się zacierają. To z nich najczęściej wywodzą się geniusze, stąd też nieraz – obok wielkiej sztuki – z cudowną łatwością tworzą bajeczne wprost interfejsy, które... przerastają ich samych, przygniatają, by w końcu zmiażdżyć i uśmiercić. Wraz z rozrostem wymagają bowiem zasilania coraz większymi ilościami

energii, których żaden człowiek nie jest w stanie w pojedynkę wygenerować, na „pomniejszenie” zaś nie mogą „się zgodzić”, ponieważ powołane zostały właśnie do wielkości – paradoks, w którym człowiek tworzy „awatara”, by mu służył, ten zaś niszczy swego twórcę, osiągając nieprzewidziane początkowo rozmiary i generując równie nieprzewidziane „koszty utrzymania”. Jimi Hendrix, Freddie Mercury, Janis Joplin, Michael Jackson... postaci rozpoznawalne przez pokaźną większość ludzkości, a przecież niekoniecznie zawsze za sprawą znajomości dorobku artystycznego. Nazwisk można by tu przytoczyć jeszcze dobrych kilka, wszystkie zaś oprócz błysku geniuszu, wielkiego kunsztu, zachwycających piosenek i charakterystycznego stylu łączyć będzie jeszcze inny element biografii – nader ciężkie dzieciństwo naznaczone poczuciem osamotnienia, zmagające relacje z rodziną i jakiś rodzaj przemożnego apetytu, wręcz zachłanności, wiecznego głodu, którego niczym i nijak zaspokoić nie sposób. Ale to już zupełnie inny temat...

Dominika Handzlik BARD JĘZYKA ESPERANTO



Urodziłam się w rodzinie esperanckiego barda. Od dziecka było to dla mnie oczywiste, a esperanto było częścią świata, w którym się wychowywałam, dopiero z czasem zaczęłam sobie zdawać sprawę, że to naprawdę niecodzienna historia. Pewnie większość czytających w tym momencie zada-

je sobie pytanie: „Esperanto? A co to takiego? To ten język naprawdę istnieje? Ktoś śpiewa w tym języku?”. Już śpieszę z odpowiedzią: tak, istnieje! Stworzony przez Ludwika Zamenhofa w 1887 roku międzynarodowy, neutralny język, niosący ideę równości i znoszenia barier wynikających z braku posiadania wspólnego

języka – esperanto – istnieje naprawdę! Do opanowania i zjednoczenia świata wciąż mu sporo brakuje, ale ma się całkiem nieźle. Co więcej, posiada nawet swoją kulturę, swoich pisarzy, poetów, a nawet piosenkarzy i jednym z nich jest mój Tata, znany w esperanckim świecie jako Georgo Handzlik.

Jako dziecko zawsze kibicowałam mu podczas koncertów w różnych zakątkach świata i prosiłam, żeby do programu dołączał moje ulubione piosenki. Później, przez lata szkoły i studiów, coraz rzadziej miałam okazję towarzyszyć mu w esperanckim świecie, w którym on cały czas był aktywny. W międzyczasie sama skończyłam szkołę muzyczną, zaczęłam śpiewać poezję, tyle że po polsku, a teraz zbliżam się do końca studiów na Wydziale Aktorskim krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych.

W tym roku postanowiliśmy w końcu wcielić w życie jedno z naszych marzeń, połączyć siły i wystąpić razem. Początkiem sierpnia zagramy wspólny koncert esperanckich piosenek podczas Światowego Kongresu Esperantystów w Lizbonie.

Z JERZYM HANDZLIKIEM ROZMAWIA DOMINIKA HANDZLIK

Pamiętasz swoją pierwszą piosenkę po esperancku?

Hundo estas bona besto, La dimanĉo estas festo... – węgierska dziecięca piosenka z podręcznika esperanta profesora Szerdahelyiego.

Jak to wszystko się zaczęło, jak pojawiło się w twoim życiu esperanto?

Kółko esperanckie w IV LO w Bielsku-Białej. Cudowna idea zbratania ludzi dzięki wspólnemu językowi, łatwemu, bez wyjątków, i wspinała nauczycielka Irena Horodecka. Co roku w wakacje jeździła na Światowe Kongresy Esperantystów, co roku do innego państwa, a we wrześniu opowiadała o fascynujących

spotkaniach, o ludziach z krajów, które trudno nam było odnaleźć w atlasie. A ona przywoziła pamiątki i zdjęcia, książki, gazety. To w czasach socjalizmu rozpałało wyobraźnię. Już po kilku tygodniach korespondowałam z Japończykiem i Rumunką. To było moje okno na świat. To naprawdę prosty język, zresztą sama wiesz o tym najlepiej, bo nigdy nie chodziłaś na kurs, a esperanta uczyłaś się jako dziecko na brazylijskiej sawannie.

Skąd pomysł, żeby połączyć to z muzyką?

W latach 70. zobaczyłem bułgarską płytę z ariami operowymi po esperancku. Nie zrobiła na mnie dużego wrażenia. Wielki tenor bardziej skupiał się na śpiewie, a tekst był ledwo zrozumiały. Pomyślałem, że to nie fair w taki sposób używać języka stworzonego do zbratania ludzkości. Kiedy rozpocząłem naukę w Liceum, grałem już na akordeonie i gitarze. Powoli, powoli zacząłem próbować tłumaczyć polskie teksty na esperanto, w tym również piosenki. To bardzo nie podobało się mojej nauczycielce. Zabroniła mi takich zabaw do czasu, aż skończę naukę. Na maturze zdałem esperanto. Podobno jako drugi i zarazem ostatni uczeń w Polsce. Uznałem, że to już ten czas, przeczytałem kilka razy *Parnasa Gvidlibro* – podręcznik esperanckiej poetyki – i zacząłem tłumaczyć piosenki i pisać własne. Zawsze dbałem o to, by język był zrozumiały. Często spotykam się z tym, że moje wykonania stawiane są za wzór dykcji esperanckiej. *Parnasa Gvidlibro* przydała mi się również na studiach filologicznych, kiedy profesor od poetyki na pierwszych zajęciach zwolnił mnie, jedyne-go faceta w grupie, z obowiązku rozumienia metryki wiersza, a później okazało się, że to właśnie ja rozumiałem najlepiej stopy i zestroje akcentowe. Przytaczałem często schematy wykraczające poza polską poetykę.

Trochę się tego nazbierało przez lata. W ilu miejscach śpiewałeś, potrafisz to jakoś podsumować?

Policzyć wszystkie koncerty to chyba niemożliwe. Kilka setek, może tysiąc. Śpiewałem na wszystkich kontynentach z wyjątkiem Antarktydy i Australii, ponad 40 państw. Zazwyczaj śpiewam na kongresach esperanckich, na wielkich na sześć tysięcy uczestników i takich maleńkich na kilkadziesiąt osób. Czasem są to kluby esperanckie w różnych miastach, sale koncertowe, teatry, a nawet piwnice. Kiedyś w Szwajcarii występowałem na urodzinach wybitnego esperantysty, innym razem w polskiej ambasadzie w Brazylii, w konsulacie w Kaliningradzie, w Hanoi, Jekaterynburgu, Paryżu, Pizie, Berlinie, Reykjavíku, Meksyku, Tallinie, San Remo...

Ten festiwal?

Nie, Włoski Kongres Esperantystów, w Europie śpiewałem w prawie wszystkich państwach. Esperantyści są wszędzie, więc wszędzie czuję się u siebie.

W twoim repertuarze są nie tylko twoje autorskie piosenki, ale też trochę tłumaczeń z innych języków...

Za zgodą autorów tłumaczyłem Jacka Kaczmarskiego, Pietrzaka czy innych. Poznałem Jaromíra Nohavice, cieszył się, że jego piosenki z czeskiego przekładał na polski i esperanto. Ten wielki artysta był dumny, że śpiewam jego piosenki dla publiczności, która nigdy nie zetknęłaby się z jego oryginalnymi wersjami. Kilka piosenek Brassensa.

A Ludoviko – piosenka dla Ludwika Zamenhofs? To piosenka, która zaczęła chyba żyć własnym życiem, bez twojej kontroli? Pamiętam, jak wiele wiele lat temu widzieliśmy razem dokument o Bona Espero – szkole dla ubogich dzieci w środku brazylijskiej sawanny, którą prowadziła para esperantystów. Na koniec filmu grupa brazylijskich dzieci śpiewała po esperancku właśnie twoją piosenkę Ludoviko, tylko w nieco przekształ-

cone melodii, która przywędrowała do nich pewnie powtarzana z ust do ust, bo nie miały dostępu do żadnego nagrania. Chwilę nam zajęło, zanim rozpoznaliśmy, że pierwowzorem ich piosenki był twój utwór – pamiętasz to?

Pamiętam również to, że kiedy prawie dwadzieścia lat temu razem z tobą przyjechaliśmy do Bona Espero, ty śpiewałaś ją razem z nimi. To hołd dla doktora Ludwika Zamenhofs, autora języka. Pierwszy raz z duszą na ramieniu zaśpiewałem ją w czasie Węgierskiego Kongresu Esperantystów w Kecskemét. Cała sala od pierwszego refronu śpiewała ze mną. Dziś to jedna z najbardziej rozpoznawalnych piosenek w tym języku na świecie. W Internecie znalazłem nawet jej arabski przekład.

Czym różni się twoje podejście do pisania piosenek po polsku i po esperancku? Czy w ogóle się różni?

Piosenkę pisze się, wykonuje dla konkretnej publiczności. Język to narzędzie, ale najważniejsze jest doświadczenie odbiorców. I tak *Nasza klasa* Kaczmarskiego po esperancku to *Przyjaciele z czarno-białej fotografii*, opowiada o esperantystach, którzy we własnych ojczyznach doznali problemów, o których w sytej Europie już nie myślimy. Wiele z naszych tematów jest niezrozumiałych dla słuchacza z Nepalu, Wybrzeża Kości Słoniowej, Chile, USA. A taka jest moja publiczność. Więc moje przekłady to nie tylko zamiana języka, ale najczęściej również realiów. W piosence nie możesz zrobić pauzy i wyjaśniać, że

*Jeszcze Filip, fizyk w Moskwie –
Dziś nagrody różne zbiera,
Jeździ, kiedy chce, do Polski,
Był przyjęty przez premiera*

to nie opis szczęścia i udanej kariery zawodowej, lecz przykład oportunisty. Jacek Kaczmarski podarował moją płytę swojemu krew-

nemu esperantyście, przy kolejnym spotkaniu powiedział, że to dobry przekład, wujowi się podobał. Wszędzie na świecie ludzie rozumieją podobnie miłość, strach, ból. Jeśli chcę, żeby słuchacze śmiali się ze mną, na scenie muszę odwoływać się do wspólnych im doświadczeń. Zazwyczaj jest to kultura esperancka. Więc trudno przekładalna na języki narodowe.

Jak wygląda esperancka kultura?

Esperanto istnieje od 1887 roku. W tym czasie esperantyści korespondują, spotykają się na międzynarodowych spotkaniach, naukowych kongresach i zwykłych wycieczkach, tworzą swoje zwyczaje, tradycje, kochają się, zakładają rodziny, nie zważając na kraj, z którego pochodzą, a dla ich dzieci esperanto jest często pierwszym językiem. W takich warunkach wytworzyła się wyjątkowa kultura zainteresowania obcym innym, duża wrażliwość i tolerancja na nowe wartości, na inne rozumienie świata. Napisano i przełożono tysiące książek, wierszy, wychodzą gazety, a ostatnio coraz więcej tekstów przeniosło się do sieci. Żartujemy, że Internet został stworzony dla esperantystów, by mogli zmniejszyć koszty dystrybucji swoich gazet do wszystkich krajów świata. Księgarnia Światowego Związku Esperantystów wysyła esperanckie książki do ponad stu krajów. Działają piosenkarze kabaretowi, reggae, rockowi, wykonawcy piosenki aktorskiej, kilka teatrów – oczywiście objazdowych.

W tym twój teatr „Verda Banano”.

Dziesięć lat temu z serbskim aktorem Sasą Pilipovicem stworzyliśmy własny teatr, który gra głównie moje sztuki. Zagraliśmy około sześćdziesięciu spektakli w kilkunastu krajach. Najciekawsze są próby, bo mieszkamy tysiąc kilometrów od siebie. Ostatnio umówiliśmy się w połowie drogi – w Wiedniu.

W jakim najdziwniejszym miejscu udało ci się wystąpić?

13 grudnia 1981 roku miałem grać koncert w Pałacu pod Baranami na Krakowskich Dniach Esperanta. A tu stan wojenny. Kongres rozwiązany, koncert odwołany, ale dla małej garstki esperantystów, głównie dla Polaków, zaśpiewałem w zamkniętej na klucz bibliotece. Nie śpiewałem przygotowanych piosenek, lecz zupełnie inny zestaw, był wśród nich przekład piosenki o Titanicu. Nigdy nie brzmiał tak przejmująco jak wtedy. I jeszcze dziwniejsze miejsce. Kilka lat temu, w czasie „arabskiej wiosny”, esperantyści zaprosili mnie na „tajny kongres” do jednego z państw arabskich. Przy ustalaniu detali podróży dowiedziałem się, że prawdopodobnie w całej stolicy będę jedyną osobą, która odważy się chodzić z gitarą, bo wszystkich innych już wcześniej aresztowano jako wywrotowców. Ponadto mówienie do brze o Izraelu było w tym kraju karane, a ja miałem zagrać monodram o twórcy esperanta, który był polskim Żydem. Kongres był tajny, bo nielegalny, gdyż to państwo nie przepadało za esperantem. Nie pojechałem.

Jaki koncert wspominasz szczególnie? Masz jakieś ulubione wspomnienie?

Zarówno w Moskwie, jak i w Barcelonie podeszli do mnie słuchacze i zadeklarowali, że moje płyty wożą nieustannie w samochodzie, i rzeczywiście wiele piosenek znali na pamięć. W Lille pewna Holenderka powiedziała, że moje piosenki pozwoliły jej lepiej zrozumieć świat. W Hanoi młody człowiek powiedział, że jechał dwie doby, by zdążyć na mój koncert.

Ludzie mówią nieraz, że skoro za esperantem nie stoi żadna konkretna narodowość, miejsce na ziemi, trudno mówić, że ma ono swoją kulturę i tożsamość, ale to przecież chyba nieprawda – co byś im odpowiedział?

Narodowość to głównie język, a esperanto też jest językiem, tyle że łączy ludzi nie jednego, a wielu krajów. Stąd i tożsamość budowana jest

w inny sposób, głównie na tolerancji, absolutnej równości, przyjaźni i szacunku. Esperantyści to zazwyczaj ludzie kulturalni w swoich krajach, więc nic dziwnego, że w sytuacji międzynarodowej też chętnie tworzą i odbierają kulturę.

A esperancka publiczność? Czy charakteryzuje się czymś szczególnym?

Jest nas niewielu, więc szanujemy się tym bardziej. Jesteśmy wyrozumiali. Na każdym kongresie jest artystyczny wieczór międzynarodowy, gdzie występują amatorzy na bardzo różnym poziomie, ale zawsze przyjmowani są serdecznie. Publiczność często przyjeżdża z innych części świata, by posłuchać występu na żywo artystów, których zna z audycji radiowych czy internetowych. Musisz im to dać. Jak w piosence aktorskiej – słowo zazwyczaj jest ważniejsze od muzyki. U mnie zawsze. Jeśli dobrze napiszesz piosenkę, w tych samych miejscach będą się śmiać, wzruszać słuchacze z Australii, Mongolii, Hiszpanii, Senegalu, Izraela.

Można pomyśleć, że piosenki dla esperanckiej publiczności muszą być jakoś uniwersalne, bo każdy ze słuchaczy pochodzi z zupełnie innego zakątka świata, ale równocześnie kojarzą wiele twoich piosenek, które mogą być zrozumiałe tylko w esperanckim świecie, bo pełno w nich odwołań do esperanckiej kultury...

Ludzie lubią piosenki o sobie. Więc śpiewam im o tym, co dotyczy właśnie tej grupy, o tym, jak uczyli się języka, o miłości rozpostartej między kontynentami, o spotkaniach krótkich, a rozstaniach długich, bo życie esperantystów to takie rwane, ale bardzo intensywne chwile. Muszę pamiętać, że każda publiczność jest inna. Inne piosenki mogą zaśpiewać na Światowym Kongresie, gdzie wszyscy lub przynajmniej większość dobrze zna język i zrozumie wszystkie niuanse językowe, odniesienia do

tradycji ruchu, do esperanckiej literatury. Na koncercie na zakończenie obozu z nauką esperanta muszą ograniczać się do piosenek prostszych językowo i tych nieodnoszących się na przykład do naszej literatury. Większość esperantystów uczyła się języka z podręcznika. Czasem wydaje im się, że należy mówić podręcznikowo, koturnowo, sztucznie. A przecież w żadnym języku nie mówimy zdaniami z podręczników. W moich piosenkach staram się udowodniać, że esperanto to normalny język, i piszę prostym, potocznym stylem, czasem sam muszę taki tworzyć. Jedną z kabaretowych piosenek składa się wyłącznie z wyrażen potocznie uważanych (przez esperantystów) za... niewłaściwe, na przykład *nauczyciel angielskiego...*

Dla wielu esperanto to tylko idealistyczna ciekawostka z przeszłości. Jak to jest naprawdę, ile z pięknej idei Zamenhafa zostało, jak to dzisiaj wygląda, jak się rozwija, jak szeroki ma zasięg?

Niektórzy twierdzą, że esperanto umarło, ale ja z pewnością nie jestem dobrą ilustracją takiej tezy. W tym roku zagraliśmy spektakle w Hawanie i w Marakeszu. Za chwilę jedziemy na Słowację, z tobą zaśpiewam w Lizbonie i serbskim Kragujewacu. Esperanta używam codziennie. Maile, telefon, Internet, mam około tysiąca książek w tym języku. Prowadziłem duże wydawnictwo w Polsce, a pierwszym tytułem był polski przekład książki wydanej po węgiersku i esperancku *Kultura miłości*. Sto dwadzieścia tysięcy egzemplarzy! W tych dniach w Rosji wyszły moje fraszki w przekładzie na rosyjski. Tłumaczył je z polskiego mój przyjaciel, ale korektę robiliśmy po esperancku. Tak było prościej i precyzyjniej.

Idea pokoju na świecie i przyjaźni między ludźmi będzie zawsze istotna, a naprawdę przyjaźnić mogą się ludzie, którzy się rozumieją. Przez swoją neutralność esperanto jest doskonałym do tego narzędziem.

Dominika Handzlik – studentka Wydziału Aktorskiego AST w Krakowie, skrzypaczka, wokalistka, laureatka I miejsca tegorocznego Festiwalu Piosenki Poetyckiej „Kwiaty na Kamieniach” w Bytomiu, II nagrody Festiwalu „Bardowie Wolności” w Gdańsku (2017), brała udział w KAIP podczas 38. PPA we Wrocławiu.

Jerzy Handzlik – fraszkopisarz, dramaturg, bard, tłumacz, aktor tworzący w językach polskim i esperanto. Założyciel Wydawnictwa Kleks, Radia Bielsko, Radia Express. Podróżnik, międzynarodowy nauczyciel esperanta, kolekcjoner instrumentów muzycznych. Wyroczniony przez Światowy Związek Esperantystów za zasługi dla kultury esperanckiej. Członek Esperanckiego Stowarzyszenia Pisarzy i Rotary klub Esperanto Brasil.

Jarosław Janowski-Smoliński

PRZEGLĄD PIOSENKI MIŁOSNEJ I EROTYCZNEJ – KLUB ESKULAP POZNAŃ 1984 I 1985



W 1984 roku podczas jednej z imprez spotkałem Wojtka Czemplika, skrzypka kilku formacji (Stare Dobre Małżeństwo, Grupa Bez Jacka i Agata Budzyńska). Podzielił się pomysłem zorganizowania Przeglądu Piosenki Miłosnej i Erotycznej. Chciał to zrobić w rodzinnym mieście Ostrowie Wielkopolskim. Miał nawet uroczy plakat – tort w kształcie serduszka. Niestety – był to okres stanu wojennego, a komisarz zarządzający miastem, jakiś tępy pułkownik, nie łknął słowa „erotyczny”.

Na szczęście pomysł kupił klub Akademii Medycznej w Poznaniu – Eskulap – i jakimś cudem zaproponowano mi realizację imprezy. Zgodziłem się, chociaż już na starcie organizatorzy strzelili sobie w stopę i chcieli być dowcipniejsi od czegośkolwiek, nadali imprezie tytuł *Blyrwa i amory*, gdzie pierwszy człon nazwy oznacza w gwarze poznańskiej ni-

mniej, ni więcej, po prostu „kurwę”. Nijak się to miało do głównej idei zabawy, gdzie nawet zastosowaliśmy w przesłuchaniach konkursowych „czerwoną kartkę” za wulgaryzmy i jazdę w kierunku pornografii (wręczona w konkursie Rudiemu Szubertowi). No, ale stało się – odbyła się pierwsza impreza, zgłosiło się kilkunastu wykonawców, kabarety, grupy muzyczne i indywidualni artyści z bardzo różnych nurtów. Na pierwszej imprezie z dobrej strony pokazał się Marcin Pyda, pojawił się jeszcze świeży i uroczy Jacek Ziobro i ulubienica publiczności – krucha jak najdelikatniejsza porcelana, o głosie niewinnego dziecka – Agata Budzyńska oraz dowcipna i pełna niewinności Grupa Ocipiec z Wrocławia.

Kolejna edycja, której ślady koncertu laureatów można dziś wytropić na You Tube, zaczęła się od pomysłu, by zapowiedzieć pierwszy w dziejach klubów poznańskich striptiz. Przypadł

mi zaszczyt zorganizowania striptizerki, co nie było łatwą sprawą, ale udało się znaleźć w końcu Vivian z hotelu Polonez, która mimo trzech „rozbiorów” zdecydowała się rozebrać dla studentów po raz czwarty. Ponieważ przez cały czas szalałem „pod prąd” (koncert laureatów prowadziłem w łóżku z dwiema paniami – w tym jurorką z Warszawskiego Ośrodka Kultury, moją późniejszą żoną), w nagrody wręczaliśmy pidżamy, koszule nocne i haftowaną ręcznie pościel – tak więc i striptiz nie mógł być konwencjonalny. Wyprowadziłem po cywilnemu (w swetrze) Vivian na scenę i ogłosiłem konkurs tylko dla panów – otóż pani rzuca sześć jabłuszek, panowie, którzy je pochwyć, proszeni są na scenę. Poszło to z trudem. Dalej było śmiesznie – bo oznajmiłem, czym zajmuje się Vivian, i zaproponowałem gościom z jabłuszkami obejrzeć striptizu w pokoju kierownika klubu, a pozostałym – około 500 osobom – transmisję radiową. Mam fart, dziennikarz ze studenckiego radia poprowadził transmisję rewelacyjnie i ten żart stał się hitem.

Wróćmy jednak do piosenek. Grand Prix za służenie zdobył uroczy i dowcipny Kabaret Ocipiec z Wrocławia za *Tryptyk erotyczny*. Grupa, która wkrótce zniknęła ze sceny po jakimś tragicznym wypadku – ale w 1985 roku uwiodła wszystkich – jury i publiczność. Mam dwa linki do tych piosenek, przy czym ostatni jest z wykonania niemal współczesnego, ale posłuchajcie, bo warto: <https://www.youtube.com/watch?v=s5USjdp0Cak> (*Chciałbym być biustonozem*); <https://besty.pl/2092702> (*Pieśń masowa*).

Pierwszą nagrodę otrzymała kultowa Grupa Bez Jacka, śpiewająca przez wiele lat poezję przeplatana dowcipami o Leninie i partii, z charyzmatycznym liderem Zbyszkim Stefańskim i do chwili śmierci w pociągu jego bratem Jackiem. Grupa pochodziła z Wybrzeża i miała rzeszę swoich wielbicieli w całym kraju. Tu obok autorskich piosenek Zbyszka

zachwyliła wykonaniem jednego z najpiękniejszych w polskiej literaturze erotyków Bolesława Leśmiana. Pozwolę sobie zacytować tekst:

Bolesław Leśmian

W malinowym chruśniaku

*W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem
Zapodziali po głowy po długie godziny
Zrywaliśmy przybyłe tej nocy maliny
Palce miałaś na osłep skrwawione ich sokiem*

*Bąk złośnik huczał basem, jakby straszyl kwiaty
Rdzawe guzy na słońcu wygrzewał liść chory
Zlachmaniałych pajęczyn skrzyły się wisiory
I szedł tyłem na grzbiecie jakiś żuk kosmaty*

*Dusžno było od malin, któreś szepcząc rwiała
A szept nasz tylko wówczas nacichał ich woni
Gdym wargami wygarniał z podanej mi dłoni
Owoce, przepojone wonią twego ciała*

*I stały się maliny narzędziem pieśnocy
Tej pierwszej, tej zdziwionej, która w całym niebie
Nie zna innych upojeń, oprócz samej siebie
I chce się wciąż powtarzać dla własnej dziwoty*

*I nie wiem, jak się stało, w którym oka mgnieniu
Żeś dotknęła mi wargą spoconego czoła
Porwałem twoje dłonie – oddałem w skupieniu
A chruśniak malinowy trwał wciąż dookoła*

Kolejnym zjawiskowym wykonawcą była młodziutka studentka polonistyki KUL-u Agata Budzyńska, nazywana od jednej ze swoich autorskich piosenek aniołkiem. Dysponowała niepowtarzalnym, subtelnym i delikatnym, jak jej cała krucha osobowość, głosem, a zarazem niewinnością graniczącą z subtelnym światem dzieciństwa. Warto zachować w pamięci tę postać, bo potrafiła dostarczyć wielu wzruszeń i podzielić się własnym szczęśliwym światem, do którego zapraszała słuchacza. Odeszła, ginąc w tragicznym wypadku na Mazurach

(czad na jachcie). Wspominając Agatę, zacytuję jej kultowego *Aniołka*:

Agata Budzyńska

Aniołek

Narysuję dla ciebie aniołka
Choć nie mnie prosisz o to w swych wierszach
Nie mnie
I usiądę przy twoim stole
Choć nie dla mnie było to miejsce
Nie dla mnie
Będę biegać po twoich sadach
Zrywać wszystkie jabłka czerwone
Choć nie ja miałam je rwać

Wyśpiewam dla ciebie cały świat
Wyśpiewam dla ciebie twoje wiersze
I miłość wyśpiewam – najpiękniejszy dar
I uśmiech wyśpiewam dla ciebie

Strącę z nieba dla ciebie aniołka
Aby zaniósł do ciebie mój uśmiech
Choć nie ja miałam się śmiać
Na przystanku pod twoją jabłonią
Będę czekać na ciebie codziennie
Choć nie ja miałam tam stać
Wszystkie jabłka, wszystkie czerwone
Porozdaje twym przyjaciółom
Choć nie ja miałam przyjaźń dać

Wyśpiewam dla ciebie cały świat
Wyśpiewam dla ciebie twoje wiersze

*I miłość wyśpiewam – najpiękniejszy dar
I uśmiech wyśpiewam dla ciebie*

Narysuję dla ciebie aniołka
Choć nie mnie prosisz o to w swych wierszach
Nie mnie
Będę patrzeć w twoje oczy
Choć nie ja miałam siłę w nich czerpać
Nie ja
Będę tulić do twoich dłoni
Mą dziecinną buzię pyzatą
Choć nie ja miałam czułość dać

Narysuję dla ciebie aniołka!
Narysuję dla ciebie aniołka!
Narysuję dla ciebie aniołka!

Nagrodzono, wyróżniono, a także zaproszono do koncertu laureatów również takich wykonawców jak: Odnowa Biologiczna, Grzegorz Sieradzan, Grupa Pod Rudą i Toluś Party, Teresa Krzysztofik, Paweł Orkisz, Teresa Jagła, grupy U Jana i Zachowaj Odstęp.

Sugestia jury, w którego imieniu werdykt odczytał Marcin Wolski, dotyczyła zmiany nazwy imprezy na Przegląd Piosenki Intymnej. Szkoda, że nikt nie wziął sobie tego do serca.

Na koniec dodam jeszcze, że pomysłodawca imprezy Wojciech Czemplik dostał bardzo nietypową nagrodę finansową w wysokości 5352 złotych i 50 groszy, ale źródeł tej nagrody nie pamiętam.

Robert Kasprzycki



Powiedzmy sobie szczerze – język czeski nie przeżywał u nas takiego renesansu chyba od czasów średniowiecza, kiedy to był językiem dworu, dyplomacji i miłości. Przez lata fascynacja ta trwała niejako w ukryciu, ograniczając się do literatury pięknej, w której rolę ambasadorów odgrywali Čapek, Hašek, Hrabal, Kundera, Pavel czy Škvorecký, jednak dziś, dzięki popularyzatorskim dokonaniom Aleksandra Kaczorowskiego, Leszka Engelkinga, Mariuszów – Surosza i Szczygła, wiemy o naszych sąsiadach zza sudeckiej granicy znacznie więcej. Ba, więcej też rozumiemy z samego języka – w czym nie da się pominąć wkładu Jaromíra Nohavicy, który płynnie wszedł w rolę niemal ponadnarodowego barda Słowiańszczyzny.

Ostatnimi czasy ekspansja ta przebiegała również za sprawą radiowego eteru, gdzie *Czeskym kouskiem* karmiła nas znana popularyzatorka pieśni poetyckiej, apologetka „przyborszczyzny”, dziennikarka Trójki i Radia Dla Ciebie – Teresa Drozda. Kto jednak zna Teresę Drozdę lepiej, wie, że jest także poetką, tekściarką, kreatorką światów lirycznych. Doszło zatem do sytuacji niezwyklej – oto Drozda, którą kojarzymy z radiowym „okienkiem”, przeszła na drugą stronę lustra, bowiem w kolaboracji z Dorotą Barovą, czeską wokalistką śpiewającą po polsku, „wystąpiła” na płycie nagranej i, dodajmy, docenionej w Czechach nagrodą Andela (Anioła), będącej odpowiednikiem naszych Fryderyków. *Iluzja* zdobyła tę nagrodę w kategorii jazz, co dobrze oddaje charakter

albumu – nie są to żadne słodko rozanielone pienia, lecz muzyka niezwykle gęsta, zróżnicowana, nieograniczona wąskimi barierami stylistycznymi.

Dorota Barová – wiolonczelistka, wokalistka i kompozytorka, znana dotąd między innymi z zespołu Tara Fuki, nagrała zatem na swym pierwszym solowym albumie dziesięć piosenek zaśpiewanych w naszym szlachetnym języku. Na płycie towarzyszyli jej: gitarzysta Miroslav Chyška, basista Jakub Vejnar (grający także na Chapman Stick) oraz pianistka Beata Hlavenková. *Iluzja* to płyta bardzo kobieca. Komuś, kto doczyta się w tej frazie samczego szowinizmu, śpieszę donieść, iż ma rację – tak – *Iluzja* jest moim zdaniem emanacją kobiecości: choć zagrało na niej dwóch mężczyzn, niemal całą odpowiedzialność wzięły na siebie kobiety. To one napisały teksty, one skomponowały muzykę, one zagrały partie wiolonczeli i fortepianu, one, w postaci zwielokrotnionych głosów Barovej, zaśpiewały, w związku z czym powstało dzieło tyleż hermetyczne co wciągające. W ogromnym stopniu wpłynęła na to warstwa tekstowa: *Godziny*, *Twoje imię*, *Wspomnienia* oraz prościutką i przejmującą *Dziewczynę* napisała Teresa Drozda, pozostałe słowa – Barová, zaś *Taniec* oraz zamykająca album *Piosenka śnieżna* są wierszami Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Mimo iż słuchając *Iluzji* czujemy się, jakbyśmy zaglądali do czyjegoś pamiętnika, mam pewne podejrzenie, dlaczego Barová, operując na terenie Czech, wybrała jako medium język polski – oto pa-

radoksalnie język obcy ułatwia odczytywanie dźwięku na poziomie barw, nie zaś znaczeń, emocji – nie intelektualnego wartościowania. Dodajmy iż głos, wiolonczela i Chapman Stick umożliwiają uzyskanie niesłyszanej płynności artykulacyjnej, uzyskanie, że się tak odwołam do klasycznej papeterii wytartych komplementów, płynnej Energii, ciepłej Magii, wewnątrz której przepływy głosu, nakładające się warstwy harmonii, mantryczne zaśpiewy czy kontrapunkty są Jednością. Paradoksalnie, do gustu najbardziej przypadła mi wspomniana *Dziewczyna*, pokazująca, ile „nas”, chłopców, dzieli od „was”, dziewczyn, i że ile byśmy nie pracowali nad kobiecym „ja”, nigdy w pełni „was” nie zrozumiemy, ale w końcu, że pozwolę sobie sparafrazować Miłosza – nie ten najlepiej służy, kto rozumie...

Aha – ktoś napisał, że głos wokalistki jest aksamitny. Nonsens – aksamit w wersji „wzorcowej” powinien być miękki, gładki i równomier-

ny, zaś głos Barovej jest na przemian miękki, szorstki, sypki, miódny, z piaskiem, z melasą, ze żwirkiem, jakby ktoś jej struny głosowe maźnął na przemian kalafonią, poranną kawą, mgłą znad Moraw, smogiem znad praskich dzielnic fabrycznych, zaś wokalistka generuje dźwięk to ciepły, to chłodny, to zadziorny, to zmysłowy, to senny, to zadzierzysty, zatem jeśli państwo lubicie słuchać muzyki w samochodzie – ostrzegam, że gdzieś w połowie drugiej piosenki nasz mózg zapomina o zasadach ruchu drogowego i skupia się na iluzjach *Iluzji*.

Mała uwaga na zakończenie – gdyby tę siatkę tekstowych i muzycznych skojarzeń narzucić na rodzime poletko muzyczne, uzyskamy niechybnie to, co od lat tworzy u nas Trzy Dni Później – dzieło niezwykle harmonicznie, emocjonalnie, sensualnie i poetycko; szkoda tylko, że nikt u nas Polsce za taką niezwykłość – ot, jeszcze jedna specyfika rynku – nie daje nagród Fryderyka.

Leszek Kazimierski

Z ROSJI



We współczesnej Rosji polska piosenka nie jest, niestety, zbyt dobrze znana. Daje się zauważyć dość dużą niewiedzę na temat tego, co się obecnie dzieje na polskiej estradzie. Z przykrością należy stwierdzić, że ochłodzenie politycznych stosunków polsko-rosyjskich odbiło się też negatywnie na poziomie zainteresowania publiczności rosyjskiej tematem polskiej kultury w ogóle, a piosenki

w szczególności. Niemniej jednak część rosyjskiej publiczności, zwłaszcza ta w średnim wieku, pamięta jeszcze czasy, kiedy to w radzieckich mediach i na koncertach na żywo można było usłyszeć polskie gwiazdy estrady: Marylę Rodowicz, Czerwone Gitary, Czerwono-Czarnych, Skaldów, no i oczywiście Annę German, która przez wielu Rosjan uważana jest za „swoją” wokalistkę. Gorzej rzecz się ma ze współcze-

sną polską estradą, o której mało kto w Rosji wie w ogóle cokolwiek. W celu upowszechnienia wśród rosyjskich odbiorców polskiej kultury Instytut Polski w Moskwie corocznie realizuje wiele imprez, które powoli acz systematycznie podnoszą wiedzę na temat tego, jaka jest dzisiejsza polska kultura. Do szczególnie ciekawych w 2018 r. w kontekście polskiej piosenki należą bez wątpienia dwa wydarzenia: jedno dotyczące polskiej estrady 20-lecia międzywojennego i drugie dotyczące twórczości Jacka Kaczmarskiego.

LATA DWUDZIESTE, LATA TRZYDZIESTE...

W styczniu 2018 roku w Ambasadzie RP w Moskwie miała miejsce niezwykła impreza. Zanim jednak doszło do jej finalizacji, dokonał się pewien interesujący ciąg zdarzeń. Ale po kolei. Otóż pod koniec 2017 roku zgłosił się do Instytutu Polskiego w Moskwie pewien Rosjanin, Igor Borysowicz Makarow, z niecodzienną propozycją. Przedstawił się jako meloman-kolekcjoner, który jest zafascynowany polską muzyką retro. Zaproponował przygotowanie materiału do wydania pamiątkowego albumu z polskimi piosenkami z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Okazało się, że jest on w posiadaniu unikalnych egzemplarzy płyt gramofonowych, które zostały wyprodukowane w przedwojennej Polsce specjalnie na ówczesny rynek radziecki. Unikalność tych historycznych winyli polegała na tym, że nie były nigdy wcześniej odtwarzane na żadnym gramofonie, a to oznaczało, że nigdy po nich nie przechodziła żadna igła. Były dziewicze. Pierwszy raz zostały potraktowane igłą podczas ich digitalizacji. Efekt tego był taki, że uzyskano tak wysoką jakość nagrania, jaką trudno, czy wręcz niemożliwe jest znaleźć w Polsce. W efekcie działań wojennych wiele matryc płyt z nagraniami piosenek zostało zniszczonych, a te płyty, które ocalały w Polsce, były przynajmniej parę razy odtwarzane, czyli przy odsłuchu było można zauważyć sporo trzasków, szmerów i przeskoków. Na nagra-

niach dostarczonych od Igora Makarowa nie było praktycznie żadnych zakłóceń.

Ale to nie wszystko. Jak już wspomniałem, płyty były wydane specjalnie na ówczesny rynek radziecki i były sygnowane napisem *Only for U.S.S.R.* Poza tym wśród nagrań znalazło się parę piosenek absolutnie unikalnych, gdyż nagranych po rosyjsku, na przykład *Co nam zostało z tych lat* czy *Marysia* Chóru Dana. Wśród zaprezentowanych nagrań znalazła się też piosenka *To ostatnia niedziela*, do której muzykę skomponował Jerzy Petersburski, zaś tekst napisał Zenon Friedwald, a wykonał ją Mieczysław Fogg. Ten utwór dał też tytuł całemu albumowi. Jest on o tyle ciekawy, że w Rosji mało kto wie, że jest to polska piosenka. Większość Rosjan uważa ją za piosenkę rosyjską z lat 30. XX wieku, ponieważ wówczas została ona rozpowszechniona w Związku Radzieckim pod tytułem *Utomlionnoje solnce* (*Zmęczone słońce*, ros. *Утомлённое солнце*) ze słowami po rosyjsku napisanymi przez Pinchusa-Josifa Izrailiewicza zwanego Alwek. Utwór ten na dobre zagościł w świadomości rosyjskiego słuchacza, podobnie zresztą, jak i inna piosenka Jerzego Petersburskiego *Mała błękitna chusteczka* (ros. *Маленький синий платочек*), która jest kojarzona przede wszystkim z frontowymi pieśniami z okresu drugiej wojny światowej.

Na płycie wydanej przy wsparciu Instytutu Polskiego w Moskwie znaleźli się oprócz już wspomnianych Mieczysława Fogga i Chóru Dana również i inni wykonawcy, a mianowicie: Adam Aston, Orkiestra „Syren-Rekord”, Stefan Witas, Hanka Ordonówna, „Weseli chłopcy z Columbii”, Albert Harris, Tadeusz Faliszewski, Zygmunt Piotrowski, Orkiestra ludowa „Odeon”, Emeryk Młynarski, Chór Juranda, Eugeniusz Bodo, Lucyna Szczepańska i Orkiestra Gitar Hawajskich. W sumie na wydanej w 2017 roku płycie CD nagrano 26 utworów pochodzących z 13 archiwalnych płyt winylowych.

W styczniu 2018 roku w Salach Recepcyjnych Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Moskwie odbyła się uroczysta premiera tego unikalnego albumu połączona z wystąpieniami Ambasadora RP w Federacji Rosyjskiej, dyrektorki Instytutu Polskiego w Moskwie oraz pomysłodawcy i realizatora wydania, Igora Borysowicza Makarowa. Wieczór był okazją do poznania nieznanych faktów przedstawiających popularność polskiej estrady w Rosji tamtych czasów, a także tło historyczne i tragiczne losy polskich artystów tego okresu, których piosenki znalazły się na rzeczonym albumie. Podczas prezentacji szczególny nacisk położono na wojenne losy tychże artystów, czyli tragiczną śmierć Eugeniusza Bodo w sowieckim obozie (łagrze), historię Hanki Ordonówny, która, aresztowana przez NKWD po aneksji Litwy przez ZSRR, została wywieziona do łagru w Uzbekistanie, a po uwolnieniu w następstwie układu Sikorski-Majski została ewakuowana razem z sierocińcem przez Bombaj w Indiach do Bejrutu w Libanie, gdzie zmarła na gruźlicę, której nabawiła się podczas zesłania. Mieczysław Fogg, trzecia z omawianych postaci, został przedstawiony jako polski patriota, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej 1920 roku, powstania warszawskiego oraz jako Sprawiedliwy wśród Narodów Świata, który podczas niemieckiej okupacji z narażeniem własnego życia ukrywał i ratował Żydów. Poza tym wszystkim zwrócono uwagę, że Fogg przez wiele lat po wojnie był w Polsce symbolem piosenki w stylu retro.

Na zakończenie wieczoru liczni przybyli rosyjscy goście ambasady i Instytutu Polskiego (ponad 500 osób) uczestniczyli w zabawie tanecznej prowadzonej przez gościa specjalnego wydarzenia, Wirginię Szmyt (DJ Wikę) w rytmie polskich przebojów z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Impreza odbiła się szerokim echem w rosyjskich i polskich środkach masowej informacji, w internetowych portalach, gazetach oraz wśród licznie przybyłych uczestników wieczoru i miłośników polskiej kultury w Rosji.

KACZMARSKI.RU

Pomimo wielokrotnego podkreślania związków Jacka Kaczmarskiego z rosyjską kulturą, jego fascynacji twórczością Włodzimierza Wysokiego, twórczość polskiego barda i poety jest w Rosji praktycznie nieznana. Wielka to szkoda, gdyż mnóstwo utworów Kaczmarskiego jest bardziej lub mniej związanych z Rosją, z jej kulturą, literaturą, malarstwem, filmem, muzyką i, ogólnie, z wieloma dziedzinami sztuki.

Staraniami Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia w Warszawie, we współpracy z Fundacją im. Jacka Kaczmarskiego oraz Instytutem Polskim w Moskwie, postanowiono tę niekorzystną sytuację zmienić. Dlatego powstał projekt pt. Kaczmarski.ru, którego celem jest popularyzacja twórczości Jacka Kaczmarskiego wśród rosyjskiej publiczności. Założenia projektu były następujące:

1. przetłumaczyć na język rosyjski utwory Kaczmarskiego, które w jakikolwiek sposób są związane z Rosją;
2. zorganizować w Rosji koncerty tychże piosenek śpiewanych przez Rosjan po rosyjsku;
3. wydać płytę z nagraniem tego koncertu;
4. wraz z płytą z zapisem koncertu wydać tomik poezji i piosenek Kaczmarskiego po polsku i po rosyjsku.

W tym celu utworzono zespół wybitnych rosyjskich tłumaczy literatury polskiej pod kierownictwem Andrieja Bazylewskiego i zlecono mu przetłumaczenie wybranych utworów Jacka Kaczmarskiego na język rosyjski w taki sposób, żeby dało się je następnie zaśpiewać. Wybrano też rosyjskiego partnera do realizacji koncertu: był nim moskiewski Teatr na Sierpuchowce pod kierownictwem Teresy Durowej (ros. Театрум на Серпуховке п/п Терезы Дуровой). Artyści rosyjskiego teatru dokonali bardzo ciekawej, autorskiej aranżacji utworów polskiego barda na solistów i orkiestrę, co było dość interesującym eksperymentem, gdyż piosenki Kaczmarskiego kojarzą się głównie z opracowaniem na wokół, gitarę

i ewentualnie fortepian. Na program koncertu, a zasadniczo spektaklu pod tytułem *Wykopalska* (ros. *Packonku*) składały się te utwory Jacka Kaczmarskiego, które są związane z kulturą rosyjską, między innymi: filmami Tarkowskiego (*Rublow*), dziełami literackimi (*Oblomow*, *Stolz i ja* według Gonczarowa), malarstwem (*Encore, jeszcze raz* według Fiedotowa), a także z historią (*Sen Katarzyny II*) i biografiami (*Zmartwychwstanie Mandelsztama*, *Pożegnanie Okudźawy*, *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*). Do twórczości samego Włodzimierza Wysockiego Kaczmarski odwoływał się wielokrotnie, poczynając od *Oblawy*, którą napisał w wieku 17 lat pod wrażeniem, jakie zrobiło na nim *Polowanie na wilki* (ros. *Oxoma na wolkow*) w wykonaniu tego wybitnego rosyjskiego barda. Spektakl miał swoją rosyjską premierę 25 i 26 października 2018 roku w Moskwie i spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem rosyjskiej widowni. Słuchacze wychodzili z koncertu dosłownie ze łzami wzruszenia w oczach i wielu z nich mówiło, że tak dobrego widowiska jeszcze nigdy nie widzieli. Wielu podkreślało geniusz poetycki Kaczmarskiego i jego wyjątkowe wycucie rosyjskiego sposobu myślenia, odczuwania i rosyjskich realiów. Niejeden był wręcz pozy-

tywnie zszokowany faktem, iż obcokrajowiec może tak doskonale oddać prawdziwego rosyjskiego ducha.

Organizatorzy wydarzenia zrealizowali też polskie *tournee* rosyjskich artystów (Gdańsk, Gdynia, Warszawa), które odbyło się w połowie czerwca 2019 roku. Polscy odbiorcy byli również pod niesamowitym wrażeniem aranżacji i wykonania utworów Kaczmarskiego, zwracając wielokrotnie uwagę na wysoki poziom artystyczny i perfekcyjną realizację piosenek polskiego barda po rosyjsku. Wielu Polaków z niejakim żalem stwierdziło wręcz, iż szkoda, że w Polsce rzadko kiedy można mieć okazję wysłuchania koncertu z repertuarem Jacka Kaczmarskiego na podobnie wysokim poziomie artystycznym.

W dalszej perspektywie planowane jest upowszechnianie zapisu z koncertu wraz z tomikiem poezji Kaczmarskiego w Rosji. Biorąc pod uwagę dotychczasowe efekty, można z nadzieją spoglądać w przyszłość i wierzyć, że sylwetka tego jednego z najwybitniejszych, najbardziej wszechstronnych polskich twórców, tego genialnego barda i poety zdobędzie w świadomości Rosjan należne jej wysokie miejsce.

Eugeniusz J. Lisowiec

PISMAKI W „COUNTRY EXPRESS”!



No, bo co znaczy *country*. Dla jednych to kraj. Dla innych ojczyzna. A dla jeszcze onych to wieś. Dla każdego

coś miłego. I w każdym z tych miejsc powstała i jest muzyka. A jak jest muzyka, to zawsze musi być piosenka, pieśń czy przyspiewka.

A jak jest już to wszystko, to trzeba robić konkursy, przeglądy, festiwale, a najlepiej pikniki. A jak piknik – to koniecznie nad jeziorem. Próbowali robić w górach, ale się nie przyjął. Ponoć władza była nieprzychylna. Pierwszy piknik country odbył się w Jeleniej Górze i Karpaczu w 1982 roku. Od następnego roku tylko w Mrągowie. Ale kiedy zapytałem uczestniczki Warsztatów Artystycznych Teatru Studia Buffo w Miętnej koło Garwolina: co to to country? – odpowiedziały, że to takie kowbojki na żaglówkach, które śpiewają piosenki ludowe, amerykańskie. Tak country postrzegają dzisiaj sześćdziesiąt lat. Ale do rzeczy.

Tym grany i śpiewany piosenką country towarzyszyła gazetka festiwalowa „Country Express”. Ukazywała się od pierwszego pikniku w 1983 roku w Mrągowie, pod auspicjami Stowarzyszenia Muzyki Ludowej Country. Ponoć jedynego stowarzyszenia, którego nie rozwiązał stan wojenny. Ciekawe...

Mrągowo tamtego lata było odświętnie wystrojone. W alei wiodącej do amfiteatru nieprzebrany tłum „polskich kowbojów”. Stoisko przy stoisku. Piwo, kielbaski i kapelusze. Amfiteatr z wieloma niedoróbkami był wypełniony po brzegi. Jak na tamte czasy – atmosfera niesamowita i niepowtarzalna. Po przyjeździe do Mrągowa udałem się do biura prasowego. Tam napotkałem mojego przyjaciela redaktora Marka Kasza, który mnie „zaangażował” do „Country Expressu”. *On będzie pisał* – oznajmił dwóm redaktorom najważniejszym na pikniku. Pierwszy to redaktor Korneliusz Pacuda zwany Korkiem. Wówczas prezes SMLC i główny prowadzący koncerty. Drugi to redaktor Janusz Podoski, jak się okazało – samozwańczy szef, a przy tym sprawny organizator. Chodził w kapitańskiej czapce i żeglarskim sznycie, czym budził respekt nawet u ważnych osobistości. Po koncercie zbieraliśmy się w bungalowie przy parkingu, obok hotelu Mrongovia, i po informacji, kto o czym pisze – rozpoczynała się walka o maszyny do pisania. Tak, tak! Wtedy

pisaliśmy na zwykłych maszynach. A jak ktoś miał w pokoju łucznika, to był gość.

I tu pojawia się postać redaktora Zygmunta Chojnackiego. To on przez lata był duszą i sercem tej gazety. Zyga nie tylko pisał, redagował, składał te teksty i makietował strony wspólnie z Podoskim, a później już sam. Pilnował nas, byśmy się wyrobili na czas. Wykonywał swoją robotę z pasją i dzikim spokojem, choć mnie z Kaszem nie raz udało się go doprowadzić do szału. On kochał to country i słuchał koncertów, w przeciwieństwie do nas. A jak wspominał Zygę, to trudno, a właściwie niemożliwe nie wspomnieć o jego czcigodnej małżonce Kasi. Erudytką, kopalnią wiedzy o country i naszym „Expressie”. Cicha, spokojna. Przez lata zmieniali się rzecznicy prasowi pikniku, a Kasia zawsze tam była...

Piszących w „Country Express” można podzielić na relacjonujących koncerty oraz wywiadowców, czyli tych, co robili wywiady z artystami, oficjelaми i zaproszonymi na piknik specjalnymi gośćmi. Raz chciałem zrobić wywiad z panią Niną Terentiew (ówczesną szefową TVP Program 2), ale Podoski powiedział, że to musi być ktoś specjalny, i sam poszedł. Śmiałyśmy się potem z Janusza, bo wyszło, jak wyszło, czyli dęto. Ciekawa była też walka o felieton na ostatniej stronie. Wszyscy chcieli tam pisać – a i tak robił to Kasz. Niewątpliwie miał najlepsze pióro. Był prześmiewcą wszystkiego wokoło i do tego żadne country go nie interesowało. Przy tym był czuły na piękno, niestety bez wzajemności.

Bardzo ważna dla naszego „Expressu” była redaktor Ewa Dąbrowska-Szulc. Wielka dama polskiego country, znakomita dziennikarka i niezwykle kompetentna rzeczniczka prasowa festiwalu. Niezależna, nieidąca na kompromisy, a przy tym koleżeńska i urocza na swój sposób. Uzdolniona w kowbojskich „tancorach” i płasach. Świetnie nam się współpracowało, czego nie mogą powiedzieć inni. Do tego

pozwalala mi „wzmacniać się” w trakcie wspólnego nocnego pisania. I ta jej wiedza...

Od czasu do czasu coś tam maznął redaktor. Wojtek Mann. Po pierwsze musiał mieć powód, a po drugie musiało mu się chcieć. Ale nie w tym rzecz. Otóż pani Stanisława Piotrowska zwana Stenią, która była dyrektorem Estrady Olsztyńskiej, współorganizującą ze stowarzyszeniem piknik country w Mrągowie, zażyczyła sobie od prowadzących teksty konferansjerek. I to przed koncertem. Tak więc redaktorzy, miast dzielić się swoimi opiniami o pikniku w pokoju – uprawiali konferansjerską „literaturę”. Jeden pisał, drugi dyktował i tak na zmianę. A na scenie, jak to na scenie. Decydują publiczność, artyści i countrowa atmosfera. A jeszcze do tego trzeba się integrować ze stateczkami i innymi jednostkami pod wpływającymi do mózgu z tyłu sceny.... Ciężka robota.

Przejęcie przez „Pro Country” w 1997 roku organizacji i produkcji pikników dla nas pismaków oznaczało cywilizacyjny skok. Szefowie Mirek Przedpełski i Jurek Głuszyk załatwili nam komputery. Tak, tak, rzeźbiliśmy prawie dwadzieścia lat na maszynach do pisania. Gazeta była składana w drukarni. Najczęściej w Biskupcu u mojego kolegi właściciela Zbyszka Adamowicza w Spręcografii. Tam też dojeżdżał cenzor z Okręgowego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Olsztynie Janusz Czarkowski. Niezwykła postać. Wykształcony, dowcipny, odważny i ceniony przez autorów. Oczywiście ingerował, głównie dotyczyło to formy. Treści akceptował. Podpowiadał, jak co zmienić, by materiał nie stracił sensu. Mądry cenzor w tamtych czasach. Niebywale! Prywatnie przyjaciel i kompan do intelektualnego kubelka.

Nie ma co ukrywać: „Country Express” był ewenementem na światową skalę. Gazeta ukazywała się pierwszego dnia pikniku i przez następne dni, zawsze rano. Pewnie,

że były obsuw. Jednak nie wynikały z naszej, piszących i składających, winy. Były to na ogół obiektywne problemy techniczne. Gazeta była zawsze oczekiwana nie tylko przez artystów i organizatorów. Cieszyła się dużym powodzeniem wśród przyjaciół i nieprzyjaciół pikniku. Kochaliśmy „telewizorów”, nie szczędząc im razów. To była moja działka. Co prawda dawałem się przekupić wieloletniemu kierownikowi produkcji TVP Jurkowi Łuńcutowi, ale i tak pisałem swoje.

Piękną nimfą pikników była Eulalia Wojnicz. Miała wtedy stajnię naprzeciwko hotelu i tam też toczyło się życie countrowe. Atrakcją koncertów był wjazd amazonek do amfiteatru i popisy jeździeckie w jeziorze Czos. Ba, na jednym pikniku Eulalia wskoczyła na koniu Gorbaczov na scenę i zatańczyła. Ale było!

Inna grupa, która zjeżdżała dumnie i licznie na piknik, to harleyowcy. Na swoich pięknych motocyklach Harley Davidson wjeżdżali do amfiteatru i mieli swoje stałe miejsce. Konie Eulalii i harleye to przez lata niezmiennie elementy koncertów. I było o czym pisać. Bo piknik żył nie tylko muzyką country.

Trzeba koniecznie wspomnieć o klubie nocnym w hotelu Mrongovia. Nazywał się bodaj Carmen, a jego szef, pan Andrzej, był naszym nocnym zbawicielem. Czekał często z zamknięciem lokalu do czasu, jak skończymy pisać gazetę, i pozwalał się odprężyć. I to się pamięta po latach.

W tamtych czasach „Country Express” pełnił rolę trybuny dla samorządowców, polityków i innych ważnych notabli z Mrągowa oraz gości specjalnych festiwalu. Na jednym z nich szef PSL Jarosław Kalinowski ufundował zwycięzcy konkursu debiutów siodło. Przyjechał z całą świtą, by osobiście je wręczyć. No to trzeba było zrobić jakiś wywiadzik. Padło na mnie. Zaprosiłem go. Przyszedł bez oporów i cały w skowronkach opadał mi, jak to kocha

muzykę country i że country to właściwie wieś. A więc jednak. Stał mi przed oczami niejaki Wojciech Cejrowski i jego bosa ekstrawagancja. I tu Jarek miał rację, jeśli chodzi o wieś. A Wojtek to taki polsko-amerykański wieśniak na czasie...

A jeśli już o ubiorach i kapeluszach, to jedynie Korek trzymał styl. Pocieszenie w kapeluszu wyglądała Otolia Siemieniec, z którą jako pierwszy przeprowadziłam wywiad do „Country Expressu”. Po pikniku w 1994 roku wygrała wybory (co jej przepowiedziałem) i została burmistrzem. Po przerwie jest już czwartą czy piątą kadencję. Sama w przeszłości śpiewała w chórze. Country niekoniecznie.

Z redaktorów piszących do „Country Express” można stworzyć niezłą redakcję bardzo po-

ważnego pisma. Kulturalnego oczywiście... Oprócz wymienionych pisywali redaktorzy: Barbara Henkel, Krystyna Płazewska, Rina Burzyk, Adam Halber, Marek Zaradniak, Ryszard Giedroń, Krzysztof Hipsz, Leszek Nowicki, Jan Poprawa, Jacek Skubikowski, Antoni Szpak, Tadeusz Szyłłejko. Fotoreporterzy to oczywiście redaktorzy: Ewa Dąbrowska-Szulc, Zygmunt „Zyga” Chojnacki i nierozłączny tandem fotoreporterów Kajetan „Kajtek” Jackie-wicz i Tomek Cwalina.

Zapytacie, co ma wspólnego gazetka z piosenką? Ano ma. Bo „Country Express” był i jest gazetką śpiewającą. Hej!

PS. Dziękuję Ewie Dąbrowskiej-Szulc, Kasi Chojnackiej, Jerzemu Głuszykowi i Korneliuszowi Pacudzie za miłe pogawędki telefoniczne. Coś mi tam opowiedzieli i przypomnieli.

Łukasz Majewski

PAN DA NA PŁYTĘ!



Jak potrafi smakować chleb, wie ten, kto sam go upiekl. Jak potrafią pachnieć zioła, wie ten, kto je sadził. Najpiękniejszym domkiem na drzewie jest ten zbity samemu z kilku desek. A jak potrafi cieszyć wydanie upragnionej płyty, wie tylko ten, kto własną „krew i pot” okupił poszczególne etapy jej powstania. Choć czasy, w których wydanie płyty było nierealnym marzeniem, już dawno minęły, wydanie albumu nie jest zarezerwowane dla wąskiej grupy twórców, a tłocznie

otworzyły się na osoby prywatne, to wciąż wartością dodaną jest czas. Czas oczekiwania na upragniony album, podczas którego czytelujemy materiał, ogrywamy go na koncertach, grając, zbieramy fundusze czy przekonujemy do siebie sponsorów. Rozpowszechnienie platform zrzutkowych zniwelowało oczekiwanie w przypadku dwóch ostatnich czynności do minimum. Efektem tego jest masowa produkcja płyt, które z zasady nie są towaram pierwszej potrzeby, a efekt pospolitego rusze-

nia trwoniony jest na zaspokajanie błahych potrzeb. Można oczywiście postawić pytanie, czy wykonawca, który nie potrafi swoją twórczością zarobić na płytę, powinien ten materiał utrzymywać, ale odeszlibyśmy za daleko od sedna rozważań.

Skrócenie do minimum czasu pomiędzy kolejnymi wydawnictwami musi zasadniczo wpłynąć na jakość (tu powinna się znaleźć formułka o wyjątkach potwierdzających regułę). Stworzenie spójnego koncepcyjnie materiału, przemyślanego, dopieszczonego, wymagało i nadal wymaga czasu. Czasu, który wpływa na postrzeganie przez artystę rzeczywistości, na zbieranie doświadczeń, które zaowocują przy kolejnych produkcjach delikatną zmianą stylistyki czy też innym, dojrzałym spojrzeniem na świat. Konieczność własnoręcznego zapracowania na sukces, którym w końcu jest upragniony album, wprowadza samodyscyplinę w niefrywolnym dobieraniu materiału. Narzuca przemyślane działania i zmusza do stronięcia od fuszerki. W przeciwnym wypadku mamy najczęściej do czynienia z powielaniem koncepcji, kalką poprzednich produkcji oraz wrażeniem odcinania kuponów z nazbyt krótkiej listy pomysłów.

Dlatego w czasach, gdy wydanie płyty przestało być podsumowaniem drogi artystycznej, a coraz częściej staje się jej początkiem, zachęcam do refleksji, cierpliwości, tak aby nie stało się początkiem... i końcem. Cieszyć mnie będzie niezmiennie, gdy ktoś włoży wysiłek w wydanie płyty, a mi przyjdzie to docenić, stając się jej mecenasem. I wierzę, że Polak potrafi. Sam potrafi.

Pomysł na płytę *Na prawo od Jiczyzna* nadciągał z różnych stron. Ostatecznym impulsem były nocne Polaków rozmowy z Kamilem Dżwinelem, który wziął na siebie ciężar tłumaczeń filologicznych, zostawiając mi radość tłumaczenia literackiego. Półtora roku pracy nad materiałem, załatwiania zgód, gromadze-

nia funduszy – i oto jest zbiór jedenastu piosenek czeskich folkarzy. Folkarzy nieznanych w Polsce, przynajmniej nie tak, jak sobie na to zasłużyli.

*

Chcąc złapać wiatr

(sł. Vladimír Merta, tł. Łukasz Majewski)

*Już w zasadzie nie czekam aż zdarzy się cud
Nie mam wpływu na wojny, choroby czy głód
Łatwo można uwierzyć, że da się naprawić świat
Zwłaszcza jeśli na karku dwadzieścia masz lat*

*Mamie z tatą spod powiek spędzało sen
Gdy jako berbec w kołysce żegnałem dzień
Że niekoniecznie na przekór, lecz mimo ich dobrych rad
Będę starał się złapać w pudełko wiatr*

*W szkole chcieli mnie wcisnąć do sztywnych ram
A gdy w końcu odkryli, gdzie ich ramy mam
Aby rzucić kamieniem na pomysł ktoś zaraz wpadł
Gdy płakałem, pytali – gdzie masz swój wiatr*

*Chciałem stać się mężczyzną z kości i krwi
Choć na widok tej drugiej zwykle mnie mdli
Lecz gdy pierwszy przeciwnik poprawił gardę i zbladł
Zrozumiałem, że lepiej jest chwytać wiatr*

*Gdy już siły na życie zabraknie i
Przeciąg za mną po cichu zatrzśnie drzwi
I z ostatnim podmuchem na zawsze opuszczę świat
A wam będzie niezmiennie wiał ten sam wiatr
Gdy z ostatnim podmuchem na zawsze pożegnaj świat
Dla was będzie niezmiennie wiał ten sam wiatr*

*

Kolęda przedświąteczna

(sł. Jan Burian, tł. Łukasz Majewski)

*Jak w każde święta ludzie będą mieć nadzieję,
Że im się uda zerwać gwiazdkę znad Betlejem.
By zdobyć coś, czego nikt inny jeszcze nie ma
I w pełni przeżyć dzień Bożego Zapomnienia.*

*Jak w każde święta, które rok w rok są na kredyt,
Jezuska z krzyża ściągną po to tylko, żeby
Jak manekina dopasować do witryny,
Przed którą będą stać bogaci cherubini.*

*Jak w każde święta ciężko jest iść pod wiatr.
Drzwi zatrzaśnięto, a winnych jakby brak.
Brzemienna Maria w metrze ściśnięta – lka.
Nie mam pewności, czy wyda go na świat.*

*Jak w każde święta ludzie będą mieć nadzieję,
że im się uda zerwać gwiazdkę znad Betlejem.
By zdobyć coś, czego nikt inny jeszcze nie ma
I w pełni przeżyć dzień Bożego Zapomnienia.*

*

Przyjdę wnet
(sł. Vlasta Redl, tł. Łukasz Majewski)

*Tu jest mój dom, bezpieczny krąg, ostatnia przystań
Moich miłości, mojej pychy, każdej z bied*

*Tutaj są świece, książki wszystkie
Tu mam garnek, tutaj łyżkę
Tu wisi klucz, jak zechcesz – wróć, przyjdę wnet*

*Tu rośnie las, wrzosa po pas, tam północ woła
Ścieżką, która horyzontu wieńczy grzbiet
Za nim jest Zlin, od niego blisko
Jest już Melbourne, San Francisco
Nim ruszysz w świat, usiądź, a ja przyjdę wnet*

*Tam leci ptak, niechybny znak burzowej chmury
By słońce wyszło, starczy tylko zrzucić bieg
Tutaj masz widok na Kokorzyn
A z tych okien ujrzysz morze
Tutaj jest gin, łód pływa w nim, przyjdę wnet*

*Tu stoi stół, herbaty pół róg kartki trzyma.
Możesz bliskich wskrzesić piórem, jeśli chcesz
Utknąć z tymi, co odeszli
Nazbyt prosto w takiej pieśni
Co słów i nut, na sztuczny miód, zlepkim jest*

Grzegorz Paczkowski

KILKA SPOSTRZEŻEŃ NA TEMAT KONCERTOWYCH SZLAKÓW



Zawsze najciekawszą częścią zawodu muzyka była dla mnie tak zwana „trasa”. Użyłem cudzysłowu, bo nie chcę zostać posądzony o nieadekwatność zastosowanego zwrotu w stosunku do rozmiarów samego zjawiska (wszak w środowisku piosenki artystycznej zagranie koncertu jest raczej świętem niż codziennością), jednak słowa „trasa” pozwolę sobie używać w tym tekście czę-

ściej, po pierwsze dlatego, że jednak dobrze mi się ono kojarzy, a po drugie, bo w skrótowy sposób oddaje wszystko, o czym chciałbym opowiedzieć. Wracając – trasa, czy bycie w trasie, to dla mnie nie tylko wieczorne spotkania z publicznością i otrzymane honorarium, ale również wszystko, co się z tym łączy i co się nato składa, a to naprawdę sporo rzeczy. W potocznym języku sformułowanie „muzyk

w trasie” budzi skojarzenia jeśli nie jednoznacznie negatywne, to raczej humorystyczne czy wręcz pobłażliwe. Ten rodzaj zarabiania na życie z uczciwą pracą kojarzy się zdecydowanie mniejszości społeczeństwa. A to wszystko dlatego, że mało kto wie, ile potrafi kosztować załatwienie sobie choćby jednego „grania”. Warto tutaj nadmienić, że mówię o zagranii recitalu poetyckiego, a nie o graniu do piwa za dwieście złotych.

Założmy zatem, że mamy człowieka (może być i zespół, chociaż o pojedynczym wykonawcy łatwiej mi pisać ze względu na własne doświadczenia), który dysponuje repertuarem piosenki ambitnej, zamknął etap konkursów (czy też konkursy zamknęły etap tego jegomościa, bo i tak się zdarza) i chce popchnąć swoją działalność w kierunku koncertowania w kraju. I od razu pojawia się pierwszy problem: gdzie konkretnie? Nie chcę sypać banałami, ale piosenka autorska/aktorska/literacka/poetycka/artystyczna/ambitna/z tekstem itd. to jedna z najsłabiej opłacalnych gałęzi sztuk. Co za tym idzie, nawet wygrywanie konkursów nie daje jakiegś oszałamiającej popularności. Co za tym idzie – właściwie nikt cię nie zna, więc nie wiadomo, czy twój koncert komukolwiek się opłaci. Co za tym idzie – dla większości klubów muzycznych, klubokawiarni, teatrów, bibliotek, muzeów i innych tego typu miejsc jesteś zbyt dużym ryzykiem finansowym, żeby komukolwiek chciało się je podejmować. No to gdzie grać, skoro nigdzie grać się nie da?

Tutaj dróg jest kilka, a każda z nich wiedzie nad urwiskiem niepowodzenia, nad przepaścią ewentualnej porażki. Pierwsza jest taka, że trzeba się poświęcić i przesiedzieć przed komputerem wiele godzin w poszukiwaniu miejsc, w których odbywały się już podobne koncerty, i tam próbować się dostać. Droga to niełatwa, bo człowiek wiele razy potknie się o kamienie maili, które pozostają wiecznie bez odpowiedzi, nieraz zapłacić się w gąszczu nieodebranych połączeń i na pewno przynaj-

mniej raz upadnie twarzą prosto w ciernisty krzew dzwonienia przez wiele miesięcy w to samo miejsce, którego właściciel „dzisiaj nie miał czasu, ale jutro już na pewno odpisze”. Generalnie nie należy się zrażać zbyt szybko i warto kilkadziesiąt razy zacisnąć zęby i przetrzymać, bo prawdopodobnie za kilkadziesiątym pierwszym razem coś się jednak ruszy.

Druga droga doboru lokalu to pytanie znajomych. Istnieje w naszym pięknym kraju pewna sieć miejsc, które nadspodziewanie chętnie przyjmują w swoje progi piosenkę poetycką (nieraz nawet razem z wykonawcą), ba!, nie które nawet po to właśnie powstały i za to im nieskończona chwała. Zarówno wykonawcy występujący w tych miejscach, jak i same miejsca dbają o niekontrolowany przepływ danych osobowych między sobą nawzajem i za to również im chwała, bo oto niekiedy człowiek ku wielkiej swej ucieście dowiadyuje się, że jednak ktoś gdzieś tam o nim już słyszał. Zatem warto pytać, warto słuchać, warto rozmawiać!

Założmy, że nasz bohater znalazł już miejsce, które na jego zgłoszenie zareagowało pozytywnie. Co dalej? Wypadałoby się dogadać co do kształtu planowanego wieczoru, to znaczy określić tak zwane warunki współpracy. To eleganckie sformułowanie oznacza, krótko rzecz ujmując, to, ile dostaniesz za swój występ pieniędzy i na jakich zasadach. Opcje są tak naprawdę trzy: grasz za bilety, co w przypadku grania w kompletnie obcym mieście jest dość ryzykowne i przynajmniej za pierwszym razem (choć nie zawsze) nieopłacalne; grasz za tak zwany kapelus, co jest rozwiązaniem lepszym od biletów, jeżeli grasz w sprawdzonym miejscu, którego publiczności jesteś pewien, ale najgorszym, jeśli pojawia się gdzieś po raz pierwszy. Trzecia opcja jest najuczciwsza, najbardziej profesjonalna i przez to najrzadziej stosowana. Polega ona na ustaleniu stawki, którą właściciel lokalu wypłaca ci z góry i sam ustanawia cenę biletów, z których utarg w całości inkasuje. W tym momencie obu stronom

zależy na promocji wydarzenia (organizatorowi – żeby zwrócić mu się wypłaconą wcześniej gażą i żeby zarobił na barze, artyście – żeby zapoznać ze swoją twórczością jak największą rzeszę ludzi), obie strony też ryzykują mniej więcej tyle samo. Oczywiście z takim rozwiązaniem można się spotkać niezwykle rzadko, właściciele lokali raczej chcą mieć program kulturalny jak najniższym kosztem, niż przejmować się inwestowaniem w kulturę. Wysokość ewentualnej stawki to już w ogóle inny temat. Bolesny temat. Tak czy inaczej, nie należy się zrażać niechęcią organizatorów do płacenia stawek, bo bardzo szybko może się okazać, że nie zagra się nigdzie. Granie za ustaloną z góry kwotę zdarza się raczej rzadziej niż częściej, a najczęściej wtedy, kiedy masz znajomych, którzy od dwudziestu lat pracują w ośrodkach kultury.

Oczywiście „warunki” obejmują też dogadanie się w paru innych kwestiach, takich jak ewentualny zwrot kosztów za przyjazd, ewentualne zapewnienie artyście noclegu, ewentualne nakarmienie go (wszystko jest ewentualne, ponieważ te czynniki zależą też od miejsca i charakteru występu), obecność sprzętu nagłośnieniowego i osoby, która potrafi go obsłużyć, oraz sprawy takiego rzędu, jak niewydawanie posiłków z baru w trakcie występu czy nieużywanie ekspresu do parzenia kawy. No i oczywiście termin, który pasuje obu stronom. Na etapie omawiania warunków organizatorzy również potrafili podziękować za dotychczasową współpracę, i to z bardzo różnych powodów. Chociaż najczęściej finansowych. Ale tym również nie należy się zrażać. Najlepiej i najzdrowiej jest nie zrażać się niczym w ogóle.

Ale założmy, że młoda gwiazda dogadała się z właścicielem jakiejś, powiedzmy, restauracji o zacięciu muzyczno-artystycznym, trzysta pięćdziesiąt kilometrów od swojego domu. O ile właściciel takiej restauracji nie odwoła całego wydarzenia bez powodu kilka dni przed umówionym terminem (a tak również się zdarza), to w końcu nadchodzi wielki dzień. I tu

następują problemy natury logistycznej. No bo na miejsce trzeba się jakoś dostać, a nie posiada się jeszcze własnego środka lokomocji. Po kilku kolejnych koncertach na pewno będzie można o tym pomyśleć, ale jeszcze nie teraz. A zatem pociąg, autobus, bus, blablacar – aż trudno się zdecydować od zatrzęsienia opcji. Często gra się w miejscu, do którego nie ma bezpośredniego dojazdu, nawet z największych miast, więc wcześniej trzeba czasowo ogarnąć przesiadki tak, żeby wyrobić się na umówioną godzinę – niepojawienie się na własnym koncercie jest w bardzo złym tonie. A przecież to nie jest tak, że sobie człowiek może ot, tak zaplanować podróż co do minuty, o nie, nie, nie! Tutaj trzeba brać pod uwagę jeszcze pewien metafizyczny czynnik, który z polskich rozkładów jazdy czyni zestaw luźnych wskazówek, kiedy na pewno nie należy spodziewać się pociągu albo autobusu. Dotarcie na czas do miejsca przeznaczenia nabiera tutaj cech osiągnięcia magicznego, ale mimo to czasem się udaje.

Forma felietonu nie daje mi wystarczająco dużo miejsca, abym mógł pochylić się nad wszystkimi niebezpieczeństwami (i mówię tutaj raczej o niebezpieczeństwach duchowo-metafizycznych niż fizycznych), jakie dotknąć mogą artystę podróżującego komunikacją publiczną, ale przyznać w tym momencie należy, że tyleż samo może go spotkać rzeczy jak najbardziej przyjemnych. Dla szybkiego zobrazowania (założmy, że zmyślam): z jednej strony można spotkać się z sytuacją, kiedy siedząc samemu w pustym pociągu, jest się świadkiem próby wtargnięcia do tegoż około czterdziestu półnagich osobników płci męskiej, którzy poszukują innego osobnika płci męskiej ewidentnie w celu poddania tegoż osobnika restrykcyjnej dezintegracji jego cielesności, a na przeciw mieli tylko dwóch drżących konduktorów i mnie (na szczęście nie szukali żadnego z nas); z drugiej strony można zaprzyjaźnić się ze znudzoną obsługą WARS-u w wieczornym listopadowym pociągu. Z jednej strony

można trafić na ścisk, który zmusi człowieka do podróżowania w półzgięciu nad toaletą, z drącym się non stop i pluącym na wszystkie strony dzieckiem nad głową, z drugiej strony można trafić na pana Feliksa, który dwupółgodzinną trasę Warszawa–Olsztyn uprzyjemni pogawędką tematycznie rozciągającą się od wspomnień wojennych aż do tajemnych eliksirów wytwarzanych przez wzmiankowanego i objawień Matki Boskiej, która zdradziła mu, kiedy nastąpi koniec świata. Może być naprawdę różnie, ale moim skromnym zdaniem jakkolwiek by było – warto podróżować w ten sposób. Przykre sytuacje bolą albo przerażają przez moment, ale za to potem stanowią anegdoty, których w towarzystwie najświetniejsze nawet żarty nie przebijają.

Nasz Protagonista dociera w końcu na miejsce. Wachlarz rozczarowań i olśnień, jakie mogą go spotkać w tym momencie, jest właściwie równie szeroki jak w przypadku podróży. Niestety cały czas rozczarowania, choćby najmniejsze, zdarzają się częściej. Niby można się tego spodziewać, zważywszy na fakt, że większość takich samemu-załatwianych-koncertów odbywa się jednak w miejscach półprofesjonalnych, ale mimo wszystko jakieś pieczenie na języku pozostaje.

Co się może nie udać? Bardzo wiele rzeczy. Przede wszystkim konfrontacja z właścicielem, który przy osobistym kontakcie może okazać się dużo mniej sympatycznym człowiekiem i dużo mniej profesjonalnym organizatorem. Najgorszym typem wydaje mi się ten, który nie dość, że nie spełnił warunków, na które się z artystą umówił (nie załatwił sprzętu, nie podjął się promocji wydarzenia lub – ręka mi gniewnie drży, gdy piszę te słowa – „zapomniał” zebrać od publiczności opłaty za bilety), to jeszcze próbuje swoje własne niedociągnięcia nadgonić „dobrym humorem”, darmowym alkoholem dla występującego lub zrobieniem z człowieka idioty argumentami typu „Co z tego, że mikrofon nie działa? Masz

donośny głos, dasz radę bez mikrofonu”, „No, nie wystawiłem nigdzie żadnego plakatu, ale zobaczysz, ludzie z ulicy usłyszą, że coś się dzieje, i na pewno wejdą” albo „No tak, ludzie jakoś tak szybko wchodzili, że nie zdążyłem zebrać pieniędzy, ale masz tutaj ode mnie piwo na drogę powrotną. Będzie dobrze?”. Nie będzie dobrze. W takiej sytuacji akurat wypadałoby się zrazić i wyjść, nie wyciągnąwszy nawet instrumentu (gorzej jest jeśli o sytuacji z biletami dowiadujemy się już po koncercie), ale z drugiej strony szkoda przebytej drogi i szkoda ludzi, którzy jednak na ten koncert przyszli.

Na szczęście istnieje też druga strona medalu. Są w Polsce miejsca zarządzane przez ludzi tak cudownie znających się na tej pracy, że przyjechawszy tam raz, od razu planuje się powrót. Ci ludzie potrafią na godzinę przed koncertem poruszyć całe miasto, kiedy okaże się, że brakuje na przykład kabla do gitary albo że mikrofon nie działa. Są miejsca, w których człowiek czuje się zaopiekowany od początku do końca. Oczywiście, nawet w takich miejscach zdarzają się sytuacje losowe i nieprzewidziane, ale jeśli widać, że organizator i tak robi wszystko, co w jego mocy, żeby było dobrze, to na niektóre detale można przymknąć oko.

Wreszcie nadchodzi moment kulminacyjny. Koncert! Coś, na co się czeka, do czego się przygotowuje. Ale to również nie jest moment, w którym wszystko zależy wyłącznie od występującego. Sporo zależy od publiczności i trochę (nadal) od organizatora. Rodzajów publiczności jest wiele. Znaną zasadą jest fakt, że w mniejszych miejscowościach ludzi na tego rodzaju wydarzenia przychodzi więcej i są bardziej zainteresowani, słuchają uważniej, reagują trafniej, są zaangażowani. W dużych miejscach, gdzie konkretnego dnia do wyboru są tysiące innych wydarzeń kulturalnych, gra się trudniej, nieraz ma się wrażenie, że tych kilkanaścioro słuchaczy co chwilę patrzy na zegarki, że gdzieś się spieszą i tylko niepotrzebnie zajmują swój cenny czas.

Rolą organizatora jest w tym momencie odpowiednie „ustawienie” wieczoru. Oznacza to między innymi wyraźne zaakcentowanie rozpoczynającego się wydarzenia. Może to być zapowiedź ze sceny, może to być po prostu wyłączenie muzyki w lokalu i przypomnienie słuchaczom o wyłączeniu telefonów, może to być innego rodzaju sygnał. Organizator powinien również zadbać o odpowiedni przebieg wieczoru, to znaczy o nieużywanie ekspresów do kawy (nic tak nie psuje momentów skupienia w piosence jak eksplozja ekspresu albo gwizd czajnika na zapleczu) lub – w ekstremalnych przypadkach – doprowadzanie do porządku słuchaczy, którzy konsumpcję alkoholu przedłożyli nad konsumpcję sztuki. Reszta jest już w rękach występującego.

Po koncercie następuje moment przyjemnego rozprężenia emocji, publika ma okazję porozmawiać z wykonawcą i/lub kupić płytę czy co tam akurat artysta ma do sprzedania. W trakcie takich rozmów potrafią dziać się rzeczy niezwykle i to chyba jedyny moment w ciągu całego koncertowego wyjazdu, w którym nie spotkałem się z żadną nieprzyjemną sytuacją. Ludzie, którym koncert się nie podobał albo pozostawił ich obojętnymi, po prostu wychodzą, natomiast jeśli ktoś już chce podejść, to raczej żeby pogratulować, uściśnąć dłoń, o coś zapytać, coś dookreślić. Zdarza się konstruktywna krytyka, ale to w pewnym sensie również jest rzecz przyjemna.

Emocje opadają, wykonawca może już odechnąć spokojniej. Udało się. Oczywiście jest już wieczór, więc do domu wrócić nie ma jak, trzeba coś zjeść i udać się do „noclegowni”. Jeśli samemu organizowało się sobie spanie, można być (względnie) spokojnym. Jeśli robił to organizator – pojawia się kolejny niepokojący dreszcz. Bo znowu może być różnie. Osobiście „w trasie” nocowałem chyba we wszystkich przeznaczonych do tego miejscach: w hotelach, hostelach, pensjonatach, noclegowniach, schroniskach, akademikach, ośrodkach agroturystycznych, w pomieszczeniach socjalnych, prywatnych kwaterach, u znajomych czy nawet u nieznajomych (ostatniej opcji nie polecam – jest po prostu bardzo dziwnie). Jeśli człowiek nie ma wygórowanych potrzeb i nie musi się po występach relaksować, biorąc kąpiel w mleku kokosowym w łaźni zdominowanej przez aromat nenufarów, to raczej większość z tych miejsc nada się do przetrwania nocy. Ale uważać tak czy inaczej trzeba, bo można się natknąć (powiedzmy, że znowu hipotetyzuję) na agresywnych współlokatorów w segmencie albo wesele czy inną prąszą popijawę za cienką ścianą.

I w końcu następuje wymarzony powrót, który w zależności od okoliczności może być albo nostalgiczną drogą powrotną, albo wybawieniem. Oczywiście jeśli wyjechało się tylko na jeden koncert, bo jeśli trasa obejmuje więcej występów, to rano wszystko zaczyna się od nowa. Z tym że ułożenie kilku występów z rzędu, w dodatku tak, żeby to się wykonawcy opłacało, to wielokrotnie bardziej złożone przedsięwzięcie logistyczne.

Oczywiście opisuję tutaj wygląd koncertowych szlaków z własnej, na pewno nieogarniającej wszystkich aspektów perspektywy oraz z doświadczeń ludzi, którzy swoim doświadczeniem raczyli się ze mną podzielić. W przypadku artystów w pełni profesjonalnych działają na pewno inne mechanizmy, przede wszystkim działają menedżerowie, impresariaty czy agencje, które zdejmują sporo ciężaru z barków wykonawcy, który może się skupić na twórczości. Towarzyszy mi jednak myśl, że mało komu z młodego pokolenia grającemu w Polsce piosenkę poetycką udaje się dociągnąć do takiego poziomu.

Tego typu wyjazdy to dla mnie osobiście fascynująca podróż i przygoda. Umiem przełknąć niektóre niepowodzenia czy przymknąć oko na pewne niedociągnięcia w myśl rodzących się z nich anegdot, więc nie odczuwam zbyt

wielkiej presji, choć nie ukrywam, że spędzenie całego artystycznego życia na tym etapie mogłoby być frustrujące. Tak czy inaczej, każdy, kto próbuje parać się muzyką czy generalnie twórczością, moim zdaniem oprócz pracy nad warsztatem w domowym zaciszu,

wielkiej presji, choć nie ukrywam, że spędzenie całego artystycznego życia na tym etapie mogłoby być frustrujące. Tak czy inaczej, każdy, kto próbuje parać się muzyką czy generalnie twórczością, moim zdaniem oprócz pracy nad warsztatem w domowym zaciszu,

w studiu czy na festiwalach powinien też w którymś momencie spróbować konfrontacji z publicznością składającą się z nieco większego gremium niż czwórka jurorów. Nie próbując, można się pozbawić wielu pięknych wspomnień.

Monika Partyk

NIE DAJ SPOKOJU, LIRYCZNY!



Na początku było Trzech. Trzech, czyli Mozart, Bizet i Zarycki. Uściśnięcie: na początku mojej przygody z pisaniem tekstów do muzyki. Ale najważniejszy był zawsze ten trzeci. Bo owszem – *Marsz turecki* i *Habanera*, do których słowa napisałam, ładne, ale *Jeszcze warto żyć* ładne nie mniej, a do tego premierowe. Tak, to właśnie Andrzej Zarycki był pierwszym – błogosławiony On między kompozytorami! – który zdecydował się w 2008 roku umuzyczyć jeden z moich tekstów. Tekstów leżących dotąd w szufladzie, skąd wydobyl je i zaproponował panu Andrzejowi (sama nie miałabym na to pewnie wówczas odwagi) Marek Bałata. Chwyciło... i to jak! Powstał wzruszający, monumentalny hymn nagrany pięć lat później przez Marka na debiutancką (sic!) płytę kompozytora *Krajobraz rzeczy pięknych*. Być może owa monumentalność sprawiła, że przy pierwszym naszym spotkaniu – w Galerii B. Chromego, gdzie Marek wykonał tę i parę innych nowo powstałych piosenek z moimi tekstami – pan Andrzej wyraźnie skonfundował się na mój widok, wyznając: *O, pani taka*

drobniutka, a ja myślałam... Trudno o lepszy komplement na start – czyż nie? O dniu, w którym Marek zadzwonił do mnie z ową sensacyjną wieścią o umuzycznieniu, muszę (choć może nie powinnam) dodać coś więcej: chwilę wcześniej dostałam telefon o samobójczej śmierci mojej kuzynki. *Choćby skulona była bardziej niż wstyd/ Choćby taka była nadzieja – jeszcze warto żyć...* Czy piosenka coś może? Nie wiem. Tym razem zawiodła kolejność. Nie wiem...

Tak, chwyciło: już za rok – zarekomendowana znów przez Bałatę księdzu Zdzisławowi Ossowskiemu ze Stowarzyszenia Miłośników Muzyki Chrześcijańskiej GOSPEL – pisałam teksty oratorium *Golgota Polska*, piątego już projektu z serii *Artyści Janowi Pawłowi II w hołdzie* honorującego kolejne rocznice śmierci Papieża Polaka. Punktem wyjścia i obiektem literackiej interpretacji, zgodnie z założeniem, stał się dla mnie cykl obrazów Jerzego Dudy-Gracza *Golgota Jasnogórska*. Muzykę stworzyć mieli pół na pół Włodek Korcz (drugi, właśnie poznany kompozytor

w mym tekściarskim CV) oraz pan Andrzej, który ostatecznie – ze względu na chorobę Włodka – umuzyczniał większość, bo aż dzieśnięć z czternastu pieśni cyklu. Umuzyczniał? To zdecydowanie za skromnie; ucieleśniał – każdą myśl, każdą emocję, każdy ból, każdą fizykę i metafizykę. Do tego mistrzowskimi środkami, bo dzięki doskonałemu warsztatowi nieobcy mu żaden styl ani niestraszny żaden formalny wygibas tekstu. Jest tu i niemal awangarda (*Pilat*), są onirycznie wyrafinowane, kontratenorowe duety (*Weronika, Umieranie*), jest chóralna pieśń *a capella* (*Pieta*), jest wreszcie *quasi*-teatr muzyczny (*Krzyżowanie*). Dwie stacje szczególnie łamią mi duszę. Po pierwsze dziesięciopółminutowa *Matka* (*Kołysałam cię do snu/ Maleńkiego, tuż przy piersi/ Dziś przy tobie jestem znów/ Ukołyszę cię do śmierci*) we wstrząsającym wykonaniu muzy kompozytora – Beaty Paluch. Po drugie wykonane z rockowym powerem przez Piotra Cugowskiego *Grób*, który na końcu (*Bóg umarł w twoich dłoniach/ Dlatego rozchyl dłonie/ Przecież czujesz, przecież wiesz/ Że to nie koniec*) otwiera się na taką pewność, jaką mają tylko niezachwiani w wierze. A to przecież nie tak – to tylko (?) talent i brak „klęzek” Jana Styki. I jeszcze jedna – *Oto człowiek*, naonczas jakże osobista (*Połamali mi nogi, Jezu! Tak bardzo, tak strasznie się boję/ Poskładaj, Jezu, moje kości/ I to bez wiary serce moje*), a jakże wrażliwie zinterpretowana przez kompozytora i śpiewającego ją Marka Bałatę. Reszty wykonawców dopełnili: Alicja Majewska, Dorota Miśkiewicz, Grzegorz Wilk, Michał Sławecki, Piotr Kociniewski oraz Chór Capelli Gedanensis i zamojska orkiestra dyrygującego Tadeusza Wicherka. *Golgota* uwieczniona została na płycie Polskiego Radia, a także pokazana w TVP. Jednak ci, którzy niecierpliwie wypatrywali na ekranie głównego kompozytora, zawiedli się. On wybrał *off*: program oglądał z domownikami i kotami.

Off to w ogóle słowo klucz w przypadku Andrzeja Zaryckiego. I to nie tylko ze względu na – jako się rzekło – unikanie salonów i refleksjo-

rów. Również ze względu na twórczy kompas, który wyznacza mu od zawsze kierunek niezbywalnie własny, niezważający na tak zwane trendy. Te osadzone głęboko w klasyce melodie – przeważnie arcyliryczne, ale i energetycznie krewkie, i wysoce dramatyczne – tylko pozornie płyną prosto i bezkolizyjnie: wykonawcy wiedzą doskonale, jakie one w swych wyrafinowanych niuansach bywają trudne i zwodnicze! Żeby wykonywać Zaryckiego, trzeba mieć zatem ucho, ale i coś jeszcze: serce – bo to muzyka nader emocjonalna i szlachetna, czyli diablo niemodna. Sam kompozytor ma za to i ucho, i serce do słowa, którego jest inteligentnym i wrażliwym interpretatorem. Czasem nawet zaskakującym, gdy w minorowym – zdawałoby się – tekście zobaczy nagle świetlistą nadzieję w F-dur, a w z założenia jasnym – ukryte półcienie i cienie. Mam też wrażenie (a i radochę), że to ucho i serce cechuje szczególna skłonność, szczególna wrażliwość na teksty kobiece.

Czy mogłam tego nie wykorzystać...? Nie. Bardzo szybko linia Zarycki-Partyk stała się gorąca, i to już poza trybem oratorskim. Ot, tak po prostu: z puli przesłanych przeze mnie tekstów pan Andrzej co parę dni przysyłał mi autorską interpretację muzyczną – nierzadko (o skromności nieokielznana!) z nieśmiałym pytaniem, czy dobrze trafił. Bądź na odwrót – zwłaszcza gdy pula uległa wyczerpaniu – to ja otrzymywałam gotową muzykę z prośbą o tekst. Na ogół bez sugestii (jeśli nie liczyć wielce enigmatycznych tytułów nadawanych roboczo przez kompozytora), czasem z delikatną, a czasem z wyraźną wizją historii do opowiedzenia. Jak w przypadku bajki-niebajki o nieszczęśliwej miłości skrzatów *Pod mchem* czy potędze wyobraźni prawdziwszej od prawdy w aznawourowskim walcu *Plac Pigalle*, który stylowo uwiecznił na rzecznej debiutanckiej płycie Jan Nowicki. Płycie nie tylko dla pana Andrzeja szczególnej – dla mnie również, bowiem w *Krajobraz rzeczy pięknych* wpisało się aż sześć (dumnam!) piosenek z moimi tekstami. Co najmniej dwie z nich weszły do

regularnego obiegu estradowego: wspomniana *Jeszcze warto żyć* (coraz częściej i w młodszych wykonaniach) oraz utrzymany w stylu retro, baśniowy *Romans śpiewny, romans głuchy*, bez którego niektórzy już nie wyobrażają sobie repertuaru Jacka Wójcickiego.

W świat tak zwanych wielkich nazwisk wprowadził mnie potem pan Andrzej jeszcze dwukrotnie. Najpierw w 2014 roku poprzez płytę Ireny Santor *Punkt widzenia* – prezent Polskiego Radia z okazji jej 70. urodzin, na której jubilatka zażywała sobie li tylko krakowskich kompozytorów. I tak poprzez pana Andrzeja trafił na ten „okrągły” krążek i mój tekst *Jeśli* – notabene jeden z najwcześniejszych szufladowych: *Jeśli tam nikt nie czeka/ Tam, na końcu spraw/ Jeśli tu życia rzeka/ A tam w oczy piach/ Jeśli tu krzyczysz „Jestem”/ A tam echo śpi/ Jeśli tam tylko przestrzeń/ Tylko taki świt/ Będę kochać ciebie/ W tym czy w tamtym niebie...* Rok później zaś za sprawą kociego projektu Anny Szałapak *Anikoty*, w którym znalazł się i mój tekst z uroczą muzyką Maestra (recital w Piwnicy pod Baranami). Mimo iż – przyznaję – „kociość” jego dość pokrętna: *Żyjemy sobie na kocią łapę/ Jesienią, zimą, wiosną, latem/ I smakujemy jak cukierka/ Ty mnie, ja ciebie – bez papierka [...]/ Dokoła kocia gra muzyka/ Lecz gdy, kochanie, mnie dotykasz/ Tak mi jest jakby J.S. Bach/ Szedł po krakowskich kocich łbach*. Niestety, jak wiemy, na planowaną płytę zabrakło już czasu...

A co do nazwisk – za sprawą pana Andrzeja wielki i zacny ich u nas dostatek. Bo i okazji wiele: audycje szkolne, *Zaczarowane Radia Kraków* (obie imprezy, wbrew pozorom, o profesjonalnym sznycie), zamówienia wokalistów... Wymieńmy choć trzy: Hanka Wójciak, która z iście góralską ikrą interpretuje kabaletową piosenkę *Splin bez sentymentów*, Julia Zarycka – stylowa interpretatorka *Kryzysowej bossanowy* – oraz Basia Gąsienica-Giewont – prawdziwie wstrząsająca w wyznaniu *Pogubiłam się* (*Pogubiłam się, kochany/ Wiszą po*

mnie puste ramy/ Popatrz – w środku kruk./ Gdzieś pewnie leżą usta me/ Gdzieś pewnie leżą ręce dwie...). Notabene mroczność zacytowanego tekstu nie ze mnie li tylko – usłyszałam ją w muzyce pana Andrzeja, która była pierwsza. Podobnie jak te cierniste akordy, które z kolei skłoniły mnie w *Krzyku* do następujących słów: *Jeden dzień jeszcze wydrzeć, wydrzeć/ Nim się stoczysz w śmierci ostęp/ Jedną noc jeszcze wydrzeć, wydrzeć/ Wraskiem, śpiewem, kwiatem, ostrzem/ – Potem się stanie, potem się stanie, potem się stanie nic*. Takie są przepaści w muzyce Andrzeja Zaryckiego. Ale i jasności. I półcienie. Słowem – od A do Z.

A.Z. – tak podpisuje się Maestro na końcu maili. Bo gorąca linia Zarycki-Partyk to nie tylko muzyczno-tekstowe załączniki. To – dziś ponoć w agonii – sztuka epistolarna. Być może nie wszyscy wiedzą, że pan Andrzej ma tak zwane pióro, a w swym – raczej skrywanym – dorobku niejedno opowiadanie i sztukę teatralną. Dlatego Jego maile – pełne gier słownych, które szczególnie cenię – to prawdziwa frajda intelektualna i humanistyczna: cechuje je bowiem błyskotliwość, filozoficzne zacięcie i wrażliwość artysty. Dziękuję, panie Andrzeju, za te wszystkie słowa. I za wszystkie nuty – rzecz jasna. Jestem pewna, zważywszy niepożyty wciąż kreatywność, że to nie koniec. Bynajmniej.

Jak spointować? Najlepiej rymem. Poniżej więc moja parafraza *Skrzypka Hercowicza*, którą Basia Gąsienica-Giewont zaprezentowała Miśtrzowi w maju 2012 roku na koncercie Pod Baranami z okazji Jego urodzin oraz wręczenia Złotego Medalu Zasłużony Kulturze Gloria Artis:

Muzyk Zarycki

*Jest sobie muzyk Zarycki,
Co gra z pamięci jak z nut.
W piosence on umie ziścić –
No fikcję, no istny cud.*

Dzień w dzień, od świtu po wieczór,
Nie bacząc na świata gwar,
Tę swoją melodię wieczną
Wciąż pieści jak jaki skarb.

I co pan, panie Zarycki?
Za oknem pieniądź i blef...
A pan bez żadnej zaliczki
Śpiewa muzykę drzew...?

Niech komercyjka-Cyganka,
Choć czasem ścisła mróz,

W ślad za twą muzą na sankach
Nie stroi swych śmiesznych póż.

Nam z muzyką tak bliską
Niestraszny hip-hop i rap.
A jeśli – to ty nas szybko
Wyrwiesz z ich szczurzych łap.

W tym życiu, panie Zarycki,
Wszystko kołuje czas...
Nie daj spokoju, Liryczny,
Zatrzymaj muzykę w nas.

Marcin Rusek

W RADOMSKIEJ „ŁAŻNI”



Zakończył się 26. Ogólnopolski Turniej Śpiewających Poezję. Nowa formuła imprezy spowodowała odejście od tradycyjnego konkursu wykonawczego. Jednakże zachowano ciągłość w propagowaniu wysokich walorów piosenki artystycznej, wręcz znacznie poszerzono ofertę koncertową dla miłośników gatunku. Zorganizowano pięć koncertów, w tym jeden dla najmłodszych. Był także, jako nowość, panel dyskusyjny „W kręgu poezji śpiewanej i piosenki artystycznej”, z którego skorzystali między innymi uczniowie z radomskiego LO im. Jana Kochanowskiego. Łącznie – we wszystkich propozycjach turniejowych partycypowało blisko 400 osób, co zważając na przestrzenne ograniczenia „Łaźni”, daje wynik imponujący i dowodzi, że atrakcyjnie skonstruowany program imprezy sprzyja zainteresowaniu piosenką „z tekstem”. A misją

jest, by takowe zainteresowanie podtrzymywać. Zaczęliśmy 9 maja w czwartek recitalem Janusza Kasprowicza i Stanisława Marinczenki. Zabrzmiały tradycyjne pieśni bandyckie z dawnej Rosji w wykonaniu artysty, który wierny jest temu repertuariowi scenicznie, choćby jako lider większego zespołu Projekt Wołodia, ale również organizator przeglądów twórczości Włodzimierza Wysockiego. Jako jedyny, ten koncert odbył się w części piwnicznej „Łaźni”, dzierzawionej przez pub Bistro Blues.

10 maja wystąpił, nie po raz pierwszy w Radomiu, Teatr Piosenki „Młyn” z Hrubieszowa. Po raz pierwszy natomiast był to występ w składzie bez Andrzeja Pakuły oraz z nowym gitarzystą i basistą. Repertuar także był nowy, bo formacja zaprezentowała spektakl muzyczny z 2018 roku *Pamięć twojego podwórka*,

traktujący w bogatych aranżach muzycznych o tożsamości kulturowej mieszkańców miasta. Powstał produkt sceniczny o uniwersalnym wymiarze, zaśpiewany przez sekcję wokalną pod wodzą charyzmatycznego Adama Szabata, po którego lewicy stała Małgorzata Nazar, po prawicy zaś Agata Jarmusz. Dynamicznie, a zarazem z respektem dla ograniczonych rozmiarów łaźniowej sceny, przygrywała sekcja, z także śpiewającym pianistą Tomaszem Brudnowskim. Na zakończenie hit *Przedstawienie musi trwać* – i owacja na stojąco.

11 maja w południe najmłodszym mieszkańcom miasta zaprezentowano wiersze Jana Brzechwy i Juliana Tuwima, opatrzone jazzowym, groove’owym akompaniamentem na korgu sv1. Ale był też i łagodniejszy aranż na łaźniowym, wiekowym Bechsteinie. To specjalnie przygotowany na Turniej Śpiewających Poezję produkt artystyczny Ellyah Music Production, którego filarami są Kasia i Rafał Rokiccy, specjalizujący się również w prowadzeniu 45-minutowych koncertowych zabaw z dziećmi. Było intro, dzieci przybijały piątki pani Kasi. Zwierzęta były, z kaczka dziwaczką na czele, pan Tralaliński, no i oczywiście lokomotywa.

Po południu z emocjami oczekiwano Janusza Radka. Przybył nieco po 15.00 z pianistą i programującym urządzeniem cyfrowe Adamem Drzewieckim oraz realizatorem Jackiem Doboszem. W pierwszych rozmowach artysta zauważył, że w Radomiu nie występował od ośmiu lat, który to fakt dodał nam nieco otuchy, że wybraliśmy dobrze. W związku z koncertem Janusza Radka w „Łaźni” spotkaliśmy się po raz pierwszy w takiej skali ze zjawiskiem kultury fanowskiej, generowanym przez wspomnianego artystę, a istniejącym dzięki społecznościom internetowym. Zanim z naszej strony pojawiły się jakiekolwiek ogłoszenia zachęcające i promujące koncert, odbieraliśmy telefony na przykład z Gdyni od osób silnie zmotywowanych. Było też tro-

chę zainteresowania z obszaru północnych krańców województwa świętokrzyskiego. Tu spieszmy wyjaśnić, że Janusz Radek ukończył liceum ogólnokształcące w Starachowicach. To tylko 45 kilometrów na południe od „Łaźni”.

I dwa słowa o samym występie zatytułowanym *Janusz Radek kameralnie*. Zgodnie z założeniami kontraktu miał on konstrukcję grecką. Zaczęło się programem *Poświatowska*, później coś z klasyki krakowskiej, na przykład *Groszki i róże* czy *Sur le pont d'Avignon*, bliżej finału dużo materiału autorskiego, włącznie z melorecytacją o możliwości nabywania płyt i potwierdzeniach z kasy fiskalnej. Zaskakujący aranż z pewną dozą elektroniki, raz stanowiącej akompaniament własny Janusza Radka, innym razem zlokalizowanego z tyłu Adama Drzewieckiego dla śpiewającego na froncie Janusza. Były też sytuacje, gdy obaj panowie grali intensywnie. Ciekawie wybrzmiewały akcenty klubowe podkreślane przez subwofer. Wygrywane nie tylko na syntezatorach, ale i licznych automatach programujących. Prophet był, mini moog itp., co przywodziło wspomnienia tradycji dawnej rodzimej sceny przełomu lat 70. i 80. Mocno nowoczesne frazy przeplatały się z tradycyjnym akompaniamentem elektrycznego fortepianu, co było pewnego rodzaju niespodzianką oprawy dania głównego pt. Janusz Radek. Stosunkowo niewiele akcesoriów i ogromna pomysłowość reżyserska i aranżacyjna. Tu szacunek dla tak skonfigurowanej propozycji od posiadaczy ciasnych pomieszczeń, takich choćby jak „Łaźnia”. O ile trudno byłoby tu zorganizować koncert dużego składu, tak Janusz Radek kameralnie sprawdził się idealnie. Zaczarowana publiczność. 95 minut występu! Kolejka po autografy. Zdjęcia, zdjęcia, zdjęcia...

W niedzielę 12 maja zakwitł Kwiat Jabłoni rodzeństwa Kasi i Jacka Sienkiewiczów. Biletów brakło kilka dni przed. Tu także, zanim rozpoczęliśmy jakąkolwiek reklamę, na łamach radom.gazeta.pl ukazała się informacja o tym

koncercie. Ukazała się nieprzypadkowo, albowiem wydawca „Gazety” – firma Agora – jest jednym z patronów płyty duetu zatytułowanej *Niemożliwe*. Kwiat Jabłoni to absolutny rekordzista, gdy idzie o kilkumilionowe odsłony w serwisie You Tube, co jest znakiem czasu wyjaśniającym, dlaczego tak szybko wyprzedano bilety. Mimo kartki, że tychże brak, pod „Łaźnią” ustawiła się kolejka oczekujących.

Podczas koncertu na wyraźnie odmłodzonej widowni prawdziwe wrzenie. Piosenki opiewane na pamięć, gorące spojrzenia na idoli. I piszącego te słowa urzekła mandolina Jacka, brzmiała tu i ówdzie jak w klasycie rodzimej sceny countrowej. Skojarzyło mi się z Januszem Tytmanem. Okazało się, że muzyk ten jest dobrze Jackowi znany.

Chcąc podsumować oblicza muzyczne tegorocznej imprezy, warto nadmienić, że było klasycznie (Kasprowicz, Teatr Młyn), uniwersalnie repertuarowo i wprost z telewizora, jeśli w ogóle używać tej miary wedetyzacji (Janusz Radek) oraz w procesie statystyki internetowych odsłon i w ekstazie odmłodzonej publiczności (Kwiat Jabłoni). Twórczość dziecięca też miała swój sens, choćby nawet w nieco prowokacyjnym, założonym obniżaniu wieku potencjalnych partycypantów „Łaźni”. Prowokacja polegała tu również na udowodnieniu, że górnolotny termin „poezja śpiewana” jest jak najbardziej adekwatny do na przykład *Kaczki dziwaczki*, który to tekst naprawdę łączy kilka pokoleń odbiorców.

Wszystkie występy cechował duży profesjonalizm sceniczny, co z radością pragniemy podkreślić, zwłaszcza w kierunku zjawisk nam wcześniej nieznanych jak Ellyah Music Production. Każdorazowo teksty odgrywały kluczową rolę. Były ładne, inspirujące, choć różne. Po głowie chodził zacny refren z hitu autorstwa Kasi Sienkiewicz: *Niemożliwe nam się dostało/ Nie ma powodów do łez./ A każdy mówi, że mało/ Musisz więcej, niż chcesz.*

Naprawdę zacny. To młoda poezja, dokładnie z ubiegłego roku. Ale pamiętajmy, że zaczęliśmy klasyką. Wysockim.

*

I wreszcie wspomnijmy panel dyskusyjny „W kręgu poezji śpiewanej i piosenki artystycznej”. Chcieliśmy uruchomić zaczął refleksji, wyjść z ram wieloletniej formuły i po prostu porozmawiać o turnieju śpiewających poezję, ale bardzo mocno z aktualnej perspektywy 2019 roku. Potrzeba takowej refleksji zrodziła się już na kanwie ubiegłorocznego jubileuszu. Uświadomiliśmy sobie bowiem, że radomski Turniej kierujemy w obecnej dobie do całkowicie innego pokolenia niż to, którego reprezentanci imprezę tę zrodzili w 1994 roku. Z jednej strony uwaga ta jest oczywistością, z drugiej zaś nakazuje się pochylić nad trwaniem kultury, ale i nad nieuchronnymi czynnikami modyfikującymi bądź zmieniającymi obraz tego trwania.

Panel rozwijał się stopniowo od pytania, które postawiliśmy niejako w imieniu radomskiego prozaika, publicysty i animatora kultury Marcina Kępy – „Dlaczego moja córka nie słucha Kaczmarzkiego?”. Wydało się nam ono zasadne w związku z faktem, że rzeczony nasz kolega Kępa (rocznik 1977) obronił polonistyczne magisterium na Uniwersytecie Warszawskim z Kaczmarzkiego właśnie, a teraz jako opiekun prawny utalentowanej humanistycznie córki Marii (rocznik 2003) z obowiązku uczestniczy w występach Taco Hemingwaya gdzieś w łódzkim klubie czy na warszawskim stadionie. Dostrzeżliśmy wreszcie, że podczas ubiegłorocznego koncertu Quebonafide organizowanego na mobilnej scenie obok „Łaźni” w ramach Red Bull Tour (4 czerwca 2018) na radomski deptak kilka godzin wcześniej przybywały gigantyczne tłumy młodych dam w białym, zakrytym obuwiu oraz krótkich kurtkach. Patrząc na tę ogromną statystykę widowni, rozpamiętywaliśmy też, że fenomenalny, okolołoturniejowy recital Justyny Panfilewicz z 2017

roku nie spotkał się z takim odbiorem, jakiego byśmy sobie życzyli. Podobnie nie trafił do odbiorców w sposób dla nas satysfakcjonujący w 2015 roku doskonały występ Rafała Ostrowskiego i Aleksandry Meller z zespołem *Ajagore Ballady ofiar – piosenki Nicka Cave’a*. Ten nawet odbył się w dużej sali orkiestry kameralnej, ale wypełnienie kształtowało się w granicach 50 procent.

Córka Marcina Kępy nie słucha Kaczmarzkiego, bo nie odkryła go sama – zastanawiał się w pewnym momencie Jan Kondrak, główny ekspert dyskusji. Marcin Kępa odwołał się do osobistych wspomnień, kiedy nieco przed osiągnięciem pełnoletniości zachwyił się twórczością starszego o 20 lat artysty, funkcjonującego pod encyklopedycznym hasłem „bard Solidarności”. Ciekawy był też nieco nostalgiczny ton, sugerujący, że kod romantyczny, mający się przez lata doskonale w rodzimej kulturze, przechodzi do lamusa. *Dziś jesteśmy wrażliwi na słowo, ale inaczej* – mówił Kępa. Zdaniem licealnego nauczyciela Zbigniewa Wieczorka Kępa reprezentuje jeden z ostatnich roczników romantycznych. Zwrócono uwagę na niebywałą erudycyjność Jacka Kaczmarzkiego, jego inspiracje tekstami kultury. *Młodzi dziś nie chcą słuchać hymnów o wolności, bo dla nich ta wolność jest czymś naturalnym, przynajmniej tak im się wydaje* – mówił Kępa. Na zakończenie zaśpiewał przy wtórze gitary utwór *Nasza klasa*.

Jan Kondrak stwierdził, że fakt słuchania przez młodzież innych twórców jest procesem naturalnym, którą to uwagę bard LFB wprowadził inną niż postromantyczna perspektywę do dyskusji. Przypomniał, że bard to ktoś, kto przenosi tradycję narodu w teraźniejszość i w przyszłość. Tłumaczy rówieśnikom i młodszemu, jak żyć. W dalszej części wywodu artysta mocno sygnalizował aspekty ciągłości kultury: *Wszelkie Iliady, homeryckie eposy to był rap, hip-hop w czystej postaci, ponieważ był tylko rytmem i tylko słowo. Kaczmarzkiego postrzegają*

*możemy jako spadkobiercę homeryckich strof. Piosenkę Nasza klasa można napisać trzy razy krócej. To jest gadulstwo. Ale każda ze strof jest kunsztowna. Kaczmarzski jest gadulą – mówię to jako rzecznik młodzieży – jest tam za dużo słów, ale nie potrafię powiedzieć, których – mówił Jan Kondrak. Wspomniał też swoje pierwsze spotkanie z Kaczmarzskim i jego twórczością jako bardzo ważne wydarzenie kształtujące wrażliwość barda LFB, doceniającego u barda Solidarności erudycyjny ładunek tekstów i nawiązanie do liryki roli, przejętej po Włodzimierzu Wysockim. *Kaczmarzski jest spadkobiercą najstarszych tradycji, gdzie operuje się rymem i rytmem. Dokładnie jak w hip-hopie. Kaczmarzski jednak, choć miał rozległą wiedzę o świecie, nie był w stanie powiedzieć: masz żyć tak a tak, moja grupa jest lepsza, moje podwórko, sprawdź to. Tego typu przekazu w pokoleniu Kaczmarzkiego nikt nie proponował widowni. Współcześni raperzy nie mają zahamowań, by pouczać i głosić swoje tezy. Upadły autorytety szkoły i Kościoła. Stąd popularność raperów. Dochodzi być może do zamiany sztuki w religię. Utwory raperów to poradnictwo życiowe* – mówił. – *Hip-hop stanowi jedno z narzędzi odciążenia się młodego pokolenia od tradycji. Jednak słowo wciąż pozostaje przy tych występach ważne. Hip-hop zlikwidował linię melodyczną, by wyeksponować słowo* – podkreślał gość z Lublina. Jan Kondrak w pewnej kontrze do optyki Kępy sugerował, że jeśli twórczość Kaczmarzkiego ma nadal żyć w kulturze, musi ulegać przekształceniom. Na przykład płyta Krzysztofa „Grabieża” Grabowskiego *Autor* czy festiwal Metamorfozy Sentymentalne. Ponadto zauważył, że młodzi niekoniecznie czytają mniej, ale inaczej, z innych źródeł, na przykład smartfonów.*

Wystąpienie Edmunda Kordasa zatytułowane przewrotnie, w kontekście *Kartoteki* Różewicza, *Za co kocham Jana Kondraka*, miało poszerzyć perspektywę zjawiska piosenki artystycznej z punktu widzenia pierwszego menedżera barda z LFB. Kordas, nie-artysta,

nie-polonista, ale magister ekonomii, zbliżony metrykalnie do Kondraka, opowiadał o zjawisku kultury studenckiej, które jako działaczowi organizacji uczelnianych było mu bliskie, wartościowe i wymagające potrzeby tak zwanego upowszechniania, choćby poprzez organizowanie koncertów czy audycje radiowe. Kultura studencka bardzo mocno podkreślała aspekty wolnościowe wszelkich działań artystycznych i była swego rodzaju opozycją do oficjalnego obiegu. Z ramienia „Łaźni” podkreślić musimy, że jednym z czołowych przedstawicieli kultury studenckiej jest profesor Jan Poprawa, związany przez 24 lata z częścią konkursową radomskiego OTŚP.

Edmund Kordas ze swadą przedstawił klimat intelektualny środowiska akademickiego lat 70. i 80. minionego wieku, swoją działalność w biurze kultury i sztuki Alma-Art i rozmaite inicjatywy, choćby tę pod nazwą „Poetyckie zakłady ogrodnicze”, zrodzoną w kręgu śp. Janusza Kuklińskiego, mecenasa i mentora twórców, popularyzatora Edwarda Stachury. Kluby studenckie pękały w szwach. Status wizyty w takim klubie był elitarny – trzeba było mieć legitymację studencką.

Pierwszy menedżer Kondraka wspominał też popularność kaset z twórczością Kaczmarskiego. W części końcowej panelu była chwila na dyskusję, w której głos zabrał między innymi dyrektor wydziału kultury radomskiego magistratu, Sebastian Równy, który w nieco pesymistycznej perspektywie wypowiedział się o przyszłości Turnieju.

Jan Kondrak spuentował panel, nawiązując do *Transgresji* Marii Janion. Podkreślił, że życie jest możliwe tylko wtedy, kiedy się rozwija. *Wszystkie formy, które następują po sobie, w jakiejś mierze są kontynuacją, w jakiejś mierze zaś zaprzeczeniem. W teorii kultury mówi się, że cechy stylu na przykład pieśni, które dominują w danym pokoleniu, w następnym będą recesywne. Jeśli melodia była czymś bardzo istotnym w latach 70. u Ireny Santor i Ireny Jarockiej, tak już 20 lat później, w latach 90. pojawia się odchodzenie od melodii. Na przykład wspomniany hip-hop. Tu słowo zaczyna dominować. Wróżę z logiki dziejów, że następną epoką muzyczną będzie głównie melodia i niewiele słów* – zamknął debatę bard z Lublina. I z Radomia udał się wprost w Bieszczady, na obchody dwudziestolecia LFB.

Krzysztof Ryzlak

SKĄD TEN PRZYBORA W KUTNIE?



Jak większość ludzi z mojego pokolenia, z twórczością duetu Przybora/Wasowski zetknąłem się w dzieciństwie za sprawą telewizji. Powtórki pierwotnych, czarno-białych nagrań z lat 50. i 60. oraz „współczesne”

kolorowe wersje (choć na telewizorze moich rodziców nadal czarno-białe) programów *Kabaret Starszych Panów* (KSP) i *Kabaret Jeszcze Starszych Panów* przyciągały przed ekrany całe rodziny. Nie będę pisał, że już od najmłodszych lat wiedziałem, że oglądam coś niezwykłego – nie, nie wiedziałem. Czułem jednak, że to, co słyszę, zwłaszcza jeśli chodzi o zawarte w *Kabaretach* teksty, to wspaniałe i zabawne piosenki, czasami także dla dzieci. Chociażby *W czasie deszczu dzieci się nudzą* czy zupełnie błędnie wówczas przeze mnie rozumiany *Kapturek* 62...

Te i inne poetyckie perełki towarzyszyły mi na podwórku oraz wracały co jakiś czas do mnie – od dziecka należałem do jakiegoś zespołu teatralnego, a to przy świetlicy RSM „Pionier”, a to przy bibliotece, a to w szkole podstawowej... By wreszcie zasilić szeregi Grupy Teatralnej „od jutra” działającej w Kutnowskim Domu Kultury, w której to od prawie 30 lat jestem reżyserem i prowadzącym. To właśnie w Grupie, za sprawą naszej instruktorki – Teresy Mosingiewicz, zetknąłem się z tekstami Jeremiego Przybory „na poważnie”. Czasami wykorzystywane były do rozgrzewek i ćwiczeń dykcji (oj, nadają się do tego jak żadne inne!) oraz prezentowane jako przykłady urody języka polskiego. Tutaj poznałem *Gburleta* – Przyborową wariację na temat *Hamleta*, tutaj usłyszałem już bardziej świadomie *Taką gminę* i zapewne *O, Kutno!* – zabawną, jednak mało pochlebną dla mojego miasta piosenkę.

W 1988 roku, po skończeniu liceum, zostałem studentem studium KO we Wrocławiu. I tam miałem szczęście, w marcu 1989 roku, obejrzeć na żywo jeden z pierwszych programów *Zimy żal* prezentowanych w ramach 10. Przeglądu Piosenki Aktorskiej Wrocław '89. Zdarzenie przypadkowe, znajoma ze studenckiego radia poprosiła mnie o nagłe zastępstwo i nagranie krótkich rozmów ze śpiewającymi artystami. I ten właśnie przypadek wpłynął na moją późniejszą pracę zawodową. Koncert był pewnego rodzaju objawieniem – oto po latach Magda Umer i Jeremi Przybora odkryli dla nas – z plejadą młodych aktorek i aktorów – wspaniałe, zabawne, pełne uroku i lekkości piosenki, które brzmią jak amerykańskie standardy,

ale mają w sobie tę słowiańską nostalgię, polski krajobraz i to specyficzne poczucie humoru... Z dumą oglądałem program, gdyż ze sceny kilka raz padła nazwa rodzinnego miasta Kutna – choć nadal w zestawieniu ze słowem „smutno”. Ale deklaracja Jeremiego Przybory, że „chętnie by został śpiewającym starostą na przykład w kutnowskim” była wielką nobilitacją. Wywiadu z panem Przyborą nie przeprowadziłem, ale udało mi się schwycić „na papierosie” Marię Pakulnis, Piotra Machalicę i chyba Janusza Józefowicza...

Program *Zimy żal* był strzałem w dziesiątkę! W czasach, gdy na polskich ulicach królowało disco i polo, piosenki panów Przybory i Wasowskiego okazały się wspaniałą odskocznią od tej tandety. Spektakl z powodzeniem grany był przy nadkompletach w warszawskiej „Rampie”, zaprezentowany został na XXVI Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu, podczas którego Jeremi Przybora otrzymał Grand Prix. Program kilkakrotnie pokazała też Telewizja Polska. I to właśnie za sprawą jednej z transmisji telewizyjnych programu o pomyśle zostania kutnowskim starostą przez pana Jeremiego usłyszał Maciej Dercz – ówczesny przewodniczący Związku Gmin Regionu Kutnowskiego. I postanowił zrealizować pragnienie Mistrza.

Od 1990 roku byłem zatrudniony w Kutnowskim Domu Kultury (KDK) na stanowisku instruktora teatralnego, a dyrektorem instytucji została Teresa Mosingiewicz. Jako młody dyrektor na stanowisku, w zupełnie nowej sytuacji politycznej w kraju, automatycznie przekazała mi większość artystycznych projektów, które wcześniej sama realizowała. Tak przejąłem Jesienne Spotkania Teatralne (JST), cykliczną imprezę, która od 1985 roku prezentowała mieszkańcom Kutna ciekawe zdarzenia teatralne i muzyczne z nurtu offowego, amatorskiego oraz zawodowego. To właśnie w ramach JST miało się odbyć uroczyste wręczenie tytułu Honorowego Starosty Kutnowskiego

panu Jeremiemu. Nie uczestniczyłem w rozmowach przygotowawczych z panem Derczem, ale Teresa Mosingiewicz wspomina je jako *bardzo ciekawy, ale raczej niemożliwy wówczas do realizacji projekt. Przecież w Polsce tamtych lat starostw już i jeszcze nie było, a zaproszenie do nas Mistrza Przybory graniczyło raczej cudem niż z realną możliwością*. Jednak determinacja Macieja Dercza była ogromna i po kilku nieudanych próbach – Jeremi Przybora już wtedy poważnie chorował – udało się doprowadzić sprawę do szczęśliwego końca!

Oczywiście nie bez drobnych zgrzytów w związku z realizacją samego zdarzenia. Jako instytucja mieliśmy podpisaną umowę z menedżerem na realizację koncertu Magdy Umer, a jej gość, Jeremi Przybora, miał odebrać zaszczytny tytuł. I tak reklamowaliśmy to wydarzenie w ramach promocji XI Jesiennych Spotkań Teatralnych. Jednak po przyjeździe gości do domu kultury pani Magda zwróciła uwagę na błędną informację na naszych plakatach. Otóż to ona jest gościem Jeremiego Przybory, natomiast Mistrz zaprezentuje po raz pierwszy publicznie fragmenty swoich pamiętników zatytułowanych *Memuary*... Sprawę szybko załatwiliśmy, przearanżowaliśmy scenę, zmieniliśmy informację na plakatach... i tak oto 5 października 1995 roku na scenie Kutnowskiego Domu Kultury Jeremi Przybora przyjął tytuł Honorowego Starosty Kutnowskiego. I przez kolejne prawie dziesięć lat byłoby tego tyle. Musieliśmy czekać na odpowiedni moment...

A moment ten nadszedł z początkiem 2005 roku. W 2004 roku odbyły się 20. Jesienne Spotkania Teatralne – ostatnie, które podjąłem się zrealizować. Czułem, że ich formuła się wyczerpuje i nie chciałem realizować czegoś, do czego nie miałem już serca. Pani dyrektor przyjęła moją decyzję ze stoickim spokojem (ma zniknąć z kalendarza sztandarowa impreza kulturalna w mieście), ale postawiła mi jeden warunek – mam wymyślić coś w zamian. Łatwo powiedzieć. Coś w zamian JST,

co zainteresuje i przyciągnie publiczność... Zależało mi na tym, aby nowy pomysł nie był sztucznym tworem, „przeszczepem” czegoś na grunt Kutna, ale projektem wywodzącym się stąd, mającym tutaj swoje korzenie. Albo chociażby korzonki. Przyszło olśnienie – mamy przecież Przyborę! Tytuł Honorowego Starosty Kutnowskiego, przychylność Przybory dla ziemi kutnowskiej i piosenka *O, Kutno!* dawały nam do tego prawo. Mistrz Przybora, który zmarł w marcu 2004 roku, zasługuje na swój festiwal! Festiwal w Kutnie. Zależało mi, aby nazwa wydarzenia nawiązywała do piosenki *O, Kutno!* i niechlubnej historii naszego dworca kolejowego – stąd Stacja Kutno. Stacja Kutno, która ma za zadanie odczarować złe konotacje, zamienić „smutno” na „wesoło”, zaprosić do miasta utalentowanych ludzi i pokazać wszystkim nasze miasto z zupełnie innej strony. Pod koniec 2004 roku Grzegorz Turnau wydał płytę *Cafe Sultan* z piosenkami Przybory, wśród których znalazło się także *O, Kutno!* Wielki sukces płyty utwierdził mnie tylko w przekonaniu, że festiwal będzie miał swoich słuchaczy i uczestników.

Z czym kojarzy się przeciętnemu Polakowi Kutno, miasto w centrum Polski? Przede wszystkim ze stacją, na której na kilka chwil przystają pociągi relacji Warszawa–Berlin czy Gdańsk–Kraków, z dworcem kolejowym i peronami. Dla obcych, dla przejezdnych, jest to miasto, którego charakter określa dworzec kolejowy, miejsce owiane legendą i sławą, choć nie zawsze tą dobrą. Wielokrotnie motyw kutnowskiego dworca oraz kolejowej podróży czy przesiadki w Kutnie pojawiał się w literaturze polskiej oraz muzyce, wspominali o nim: Jarosław Iwaszkiewicz, Stanisław Stasiuk, Manuela Gretkowska, śpiewali Edyta Geppert czy Kazik Staszewski, a z zasłyszanych dworcowych historii nierzadko wiało grozą, która w połączeniu ze specyficzną „estetyką” tego miejsca mogłaby posłużyć za scenariusz niejednej mrożącej krew w żyłach historii. W końcu domczeraliśmy czasów, kiedy to legendarne miejsce

stało się prawdziwą wizytówką naszego miasta. Ze starego dworca szczęśliwie nie zostało już wiele, ale skojarzenie z Kutnem jako miastem o największym w kraju węźle kolejowym, przez które większość z nas przejeżdżała, będąc w podróży – trwa.

Od powołania do życia Stacji Kutno (w marcu 2005 roku) do rozpoczęcia działań związanych z reklamą minęło kilka intensywnych miesięcy. Pod koniec czerwca 2005 roku rozsyłaliśmy, trochę „na ślepo”, gotowy regulamin I Ogólnopolskiego Konkursu Piosenek Honorowego Starosty Kutnowskiego Jeremiego Przybory „Stacja Kutno”.

Odzew był, ale skromny. Do pierwszego konkursu zgłosiło się tylko 18 wykonawców. Przez pierwsze cztery lata było ich zazwyczaj niewielu – ponad dwudziestu. Repertuar okazał się zbyt trudny, zbyt wymagający. Piosenki Przybory nie bardzo sprawdzały się wówczas na innych festiwalach, a osoby śpiewające przygotowywały w sezonie trzy do czterech piosenek, z którymi jeździły po różnych festiwalach. Same płaciły za przygotowanie podkładów muzycznych lub opłacały akompaniatora, a to często było barierą nie do przeskoczenia. Byliśmy jednak wytrwali. Nie chodziło przecież o ilość, ale o jakość! A na jakość, poziom naszego festiwalu postawiliśmy od samego początku. Jurorzy i osoby pracujące z uczestnikami konkursu powinni być zawodowcami, którzy gwarantują profesjonalizm i fachowość.

Organizując pierwsze edycje, szukałem wsparcia wśród swoich wychowanków i artystów, którzy wywodzą się z Kutna. W gronie tych osób znaleźli się między innymi: Darek Sikorski – aktor i reżyser teatralny, Magda Ptaszyńska – muzyk, wokalistka, Aleksandra Wiwała – artystka operowa, Anna Stepniowska (Gadt) – wokalistka jazzowa, muzyk, Katarzyna Karolak-Koszańska (obecnie Rojewska) – pedagog śpiewu, Maciej Maciejewski – aktor Teatru Ca-

pitól we Wrocławiu, Aleksandra Grzelak – aktorka, Łukasz Król – aktor, Łukasz Kaczmarek – aktor (wówczas jeszcze student PWST) czy Zbigniew Chojnacki – muzyk, akordeonista.

W dniach 12–13 listopada 2005 roku odbył się I Ogólnopolski Konkurs Piosenek Honorowego Starosty Kutnowskiego Jeremiego Przybory „Stacja Kutno”. Do współpracy przy projekcie udało się nam zaangażować właścicieli klimatycznego miejsca – Hotelu i Restauracji „Rondo”, państwa Katarzynę i Mariusza Brauerów. Tam odbywały się przesłuchania konkursowe do pierwszych trzech festiwali. Jurorami pierwszej edycji byli: Grażyna Łobaszewska – przewodnicząca jury – wokalistka, muzyk i pedagog, Aleksandra Nieśpielak – aktorka śpiewająca, Janusz Tylman – muzyk i kompozytor oraz, ze strony organizatorów, Katarzyna Karolak-Koszańska (obecnie Rojewska) i Darek Sikorski. Warsztaty dla uczestników poprowadzili: Grażyna Łobaszewska, Katarzyna Rojewska i Darek Sikorski. Gościem specjalnym koncertu galowego była Lora Szafran z recitale piosenek Przybory i Wasowskiego. Przy fortepianie zasiadł Michał Tokaj. Konkurs wygrała młodziutka mieszkanka Bydgoszczy – szesnastoletnia Aleksandra Kwiatkowska, interpretując piosenki *Zostań ze mną* i *Piosenka jest dobra na wszystko*. Było to nasze pierwsze, ale nie ostatnie spotkanie w ramach Stacji Kutno.

Od pierwszej edycji zależało mi na tym, aby festiwal był wyjątkowy, a o jego wyjątkowości miały świadczyć między innymi koncerty galowe przygotowywane przeze mnie specjalnie na tę okazję. W pierwszych edycjach współpracowałem z uzdolnioną wokalnie młodzieżą z naszego miasta, potem stopniowo włączałem młodych artystów wywodzących się z Kutna, aż wreszcie zapraszałem do koncertu największych polskich artystów muzyki. Zazwyczaj były to jednorazowe wydarzenia artystyczne, ale świadczyły o randze, aspiracjach i możliwościach Stacji Kutno.

Pierwsza edycja festiwalu trwała dwa dni. Jednak już w roku następnym wzbogaciliśmy Stację o imprezy towarzyszące: wystawę, projekcje filmowe, koncert *Piosenki Starszych Panów* w wykonaniu Magdy Umer, Andrzeja Poniedziałkiego i Chóru Kameralnego Collegium Musicum Uniwersytetu Warszawskiego. Gościem koncertu galowego była Katarzyna Groniec. Festiwal trwał już cztery dni. Apetyt rośnie w miarę jedzenia! Tak też zostało. W ostatnich edycjach Stacja Kutno trwa siedem do ośmiu dni i zawiera szereg imprez towarzyszących, na przykład recitale laureatów poprzednich edycji, wystawy i programy muzyczne z Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, „Gwiazdy KSP w batiku” z Pracowni Batiku Mamut w Przasnyszu, warsztaty wokalne i muzyczne, spektakle teatralne sztuk Przybory, koncerty gości, gawędy Teresy Drozdy i wiele innych.

Coraz większym apetytem wykazuje się także festiwalowa publiczność, która w 2008 roku wymusiła na nas, abyśmy koncerty konkursowe z klimatycznej, ale mogącej pomieścić maksymalnie 100 osób sali restauracji „Rondo” przenieśli do sali widowiskowej Kutnowskiego Domu Kultury, w której po remoncie mieści się 350 osób. Od czwartej edycji Festiwalu Konkursy i konkursowe odbywają się w sali widowiskowej KDK.

Szukając potencjalnych partnerów czy sponsorów dla naszego festiwalu, zwracaliśmy się do ludzi bądź firm, których udział w projekcie wydawał się nam oczywisty i nie wymagał większego tłumaczenia, dlaczego to właśnie oni powinni być na Stacji Kutno. Myślę tutaj przede wszystkim o kolei. Próbowaliśmy współpracować ze spółkami PKP Polskie Linie Kolejowe SA, Przewozy Regionalne, TLK czy InterCity. Jeśli już udało się nam nawiązać współpracę, to była ona niestety krótka – dwu-, trzyletnia. I jeśli na szczeblu miejskim czy regionalnym było zrozumienie i zaangażowanie dla projektu, to na szczeblu krajowym wyczu-

waliśmy opór i brak zaciekania. Uważam, że Stacja Kutno jest bardzo nośnym tematem, który można dobrze wykorzystać do reklamy PKP. Ale cóż, mówi się trudno...

Jednak oprócz rozbudowy samego festiwalu trzeba było myśleć o „nadbudowie”. I tu zaczęła się praca „u podstaw”. Postanowiłem zdobyć i przeczytać wszystkie pozycje książkowe autorstwa Przybory. Sprawa nie była łatwa – w kutnowskiej bibliotece znajdowało się tylko kilka pozycji z dość okazałą, jak się okazało, pozapiosenkarskiej twórczości Mistrza. Z pomocą przyszedł Internet i wszystkiego rodzaju aukcje. Trwało to kilka lat, ale udało mi się zebrać wszystkie pozycje książkowe, wydane drukiem nuty, płyty analogowe i single, wydawnictwa CD – reedycje oraz wydawnictwa DVD z materiałami archiwalnymi. Odezwała się we mnie potrzeba „skatalogowania historii” i postanowiłem pójść dalej. Przygotowałem zestawienie realizacji teatralnych sztuk/tekstów Przybory na deskach polskich teatrów od 1955 roku, programy telewizyjne, filmy dokumentalne i działalność filmową artysty, ważniejsze wystawy i koncerty tematyczne, mam skany wielu programów teatralnych, plakaty do sztuk. Te i wiele informacji można znaleźć na stronie Festiwalu www.stacjakutno.art.pl.

Jak już wspominałem, pana Jeremiego Przyborę z małżonką miałem zaszczyt poznać osobiście w październiku 1995 roku. Musiało upłynąć kolejnych trzynaście, abym poznał Konstantego „Kota” Przyborę, syna Jeremiego, wraz z małżonką. Było to w październiku 2008 roku, podczas koncertu w Teatrze na Woli przygotowanego przez Andrzeja Strzeleckiego z okazji 50. rocznicy powstania Kabaretu Starszych Panów. W przerwie koncertu podszedłem, przedstawiłem się państwu Przyborom, powiedziałem, że odpowiadam za Festiwal „Stacja Kutno” poświęcony twórczości Pana Jeremiego i że bardzo chciałbym zaprosić ich do Kutna. Chwilę porozmawialiśmy, wymie-

niliśmy się kontaktami i tak zaczęła się nasza współpraca. W 2009 roku Rodzina Przyborów została Patronem Honorowym Festiwalu, a od 2010 roku są regularnymi gośćmi Stacji Kutno i fundatorami nagrody specjalnej.

Trochę później do grona fanów i patronów naszego festiwalu dołączyli Grzegorz i Monika Wasowsky. Pewnego styczniowego dnia 2011 roku pani Monika zadzwoniła do mnie z prośbą, abym na stronie internetowej Stacji Kutno poinformował o stronie WWW poświęconej Jerzemu Wasowskiemu. *Ważne jest, aby pamiętać, że był to fascynujący duet twórców.* Przyznałem pani Monice rację i zapytałem, czy wraz z małżonką nie chcieliby odwiedzić Kutna w czasie festiwalu. Odpowiedź była natychmiastowa, że z wielką chęcią. I tak od 2013 roku naszym patronem została Korporacja Rodzinna PrzyWas, a chwilę potem Fundacja Wasowskich. Ze strony Wasowskich spotyka mnie i festiwal wiele wsparcia i pomocy podczas jego organizacji. Sami jako wydawcy i spadkobiercy twórczości Jerzego Wasowskiego mają dostęp i wielką determinację w wyszukiwaniu, a potem upublicznianiu historycznych materiałów z przepastnych magazynów telewizji czy radia. Pręźnie działają także jako wydawcy. Skrzętnie z tego korzystamy, organizując podczas festiwalu szereg promocji wydawnictw, zapraszamy artystów, którzy w swoją twórczość wplatają piosenki Przybory i Wasowskiego.

Natomiast spotkanie z Barbarą Krafftówną było objawieniem. Żywym przykładem, dla którego KSP był takim fenomenem. Był i jest. A powodem tego, oprócz genialnego materiału muzyczno-literackiego, byli oczywiście artyści. Pani Barbara była naszym gościem w roku 2010. Miała wtedy 82 lata i była pełna wigoru, humoru i temperamentu. Z pasją i niesamowitą szczegółowością opowiadała o współpracy ze Starszymi Panami, wykonała swoje sztandarowe piosenki, z *W czasie deszczu dzieci się nudzą* na czele. Była i jest wielką artystką,

wspaniałą kobietą o niebywalej skromności, ale też świadomą swojej wartości. Stacja Kutno dostała „błogosławieństwo” od pani Barbary w postaci krótkiego listu napisanego odręcznie, w którym prosi potencjalnych sponsorów festiwalu, aby się nie wahali i nas wspierali.

W 2011 roku podczas swojego recitalu *Za kulisami kabaretu* Bohdan Łazuka przypomniał między innymi piosenki, które wykonywał w KSP, okraszając je wspomnieniami ze współpracy z Wasowskim i Przyborą oraz anegdotami z planu i kulis teatralnych. Rok wcześniej zaprosiliśmy do naszego projektu Bogdana Hołownię – muzyka, niesamowitego człowieka, który zawodowo poświęcił się poznawaniu i propagowaniu muzyki Jerzego Wasowskiego. Decyzja ta okazała się także strzałem w dziesiątkę. Pan Bogdan jest osobą niezwykle oddaną i otwartą, a przeprowadzane przez niego warsztaty muzyczne dla konkursowiczów wiele razy kończyły się późnym wieczorem w hotelowej restauracji. Swoją pasją zarażał nas wszystkich. Podobnie było z redaktorem Teresą Drozdą, która z wielkim sentymentem przyjeżdża do Kutna i dzieli się z naszą publicznością swoimi gawędami, prezentuje archiwalne materiały radiowe z historii KSP, ale nie tylko.

W 2011 roku poznałem także Dariusza Michalskiego. Legendarnego dziennikarza muzycznego, redaktora radiowego i telewizyjnego. „Głos” *Leksykonu polskiej muzyki rozrywkowej*. Pan Dariusz przyjął moje zaproszenie na VII Stację Kutno. Promował wówczas swoją książkę *Kalina Jędrusik*, która wspaniale wpisywała się w nasz program. Nie mówiąc już o napisanej w 2005 roku książce *Starszy Pan A*, będącej biografią Jerzego Wasowskiego. Pan redaktor przyjechał do Kutna w 2011 roku i „pozostał w nim do dziś” – jest konkursowym jurorem, doradcą w kontaktach z radiowym medium, pomocnikiem. To właśnie pan Dariusz utwierdził mnie w tym, co robię. Potwierdził, że zapisywanie, gromadzenie, głoszenie i przy-

pominanie starszym i młodszym pokoleniom o Starszych Panach jest rzeczą niezwykle ważną i cenną. Pamięć jednostki jest ulotna i zawodna, więc im więcej osób usłyszy i zapamięta, tym większa szansa na przetrwanie takiej wiedzy. Oprócz tego redaktor Michalski jest także współsprawcą przyznania mi Medalu Zasłużony Kulturze – Gloria Artis właśnie za kultywowanie tradycji Przybory i Wasowskiego. Czy zasłużenie? Nie mnie oceniać. Na pewno bardzo przyjemnie.

W latach 2010–2016 nawiązaliśmy współpracę z panią dr Elżbietą Zawadzką, prezesem Polsko-Niemieckiego Towarzystwa Kultury Polonia e.V. Monachium, organizatorką festiwalu Kuźnia Talentów odbywającego się co rok w Monachium. Pięcioro laureatów Stacji zostało zaproszonych do udziału w tym międzynarodowym wydarzeniu.

Od roku 2017 zaszczytny tytuł Ambasadora Stacji Kutno nosi wspaniała wokalistka, częsty gość naszego festiwalu, Dorota Miśkiewicz. Mówi o nas w mediach, zachęca do udziału w konkursie, promuje i wspiera. Energia, wsparcie i pomoc wspomnianych osób nie pozwalają nam osiąść na laurach, lecz zmuszają do wzbogacania kolejnych edycji festiwalu. Musimy myśleć o rozwoju, o szukaniu nowych artystycznych płaszczyzn, ale i o pozyskiwaniu nowej publiczności.

W latach 2011–2015 zaprosiliśmy do współpracy Fundację „Mówimy Obrazami”. Pod hasłem „Nawet w deszczu dzieci się nie nudzą” w sobotnie i niedzielne przedpołudnia w KDK zorganizowane zostały warsztaty plastyczne oraz gry i zabawy dla najmłodszych (dzieci w wieku 4–9 lat) i ich rodziców. Tematy działań były różne, ale zawsze w pewien sposób nawiązywały do naszych Patronów. Równolegle z tymi działaniami Dominika Staniszevska – instruktorka teatralna KDK – przeprowadzała akcje plastyczne w klasach I–III szkół podstawowych w naszym mieście. Zadania były róż-

ne. A to trzeba było narysować obrazek po wysłuchaniu fragmentów bajek, które dla Disneya napisał Jeremi Przybora, a to zilustrować jedną z piosenek z musicalu *Piotruś Pan*. Na 100. rocznicę urodzin Jerzego Wasowskiego trzeba było z cylindra zrobić urodzinowy tort dla wujka Jurka, a kiedy indziej w zabawny sposób pokolorować postać Przybory. Wszystkim tym działaniom towarzyszyły oczywiście opowieści o Starszych Panach, słuchano ich piosenek lub czytano bajki. Od 2016 roku „Nawet w deszczu dzieci się nie nudzą” prowadziliśmy sami. A w roku 2018 największą atrakcją dla naszej najmłodszej publiczności była duża makietka kolejki z wrocławskiego „Kolejkowa”. Przez trzy popołudnia maluchy mogły się bawić, rozwiązując kolejowe zagadki oraz uczestnicząc w zajęciach modelarskich.

W 2011 roku wróciliśmy z festiwalem do wyremontowanego, a właściwie przebudowanego i rozbudowanego budynku Kutnowskiego Domu Kultury. Jedną ze „zdobyczy” wyremontowanego obiektu jest duża galeria sztuki. A skoro mamy galerię... warto pomyśleć, jak ją twórczo wykorzystać w naszym festiwalu. Postanowiliśmy zaproponować artystom i publiczności Stacji Kutno nowy konkurs. W kwietniu 2011 roku został ogłoszony I Ogólnopolski Konkurs Plastyczny na ilustrację do piosenki Jeremiego Przybory. Wystosowaliśmy zaproszenie do grona artystów plastyków, ludzi, którzy poprzez sztuki plastyczne potrafią ukazać to, co w tekstach Przybory jest nazywane czystą liryką: poezję, metaforę i specyficzny, niejednokrotnie czarny humor i groteskę. Na odzew nie trzeba było długo czekać. Na pierwszy konkurs wpłynęło ponad 71 prac 36 artystów z całego kraju! Od trzeciej edycji kuratorem konkursu i wystawy pokonkursowej jest Agnieszka Dąbrowska-Walczak – plastyczka, dyplomowany instruktor KDK. Osiem edycji konkursu przyniosło prawie 1000 prac!

Do współpracy przy naszym projekcie zapraszamy wspaniałych artystów i fachowców

w dziedzinie muzyki i sztuki. Wielu z nich od lat współtworzy Stację Kutno, wspiera nas i pomaga. Oto lista naszych dotychczasowych gości (w kolejności alfabetycznej): Hanna Banaszak, Dominika Barabas, Ewa Bem, Ewa Błaszczak z zespołem, Jacek Bończyk, Olga Bończyk, Wojciech Borkowski, Andrzej Borzym i Chór Kameralny Collegium Musicum UW, Monika Borzym, Ewa Konstancja Bułhak, Maria Czubaszek, Duo Milonga, Teresa Drozda, Anna Gadt, Katarzyna Groniec z zespołem, Anna Guzik, Bogdan Hołownia, Marcin Januszkiewicz, Joanna Kaczmarek, Łukasz Kaczmarek, Tomasz Kałwak, Krzysztof Kiljański, Roman Kołakowski, Włodzimierz Korcz, Barbara Krafftówna, Robert Kudelski, Magdalena Kumorek z zespołem, Kacper Kuszewski, Anita Lipnicka, Bohdan Łazuka, Grażyna Łobaszewska, Maciej Maciejewski, Alicja Majewska, Wojciech Majewski, Konrad Mastyllo, Irena Melcer, Dariusz Michalski, Dorota Miśkiewicz, Henryk Miśkiewicz, Krzysztof Napiórkowski, Marek Napiórkowski, Aleksandra Nieśpielak, Adam Nowak, Karolina Nowakowska, Opium String Quartet, Dorota Osińska, Justyna Panfilewicz, Andrzej Poniedziałki, Kot Przybora, Beata Przybytek, Magda Ptaszyńska, Janusz Radek, Maria Sadowska, Janusz Sent, Anna Serafińska, Natalia Sikora, Darek Sikorski, Magdalena Smalara, Justyna Steczkowska, Rafał Stępień, Anna Stępniewska z zespołem, Straszni Panowie Trzej: Janusz Szrom, Andrzej Łukasik, Andrzej Jagodziński, Andrzej Strzelecki, Lora Szafran, Anna Szałapak, Paweł Sztompke, Krystyna Tkacz, Michał Tokaj, Joanna Trzepiecińska, Janusz Tylman, Klementyna Umer, Magda Umer, Sławek Uniatowski, Jarosław Wasik, Grzegorz i Monika Wasowscy, Małgorzata Wojciechowska, Karol Wolski, Iza Zajac, Łukasz Zagrobelny, Elżbieta Zapendowska i Katarzyna Żak.

Mówiąc wcześniej o profesjonalnym podejściu do festiwalu (obok manii zapisywania i katalogowania), wiedziałem, jak ważną rzeczą jest właściwa i profesjonalna strona reklamowa

Stacji Kutno. Od początku dbaliśmy o spójną stronę wizualną wszystkich materiałów, katalogów, plakatów, banerów czy ulotek. Informacja ta jest zawsze czytelna i profesjonalnie przygotowana. Do każdej edycji festiwalu drukujemy kilkunastostronicowy program. Wydajemy także katalog do wystawy pokonkursowej na ilustrację do tekstów Przybory. Zawsze staram się, aby informacje w drukowanym programie do festiwalu były pełne i zawierały wszystkie nazwiska osób zaangażowanych w nasz projekt. I nie mówię tutaj o samych artystach. Pokazujemy także wszystkich zaangażowanych w przygotowanie festiwalu: akustyków, oświetleniowców, osoby odpowiedzialne za kontakty z mediami czy techników sceny. Wszyscy pracują na sukces Stacji Kutno. Materiały te bowiem pozostają potem w archiwach i świadczą o naszej pracy. Miasto już na kilka dni przed festiwalem przystrojone jest na głównej ulicy festiwalowymi chorągiewkami, okolicznościowymi banerami i drukami wielkoformatowymi. Dokumentujemy także wszystkie koncerty konkursowe zapisem na płytach CD. Na nośnikach DVD mamy udokumentowaną większość festiwalowych zdarzeń i koncertów. Wszystko oczywiście w ramach naszego archiwum.

W 2015 roku wydaliśmy wspaniały album *Stacja Kutno – 10 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Jeremiego Przybory*. Stacja Kutno w fotografii Dominika Marciniaka – profesjonalnego fotografa z Kutna, który był naszym „nadwornym” reporterem od pierwszej do dziesiątej edycji. Obok zdjęć znajdziemy także autografy-dedykacje naszych stacyjnych gości. Album dodatkowo zawiera płytę DVD z reportażami z trzech edycji festiwalu. Ich autorami są Małgorzata Cichońska i Tomasz Florczak. Album zawiera teksty okolicznościowe dotyczące samego festiwalu, ale także między innymi krótką historię kutnowskiego węzła kolejowego czy historię miasta w pigułce. Jest więc uniwersalnym prezentem i pamiątką nie tylko z festiwalu.

5 kwietnia 2019 roku ukazała się na rynku płyta CD zatytułowana *Stacja Kutno – Elementarz*. Jest ona zapisem przygotowanego przeze mnie koncertu galowego 13. Stacji Kutno pt. *Elementarz*, na który złożyły się piosenki Przybory, Osieckiej i Młynarskiego w nowych muzycznych interpretacjach Miłosza Wośki, zaśpiewane przez: Dorotę Osińską, Monikę Borzym, Irenę Melcer, Jarosława Wasika i Marcina Januszkiewicza. Koncert spodobał się do tego stopnia, że miał swoją odsłonę w Radiowym Studiu im. Agnieszki Osieckiej w Warszawie. A Polskie Radio Program III wyemitował go w poniedziałek wielkanocny – 2 kwietnia 2018 roku. Z tego wydarzenia powstała wspomniana płyta. Temat *Elementarza* okazał się na tyle ciekawy i nośny, że powstała jego druga część w formie koncertu galowego z piosenkami Czapińskiej, Kofty i Wołka. Jako wynik ścisłej współpracy obu tych koncertów powstał natomiast jeden wspólny koncert *Elementarz*, którego premiera miała miejsce 17 maja 2019 roku w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu. Muzeum również jest naszym patronem od 2013 roku. Jest także fundatorem własnej nagrody oraz wspiera nas w innych działaniach artystycznych. Za każdym z wymienionych zdarzeń stoją ludzie, bez których ten festiwal nie wyglądałby tak, jak wygląda. Są to wspólni współpracownicy, których udało się mi przekonać do projektu i, podobnie jak nasza publiczność, już na kilka miesięcy przed festiwalem zadają mi pytanie: To kto będzie w tym roku na Stacji?

Wartością Stacji Kutno jest jej ogólnopolski zasięg festiwalu oraz edukacyjny charakter wydarzenia. Warsztaty twórcze, muzyczne, umuzykalniające i wokalne są najistotniejszym jego ogniwem. Towarzysząc im spotkania z autorami tekstów, wykonawcami – interpretatorami piosenek Kabaretu Starszych Panów, ale nie tylko z nimi. Wydarzenia festiwalowe mają na celu promocję dokonań artystów polskiej sceny, rozbudzanie kreatywności i otwartości na zja-

wiska obecne w polskiej kulturze muzycznej. Cykliczny charakter imprezy odgrywa zaś dużą rolę w procesie edukacji. Stwarza artystom i amatorom przestrzeń do permanentnego rozwoju poprzez kontakt z wybitnymi specjalistami, artystami, twórcami. Rozbudzanie świadomości, zdobywanie umiejętności w procesie pozwala na systematyczność i daje dużo lepsze rezultaty niż działania jednorazowe, okazjonalne. Można na przykład skonfrontować swój rozwój, postęp, biorąc udział w kolejnej festiwalowej edycji.

A kiedy w kulisach zaczynamy rozmawiać na „istotne tematy”, nikt nie chce uwierzyć, że przy tak dużym festiwalu pracuje tak naprawdę kilkanaście osób i że robimy go za tak małe pieniądze. Niestety, to jednak prawda...

CO FESTIWAL ZROBIŁ DLA MŁODYCH WOKALISTÓW?

Zmobilizował ich! Kto chce śpiewać naprawdę dobre, piękne i ważne piosenki, powinien śpiewać kompozycje duetu Przybora/Wasowski. Ale... nie jest to wcale taka prosta sprawa. Oto moich kilka rad, które pozwoliłem sobie spisać i co jakiś czas przypominam je młodym wokalistom.

Po pierwsze DOBÓR REPERTUARU

Piosenki, które wybieracie do konkursu, mogą być Waszą wygraną lub klęską. Źle dobrana piosenka to taka, która jest za trudna muzycznie czy interpretacyjnie, która do Was nie pasuje emocjonalnie lub jest piosenką bardzo znaną, której pierwotna interpretacja ma silny wpływ na Wasze wykonanie.

Dobrze dobrana piosenka ma opowiadać „Waszą historię”, powinna być odzwierciedleniem wnętrza wykonawcy, jego wrażliwości, temperamentu, poczucia humoru. Przeczytajcie uważnie teksty Przybory, zobaczcie co Was w nich bawi, co wzrusza, o czym chcielibyście opowiedzieć publiczności. Później posłuchajcie nagrania,

zobaczcie, jak słowa te współgrają z muzyką. A potem pomyślcie, jak Wy chcecie to zaśpiewać.

Po drugie TEKST

Jeremi Przybora napisał wiele lirycznych i zabawnych tekstów do swojego Kabaretu Starszych Panów. Pamiętajcie jednak, że Mistrz pisał także polskie wersje pięknych francuskich piosenek (m.in. Aznavoura, Legranda, Preverta, Brassensa). Jego teksty spoza Kabaretu Starszych Panów śpiewają m.in.: Edyta Geppert, Krystyna Janda, Maria Koterbska, Bogusław Mec czy Wojciech Gąsowski.

Teksty Przybory potrafią być też pułapką. Zaręczam Wam, że niewprawne ucho może mieć trudności z prawidłowym zrozumieniem części z nich. Pan Jeremi często używał słów i zwrotów, których już dziś, niestety, rzadko się używa. Dzięki niebanalnemu poczuciu humoru tworzył też zabawne i trudne zbitki językowe, np. Tata tka i matka tka, a praczka czka i czkając, tka! czy Gra „Barkarolę w pergoli”/ Senne tremolo mandoli/ Z falą swawoli gondola/ Gondoliera Paola. Dotrzyjcie do nich, a unikniecie problemów z ich zrozumieniem i poprawnym wykonaniem.

Jeremi Przybora często też poprawiał fragmenty już istniejących i znanych piosenek, zmienił także ich tytuły. Niektóre z nich możecie znać w różnych wersjach i wariacjach. Jeśli macie wątpliwość co do poprawności wybranego tekstu, polecamy książkę Piosenki prawie wszystkie oraz naszą stronę internetową, na której prezentujemy ponad 240 tekstów jego autorstwa.

Niezrozumienie tekstu nie upoważnia Was jednak do tego, aby śpiewać słowa nie napisane przez Mistrza, a wstawione przez wykonawcę w miejsce nieczytelnego czy niepewnego fragmentu utworu, co niestety zdarzało się w zeszłych latach.

Po trzecie MUZYKA

Nie idźcie na łatwiznę i unikajcie gotowych, dostępnych w Internecie półplaybacków. Są one zazwyczaj wierną kopią wcześniejszych wykonania. Co można zrobić z taką piosenką? Zaśpiewać jak Hania Banaszak czy Magda Umer? Po co? Te wykonania już znamy i cenimy, a konkurowanie z nimi jest bezsensowne.

My chcemy usłyszeć Twój głos, Twoją interpretację, także muzyczną. Znakomita większość twórczości Przybory to piosenki z muzyką Jerzego Wasowskiego, który uważany jest za mistrza w tej dziedzinie. Nie myśl więc o jej „poprawianiu”, postaraj się znaleźć swój rytm, odpowiednią tonację i oczywiście instrumentację.

Po czwarte PRZYGOTOWANIE – INTERPRETACJA

Pamiętajcie, żeby nie zostawiać niczego na ostatnią chwilę. Im wcześniej zabierzecie się do nauki tekstu i melodii, tym bardziej będziecie ich pewni podczas występu. I nie zaślaniajcie się „świeżością wykonania”. Trema może zastraszyc nawet największego profesjonalistę. Pracujcie z i nad tekstem jak najczęściej. Nauczcie się go na pamięć, jak wiersza, i mówcie w różnych sytuacjach i okolicznościach, interpretujcie na różne sposoby. Ośwójcie się ze słowami i frazami. Ustalcie podmiot liryczny, adresata, do którego będziecie śpiewać, zarysujcie emocje, znajdźcie punkt kulminacyjny i pointę. W tekście humorystycznym odpowiednio wydobądźcie dowcip słowny czy sytuacyjny.

Stacja Kutno jest konkursem na interpretację piosenek Przybory. Musicie utożsamić się z wybranymi tekstami i zaprezentować je tak, aby odbiorca uwierzył w Waszą „wersję wydarzeń”. To wszystko składa się na interpretację, czyli na sposób odtworzenia i wykonania utworu. Wykorzystajcie także fakt prezentacji dwu piosenek – skonstruujcie je – bądźcie liryczni i zabawni,

smutni i radośni, zakochani i zdradzeni. W ten sposób możecie w pełni pokazać swoje umiejętności i możliwości. No, a jeśli jeszcze macie w sobie „to coś”, co odróżnia Was od innych i przykuje uwagę, możecie spokojnie stanąć na linii startu.

Po piąte WYSTĘP

To Wasze pięć minut, pamiętajcie, aby je dobrze wykorzystać!

Wyjdźcie pewni i skoncentrowani.

Myślcie na scenie. Śpiewajcie tak, jakby wypowiadane słowa właśnie rodziły się w Waszej głowie, a Wasze emocje grały pod skórą. Niech ciało nie przeczy słowom, tylko je wspiera. Pamiętajcie o kontakcie z publicznością, oczy potrafią powiedzieć więcej niż słowa.

Każda piosenka to mały spektakl, historia opowiedziana w trzy minuty. Pamiętajcie, że prezentujecie siebie poprzez piosenkę – bądźcie autentyczni i prawdziwi, tylko wtedy zyskacie publiczność. A przecież o to przede wszystkim chodzi. No tak, jest jeszcze jury – na nich akurat nie mamy wpływu, ale Wy tak, stosując się do powyższych zaleceń.

Po szóste I JUŻ PO

Informuję lojalnie, że nie ma żadnego wzorca interpretacji piosenki – jednemu podoba się to, drugiemu tamto, a trzeciemu jeszcze coś innego. Werdykt jury jest wypadkową upodobań kilku osób, nie sposób więc zadowolić wszystkich. Dlatego zbytnie przywiązywanie uwagi do wyników nie jest wskazane. Starajcie się jednak czerpać jak najwięcej z uwag jurorów, ale nie róbcie niczego wbrew sobie.

Pamiętajcie, że konkurs niesie za sobą wygranych i tych, którzy dopiero wygrają. Nie myślcie więc o wygranej, ale o tym, żeby Wasz występ sprawił radość Wam i publiczności.

KTO ZGŁASZA SIĘ NA NASZ FESTIWAL?

Niepowtarzalna liryka, język oraz specyficzny dowcip, którymi przesiąknięte są piosenki Przybory, powodują, że słucha się ich od pokoleń z niegasnącym zachwytem. Z tego powodu sięgają też po nie coraz młodszy wykonawcy, którzy wspólnie z nami pielęgnują pamięć o Honorowym Staroście Kutnowskim i jego muzyczno-poetyckich dokonaniach.

Jednak od samego początku regulamin konkursu określał przedział wiekowy odbiorców, do których skierowana jest nasza oferta – dolna granica 15/16 lat, górnej granicy nie ustanowiono. Mamy wiele bardzo zdolnej młodzieży i dzieci, które, jak się okazywało, chętnie śpiewały Przyborę. Jednak w mojej ocenie same umiejętności techniczne nie wystarczają, aby startować w naszym konkursie. Żeby właściwie zinterpretować większość jego utworów, trzeba coś przeżyć, mieć jakieś życiowe doświadczenie. Zupełnie inaczej zabrzmiał na przykład piosenka SOS czy Pejzaż bez ciebie w ustach 14-latk, a inaczej, gdy zaśpiewa ją kobieta 25-30-letnia lub starsza. Dlatego to ograniczenie. Stawiamy na emocje, interpretację i dojrzałość. Na przestrzeni 14 lat do konkursu stanęło 596 wykonawców (solistów, duetów i zespołów wokalnych), w koncertach konkursowych ogółem rywalizowało 169 „podmiotów wykonawczych”. Dla niektórych z nich była to jednorazowa przygoda, pierwsze i ostatnie spotkanie zarówno z Kutnem, jak i z Przyborą. Niektórzy z nich są „festiwalowymi wyjadaczami” – jeżdżą po wszystkich dostępnych w Polsce festiwalach i w ten sposób między innymi zarabiają na swoje utrzymanie, studia, podróże. Niektórzy wprost mówią, że nie wiedzą, kim był Przybora, ale piosenki pisał ładne. Ale tacy ludzie są raczej mniejszością.

Od początku starałem się, aby festiwal miał „domowy” klimat. Żeby uczestnicy dużo ze sobą przebywali: a to podczas warsztatów, a to mieszkając w hotelu czy uczestnicząc w im-

prezach towarzyszących. Rywalizować ze sobą mają na scenie, ale nawet i tam chciałbym, aby myśleli przede wszystkim o występie i o publiczności, bo jury zgłaszuje tak, jak zgłaszuje. I ten klimat udało się nam wytworzyć. W kolejnych festiwalowych edycjach pojawiają się zgłoszenia uczestników z poprzednich Stacji Kutno, także laureatów. Lubią wracać do nas, pooddychać tą atmosferą, klimatem Przybory. Wielu z nich traktuje swoje śpiewanie bardzo profesjonalnie, wręcz zawodowo. Są wśród nich studenci akademii muzycznych, akademii jazzowych, szkół teatralnych, studiów piosenki z całego kraju. Po skończeniu studiów duża ich część zawodowo realizuje swoje muzyczne pasje. Czasami zaś Mistrz Przybora pojawiał się w ich życiu na długo przed naszym festiwalem, jak było w przypadku rodzeństwa Joanny i Tomasza Kaczmarek. To właśnie oni zagrali w pierwszej obsadzie słynnego musicalu *Piotruś Pan*, do którego libretto i piosenki napisał Jeremi Przybora. Tomasz grał tytułowego Piotrusia, Joasia zaś była jednym z... Zagubionych Chłopców. Na Stacji Kutno to ona jednak wiodła prym, a Tomasz dzielnie jej akompaniował na fortepianie.

Organizując kolejne stacyjne edycje, mam tę możliwość, by zapraszać artystów do innych festiwalowych projektów. W gronie tych wykonawców znajdują się między innymi: Aleksandra Kwiatkowska (laureatka I miejsca na Stacji Kutno 2005 oraz II miejsca w 2018 roku), która przyjęła zaproszenie do udziału w koncercie galowym w roku 2014; Małgorzata Żurańska-Wilkowska (I miejsce w 2007 roku), z którą współpracuję nie tylko w ramach naszego festiwalu, wystąpiła w koncertach galowych w latach 2008, 2014, 2018, a razem z Tadeuszem Seibertem (III miejsce w 2011 roku i I miejsce w 2018) w 2012 roku zaprezentowali spektakl muzyczny zbudowany z piosenek Przybory. W 2009 roku Agnieszka „Czapi” Trzepizur zdobyła I miejsce. Wystąpiła jeszcze w „galówce” w 2014 roku, a w roku 2016 była autorką wspaniałej i niepowtarzalnej wystawy

lalek własnej produkcji „Kabaret Starszych Panów – lalki Czapi”. W grudniu 2016 wystawę zaprezentowaliśmy w Instytucie Teatralnym w Warszawie. Ponadto w naszych koncertach wystąpili: Joanna Kaczmarek (I miejsce w 2006 roku), Maciej Maciejewski (Nagroda Starosty i Publiczności w 2006 roku), Edyta Błońska (II miejsce w 2007 roku) Barbara Dominiak (I miejsce w 2008 roku, II miejsce w 2011 roku), Piotr Kosewski (II miejsce w 2014 roku, wyróżnienie w 2018 roku), Irena Melcer (I miejsce w 2013 roku), Dorota Zygałdo (III miejsce w 2013 roku).

Stacja Kutno może poszczycić się także promowaniem młodych talentów wokalnych. Laureaci naszego festiwalu zdobywają prestiżowe nagrody w innych ogólnopolskich konkursach, takich jak Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu czy choćby Pamiętamy o Osieckiej. Irena Melcer, zdobywczyni I miejsca w konkursie Stacji Kutno 2013, otrzymała Złotego Tukana, czyli Grand Prix 35. Przeglądu Piosenki Aktorskiej oraz Tukana Dziennikarzy. Dominika Barabas, laureatka II miejsca w konkursie Stacji Kutno z 2013 roku i I miejsca w 2014 roku, zajęła I miejsce w XV Festiwalu „Pamiętamy o Osieckiej”, organizowanym przez Fundację Okularnicy, oraz zdobyła Tukana Publiczności i Tukana Dziennikarzy podczas Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Rok później, w 2012 roku, Małtylda Damińska, laureatka I miejsca konkursu VII Stacji Kutno, zdobyła Nagrodę Główną „Złe Jabłko” na Festiwalu Piosenki i Ballady Filmowej oraz wyróżnienie na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej w Konkursie Aktorskiej Interpretacji Piosenki. Daria Zawiałow, która w 2015 roku zdobyła Nagrodę Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, wydała już dwie samodzielne płyty i świetnie sobie radzi na rynku muzycznym. Zaś laureatka I miejsca w 2015 roku – Karolina Micor – była finalistką Opolskich Debiutów w 2018 roku. Marta Fitowska z zespołem MOA – laureatka I miejsca na XII Stacji Kutno, w 2017 roku wygrała

Festiwal im. Andrzeja Zauchy w Bydgoszczy, a na 54. Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu w koncercie Debiuty otrzymała Karolinę – Nagrodę im. Anny Jantar. Na XXXIX Ogólnopolskich Spotkaniach Zamkowych „Śpiewajmy poezję” w 2012 roku I nagrodę wyśpiewała Małgorzata Żurańska-Wilkowska z Bydgoszczy – laureatka III Stacji Kutno. Na jej koncercie można znaleźć jeszcze inne nagrody: I Nagrodę na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Słowa „... Czy to jest kochanie?” w Elblągu, II Nagrodę w Białymstoku „W żółtych płomieniach liści” czy Grand Prix na Dragon Folk Fest w Poznaniu. Filip Małek, zdobywca Nagrody Specjalnej w 2012 i III miejsca w 2016 roku, był między innymi laureatem II nagrody 19. Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki Artystycznej OFPA 2015 w Rybniku oraz finalistą Konkursu Aktorskiej Interpretacji Piosenki podczas 36. Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w 2015 roku.

Z większością z nich utrzymujemy bliższy lub dalszy kontakt, ale gdy tylko mogą, angażują się w nasze projekty. Cieszę się, że nie są to jednorazowe i powierzchowne znajomości. Wielu z nich po zakończeniu festiwalu utrzymuje kontakty towarzyskie, a także zawodowe. To są te wartości, których przecenić się nie da!

CO FESTIWAL ZROBIŁ DLA MIASTA?

Liczę, że odczarował złą sławę Przyborowego „smutnego i okrutnego” Kutna czy Kazikowego miejsca, gdzie *na dworcu w nocy jest tak brudno, że pękają oczy*. A tak na serio – miasto żyje tą imprezą. Na każdym kroku widać, że w listopadowe popołudnia w Kutnie króluje Przybora. Na nasze koncerty przyjeżdża publiczność z pobliskich miast. Przyjeżdżają bliscy uczestników konkursu. Ich pozytywne opinie o festiwalu przekładają się także na pozytywny wizerunek miasta w Polsce.

Udało się nam także skupić wokół festiwalu wielu ludzi oraz wiele prywatnych i państwo-

wych instytucji – chętnie z nami współpracują i dokładają swoją cegiełkę do kolejnych stacyjnych edycji. Chociaż w oczach tych najważniejszych w kraju instytucji, jak chociażby MKiDzN, nasz festiwal nigdy nie zyskał poparcia i wsparcia w postaci finansowego grantu. Ministerstwo udziela nam swojego patronatu od 2013 roku, ale ogranicza swój wkład w Stację Kutno tylko do tego. A nie, nie tylko do tego. W 2014 roku startowaliśmy w konkursie na granty z ministerstwa. Okazało się, że nazwa naszego festiwalu nie mieści się na konkurso- wych drukach w przeznaczonych ku temu kratkach... Musieliśmy więc zmienić naszą nazwę na: Stacja Kutno – Ogólnopolski Festiwal Jeremiego Przybory. Ale to też nam nie pomogło.

Wróćmy więc na nasze podwórko. Zaczęło się od wspomnianych już właścicieli Hotelu i Restauracji „Rondo”, u których przez pierwsze trzy edycje odbywały się konkursy i mieszkali nasi goście. Darek Sikorski – aktor i reżyser, mój przyjaciel wywodzący się z Kutna a na stałe mieszkający w Warszawie, czuwa nad konkursem „od wewnątrz”. Jest po prostu jednym z jurorów, który po całym festiwalu przekazuje nam swoje i pozostałych jurorów uwagi czy spostrzeżenia. To bardzo cenna i ważna dla nas osoba. Podobnie jak Magda Ptaszyńska – muzyk i wokalistka, także zasiadająca w większości składów jury. Od 2005 do 2014 roku współpracowaliśmy ze wspomnianym już także Dominikiem Marciniakiem, fotografem z zakładu Foto-Miki. Od 2015 roku dokumentacją fotograficzną zajął się Adam Pietrusiak, niezwykle zdolny fotograf pasjonat.

W 2009 roku powstał w mieście nowy hotel, którego właściciele Anna Debich-Komorowska i Michał Komorowski zwrócili się do nas z prośbą o użyczenie nazwy naszego festiwalu dla ich hotelu. I tak od 2009 roku do dziś Hotel „Stacja Kutno” jest naszym partnerem. To tutaj mieszka większość naszych festiwalowych gości, którzy oprócz ogromnej życzliwości gospodarzy chwalą sobie wspaniałą kuchnię.

Autorem stacyjnych plakatów w latach 2008–2009 i 2011–2015 był Robèr Scholz, niemiecki artysta plastyk na stałe pracujący i mieszkający w Kolonii. Prywatnie mąż mojej wychowanki i przyjaciółki. Robił to całkowicie nieodpłatnie, dla idei. I zapewne dla żony Agnieszki, która Przyborą się fascynuje.

Podczas kolejnego wertowania *Memuarów* zwróciłem uwagę na fakt, iż przed drugą wojną światową ojciec Jeremiego Stefan Przybora był inżynierem cukiernikiem, właścicielem fabryki słodczy oraz cukierni w Warszawie. Jak ten fakt wykorzystałem w naszym festiwalu? Zaprosiłem do grona naszych partnerów Cukiernię Wasiakowie działającą w naszym mieście od 1979 roku. Pani Iwona i Robert Wasiakowie weszli w projekt bez najmniejszych oporów, a w 2013 roku miała miejsce premiera ciastka „Jesienna Dziewczyna” specjalnie przygotowanego i serwowanego tylko w czasie festiwalu. Tutaj także mają miejsce towarzyszące Stacji zdarzenia.

Naszym najwierniejszym i najhojniejszym sponsorem jest pan Krzysztof Strękowski, dyrektor Wytwórni Płynów Infuzyjnych Fresenius Kabi Polska sp. z o.o., który od III Stacji Kutno w 2007 roku jest fundatorem I nagrody finansowej, a od kilku ostatnich lat sponsorem koncertów galowych. Stale wspierają nas także rodzime firmy, jak: Polfarmex SA, Mavex, PHU Przyłoga, Rosa Ćwik czy Gambit.

W 2017 roku Fundacja Wasowskich, wydając płytę CD *Starsi Panowie Chórem* Chóru Kameralnego Collegium Musicum, szukała na nią pieniędzy, korzystając z akcji crowdfundingowej – czyli szukając potencjalnych sponsorów w Internecie. Wpłacając odpowiednią kwotę pieniędzy, można było zostać mecenasem piosenki, która się na tej pycie znajdowała. A ponieważ Stacja Kutno została jednym z patronów tego wydawnictwa, postanowiłem się zabawić w „muzycznego akwizytora” i sprzedać kilka piosenek w naszym mieście.

Odzew był naprawdę duży: Urząd Miasta Kutno został mecenasem piosenki *O, Kutno!*, Kutnowski Dom Kultury piosenki *Zmierzch*, Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Kutnowskiej piosenki *Herbatka*, Stowarzyszenie Uniwersytet Trzeciego Wieku w Kutnie Piosenki *Wesołe jest życie staruszka*, Cukiernia Wasiakowie piosenki *W kawiarence „Sultan”*, Hotel „Stacja Kutno” piosenki *No i jak tu nie jechać*, a rodzina Michalskich piosenki *Na całej polaci śnieg*. W pięknie wydanej płycie przy wybranej przez mecenasów piosence znajdują się jeszcze specjalne dedykacje autorstwa Grzegorza Wasowskiego. Uroczyste wręczenie pamiątkowych dyplomów dla mecenasów miało miejsce podczas koncertu Chóru Kameralnego otwierającego XIII Stację Kutno. A to jeszcze nie koniec społecznych akcji związanych z naszymi bohaterami. Otóż 26 czerwca 2018 roku, podczas obrad LVI Sesji Rady Miasta Kutno, z inicjatywy prezesa Towarzystwa Przyjaciół Ziemi Kutnowskiej – Bożeny Gajewskiej – podjęto uchwałę o nadaniu dwóm nowo powstałym ulicom na Osiedlu Grunwald imion Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego. Uchwała została przyjęta. Ulice istnieją.

Jednym z ostatnich naszych pomysłów była próba pozyskania dla Stacji Kutno Emblematu EFFE. EFFE (*Europe for Festivals, Festivals for Europe*) – powstała w 2014 roku i współfinansowana przez Unię Europejską inicjatywa Europejskiego Stowarzyszenia Festiwalu (EFA – European Festivals Association), skupiającego najbardziej kreatywne i innowacyjne festiwale Starego Kontynentu. Powstanie EFFE jest rezultatem wieloletniej współpracy EFA z Komisją Europejską i Europarlamentem, podjętej, aby wspólnie odpowiedzieć na potrzebę jeszcze efektywniejszego zwiększania widoczności festiwalu i zachęcania ich do wymiany dobrych praktyk oraz doświadczeń. Główną misją EFFE jest dostarczanie publiczności informacji, które z europejskich festiwalu są najciekawsze i najbardziej innowacyjne. W tym celu organizacja postanowiła co roku przyzna-

wać wyróżniającym się festiwalom swój znak jakości – *EFFE Label* – uwzględniając przy wyborze trzy kryteria: wysoką jakość artystyczną, zaangażowanie lokalnej społeczności oraz europejską i światową rangę. Związani z EFFE eksperci, reprezentujący poszczególne państwa, docierają do festiwalu w swoim kraju, oceniają ich aplikacje i prezentują wyniki przed międzynarodowym jury, które przyznaje znak jakości najlepszym kandydatom.

Tyle tytułem wstępu... a teraz najważniejsza informacja! Stacja Kutno – Ogólnopolski Festiwal Jeremiego Przybory znalazł się w gronie 59 festiwalu w Polsce wyróżnionych znakiem jakości EFFE 2019–2020, na ponad 1000 propozycji festiwalowych z całej Europy. Informacje o Stacji Kutno dostępne są w wyszukiwarce EFFE, a festiwal może się posługiwać logo EFFE w ramach promocji swoich działań. Pierwszym z naszych działań związanych z EFFE było umieszczenie logo na płycie CD *Stacja Kutno – Elementarz* wydanej przez Agencję Artystyczną MTJ.

Przez lata nasze Kutno kojarzono przede wszystkim z różami. Przed wojną istniały bowiem pola róż braci Eizyków – hodowców tych pięknych kwiatów, a po wojnie rodziny Wituszyńskich i Albińskich kultywowały tę tradycję, wprowadzając do obiegu piękne licencjonowane nowe odmiany róż: Kutno, Kopernik czy Marylka. Od lat też nasze miasto promuje hasło „Kutno miasto róż”. Ale dzięki Stacji Kutno w wielu środowiskach, przeważnie artystycznych, muzycznych, ale także wśród miłośników dobrej piosenki, Kutno kojarzone jest właśnie z naszym festiwalem, z Jeremim Przyborą. I tutaj historia w pewien sposób zatoczyła koło. Bo Przybora i róża czy w ogóle kwiaty – to nie jest temat obcy. W piosenkowym ogrodzie Przybory obok chryzantem, dziewanny, heliotropów, tamaryszku, łąbinu, bzów, fiołków, pierwiosnków, bratków, rumianków i narcyzów to właśnie róża wie dzie prym. Nic więc dziwnego, że naszymi różanymi partnerami

są również: Rosa Ćwik i Róże Pałka, od kilku lat są też fundatorami nagród na naszym festiwalu.

Ostatnim wierszem, który Mistrz napisał, jest utwór *Rozpacz mi się kończy*:

*Jeszcze raz dla ciebie z rąk
Wymykają mi się kwiaty.
Zamiast strzępów – bo z mych mąk
Mógłbym drzeć na sobie szaty.*

*Mógłbym, proszę ciebie, rwać
Włosy, co je mam nieduże,
Lecz cóż by to mogło dać?
No więc niech już będą róże...*

*Więcej ślać nie będę róż
I wierszyków z siebie sączył,
No bo, proszę ciebie, cóż...
... rozpacz mi się kończy...*

STATYSTYKI I ZESTAWIENIA

Stacja Kutno – Ogólnopolski Konkurs Piosenek Honorowego Starosty Kutnowskiego Jeremiego Przybory. Organizowany od 2005 roku przez Kutnowski Dom Kultury. Pomysłodawcą i koordynatorem projektu jest Krzysztof Ryzlak. Festiwal realizowany jest we współpracy z między innymi Korporacją Rodzinna PrzyWas, Rodziną Przyborów, Fundacją Wasowskich. Od 2014 roku nazwa została zmieniona na Stacja Kutno – Ogólnopolski Festiwal Jeremiego Przybory.

Konkurs skierowany jest do młodych artystów piosenki. Profesjonalne jury przyznaje nagrody finansowe i rzeczowe. Przyznawana jest także Nagroda Prezydenta Miasta Kutna, Nagroda Starosty Kutnowskiego i Nagroda Publiczności. Konkursowi towarzyszą warsztaty dla uczestników, prezentacje multimedialne, wystawy, koncerty.

Dotychczas Honorowy Patronat objeli nad imprezą: Kot Przybora/Rodzina Przyborów – syn Jeremiego (2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2011, 2010, 2009), Korporacja Rodzinna PrzyWas (2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013), Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013), Marszałek Województwa Łódzkiego (2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2011, 2010, 2009, 2008), Prezydent Miasta Kutna (2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2011, 2010, 2009, 2008, 2007), Starosta Kutnowski (2018, 2017, 2016, 2015, 2006, 2005).

I. Liczba zgłoszeń do Konkursu na interpretację piosenek „Piosenki Mistrza Jeremiego” na Festiwalu „Stacja Kutno”:
2005 – 18 zgłoszeń / 12 wykonawców w konkursie
2006 – 25 zgłoszeń / 15 wykonawców w konkursie
2007 – 23 zgłoszeń / 12 wykonawców w konkursie
2008 – 25 zgłoszeń / 12 wykonawców w konkursie
2009 – 31 zgłoszeń / 13 wykonawców w konkursie
2010 – 50 zgłoszeń / 12 wykonawców w konkursie
2011 – 61 zgłoszeń / 13 wykonawców w konkursie
2012 – 66 zgłoszeń / 13 wykonawców w konkursie
2013 – 60 zgłoszeń / 13 wykonawców w konkursie

2014 – 55 zgłoszeń / 12 wykonawców w konkursie
2015 – 44 zgłoszeń / 10 wykonawców w konkursie
2016 – 55 zgłoszeń / 10 wykonawców w konkursie
2017 – 40 zgłoszeń / 11 wykonawców w konkursie
2018 – 43 zgłoszeń / 11 wykonawców w konkursie
Razem zgłoszonych: 596 podmiotów wykonawczych.
W konkursie wzięło udział ogółem: 169 podmiotów wykonawczych

2. Liczba zgłoszeń do Konkursu na ilustrację do tekstów piosenki Jeremiego Przybory na Festiwalu „Stacja Kutno”:
2011 – 71 prac / 36 autorów
2012 – 134 prace / 82 autorów
2013 – 150 prac / 79 autorów
2014 – 114 prac / 66 autorów
2015 – 149 prac / 82 autorów
2016 – 171 prac / 108 autorów
2017 – 81 prac / 43 autorów
2018 – 94 prace / 58 autorów
Razem zgłoszono: 964 prace plastyczne.
Liczba autorów ogółem: 554.

Laureaci

I Stacja – 12–13 listopada 2005
I miejsce – Aleksandra Kwiatkowska z Bydgoszczy za piosenki *Zostań ze mną* i *Piosenka jest dobra na wszystko*
II miejsce – Joanna Zielińska z Kutna za piosenki *Ballada jarzynowa* i *Portugalczyk Osculati*
III miejsce – Kamila Sawicka z Kutna za piosenki *Ja pana w podróż zabiorę* i *Nie odchodź*
Wyróżnienia: Aleksandra Meler z Bydgoszczy za piosenki *Piosenka jest dobra na wszystko* i *Żegnaj, kotku*, Monika Kluszczyńska z Łodzi za piosenkę *Dla ciebie jestem sobą*, Paula Łapa ze Zdun za piosenkę *Wesoły deszcz*

II Stacja – 19–20 października 2006
I miejsce – Joanna Kaczmarek z Wrocławia za piosenkę *Kaziu, zaskochaj się*
II miejsce – Anna Tańska z Warszawy za piosenkę *Odrobina mężczyzny*
III miejsce – Kamila Sawicka z Kutna za piosenkę *Utwierdź mnie*
Wyróżnienia: Monika Kluszczyńska z Łodzi za piosenkę *SOS*, Marcin Radke z Konina za piosenkę *O, Kutno!*, Paulina Śnieć z Piątku za piosenkę *Zakochałam się w czwartek niechcący*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Marcin Radke z Konina za piosenki *O, Kutno!* i *Śmierć ptaka*
Nagroda Starosty Kutnowskiego – Maciej Maciejewski z Kutna za piosenki *Żegnajcie, uda panny Lali* i *Pas cnoty*
Nagroda Publiczności – Maciej Maciejewski z Kutna

III Stacja – 25–28 października 2007
I miejsce – Małgorzata Żurańska z Bydgoszczy za piosenki *Nie, nie, nie budźcie mnie* i *Nie pamiętam*
II miejsce – Edyta Błońska z Wrocławia za piosenki *Na wypadek, gdyby to nie skończyło się małżeństwem* i *Jeszcze w zimie miałam imię*
III miejsce – Marcin Radke z Konina za piosenki *W kawiarence „Sultan”* i *Na całej polaci śnieg*
Wyróżnienia: Kamil Banasiak z Warszawy za piosenki *Jesienna dziewczyna* i *Po kompocie*, Dorota Pietraszuk z Białej Podlaskiej za piosenki *Pejzaż bez ciebie* i *Droga do ciebie*, Szymon Piotrowski z Kutna za piosenki *Ballada z trupem* i *Pejzaż bez ciebie*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Edyta Błońska z Wrocławia
Nagroda Publiczności – Paweł Nodzak z Gubina za piosenki *Przekłnę cię* i *Już kąpiesz się nie dla mnie*

IV Stacja – 23–26 października 2008
I miejsce – Barbara Dominiak z Łodzi za piosenki *Shimmy szuja* i *Nie odchodź*
II miejsce – Jagoda Kurpios z Wrocławia za piosenki *Nie budźcie mnie* i *SOS*
III miejsce – Aleksandra Krupa z Wrocławia za piosenki *Oczy przeczczyste* i *Ubóstwiam drakę*
Wyróżnienia: Martyna Ciok z Warszawy za piosenki *Tango kat* i *To*

będzie miłość nieduża, Łukasz Gocławski z Trzcianki za piosenki *To było tak* i *Jeżeli kochać*, Marta Brząkała z Perzowa za piosenki *Pejzaż bez ciebie* i *Do ciebie szłam*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Barbara Dominiak z Łodzi
Nagroda Publiczności – Łukasz Gocławski z Trzcianki

V Stacja – 19–22 listopada 2009
I miejsce – Agnieszka „Czapi” Trzepizur z Warszawy za piosenki *Ząb zupa dąb* i *A ta Tola*
II miejsce – Ewelina Stankiewicz z Kutna za piosenki *W czasie deszczu dzieci się nudzą* i *Bo we mnie jest seks*
III miejsce – Małgorzata Szarek z Warszawy za piosenki *Na całej polaci śnieg* i *Wesoły deszcz*
Wyróżnienia: Małgorzata Nakonieczna z Kielc za piosenki *Dla ciebie jestem sobą* i *Embarras* oraz Zespół Wokalny „Bingo” z Kutna za piosenki *O mamo, jaki pan słiczny* i *Ballada jarzynowa*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Paulina Brzozowska z Bydgoszczy za piosenki *Rzuć chuć* i *W słowach ślad tylko został*
Nagroda Publiczności – Adrianna Kaźmierczak z Kutna za *Mambo Spinoza* i *Cóż ty mi uczyniłeś*

VI Stacja – 18–21 listopada 2010
I miejsce – Joanna Kucharczyk z Warszawy za piosenki *Oczy przeczczyste* i *Mój list*
II miejsce – Małgorzata Nakonieczna z Kielc za piosenki *O, Romeo!* i *Panienka z temperamentem*
III miejsce – Karolina Słyk z Płocka za piosenki *Miłość do panny przedwojennej* i *Stacyjka Zdrój*
Wyróżnienia: Katarzyna Szczepańska z Włocławka za piosenki *Zacna Kasia* i *Jesiennie liście* oraz Kamila Banasiak z Kutna za piosenki *Ubóstwiam drakę* i *Panienka z temperamentem*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Katarzyna Szczepańska z Włocławka
Nagroda Publiczności – Kamila Banasiak z Kutna

VII Stacja – 17–20 listopada 2011
I miejsce – Matylda Damięcka z Warszawy za piosenki *Kapturek 62* i *Śmierć ptaka*
II miejsce – Barbara Dominiak z Łodzi za piosenki *Ja proszę o ciszę* i *To się zdarza* oraz Daria Kostrzewska z Kutna za piosenki *Embarras* i *Portugalczyk Osculati*
III miejsce – Tadeusz Seibert z Malborka za piosenki *Jesienna dziewczyna* i *Addio pomidory*
Wyróżnienia: Damian Rybicki ze Szczecina za piosenki *Jak tu żyć samotnie* i *Dziewica Anastazja* oraz Joanna Czajkowska z Torunia za piosenki *Jesiennie liście* i *Portugalczyk Osculati*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Barbara Dominiak z Łodzi
Nagroda Publiczności – Magdalena Komur z Kutna za piosenki *Dziecię tkaczy* i *Nie pamiętam*

VIII Stacja – 22–25 listopada 2012
I miejsce – Przemek Mazurek z Poznania za piosenki *SOS* i *Goleleż*
II miejsce – Magdalena Howorska z Poznania za piosenki *Oczy przeczczyste* i *Najcichszy tekst*
III miejsce – Magdalena Mikołajczyk z Miodnicy za piosenki *Już kąpiesz się nie dla mnie* i *Przysły zmysły*
Nagroda Specjalna – Filip Małek z Wrocławia za piosenki *Na Pięćdziesiątej Avenue* i *Jesiennie liście*
Wyróżnienia: Michał Szafranec z Pińczowa za piosenki *Podła* i *Taka gmina* oraz Kamila Banasiak z Kutna za piosenki *Czemu zgubiłam korale* i *Dziewica Anastazja*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Filip Małek z Wrocławia
Nagroda Publiczności – Przemek Mazurek z Poznania
Nagroda Specjalna ufundowana przez Kota Przyborę – Małgorzata Wojciechowska z Warszawy.

IX Stacja – 21–24 listopada 2013
I miejsce – Irena Melcer z Redy za piosenki *Pa, tato, pa!* i *Wesoła Wielkanoc*
II miejsce – Dominika Barabas z Łądką-Zdroju za piosenki *Nie budźcie mnie* i *Herbatka*
III miejsce – Dorota Zygałdo z Wrocławia za piosenki *Idę cienistą stroną ulicy* i *Sentimental Johnny*

Nagroda Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu – Pamela Adamik z Krakowa za piosenkę *Chodzę sobie, zbieram rutkę i Manio to moje słonko*
Wyróżnienia: Paulina Wróblewska z Kutna za piosenkę *Ja dla pana czasu nie mam* i Embarras oraz Monika Malczak z Kazimierza Dolnego za piosenkę *Oczy przezroczyście* i *Puk, puk, puk*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Irena Melcer z Redy
Nagroda Publiczności – Irena Melcer z Redy
Nagroda Specjalna ufundowana przez Kota Przyborę – Joanna Pawlik z Grodziska Mazowieckiego

X Stacja – 20–23 listopada 2014
I miejsce – Dominika Barabas z Lusowa za piosenkę *Zmierch* i *Taka gmina*
II miejsce – Lidia Pronobis z Torunia za piosenkę *Modlitwa o pieniądze* i *Garden party lady Marty*
III miejsce – Piotr Kosewski z Sopotu za piosenkę *Podla* i *Kapturek 62*
Nagroda Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu – Adrianna Kaźmierczak z Kutna z za piosenkę *Panienka z temperamentem* i *Nie pamiętam*
Wyróżnienia: Kamila Banasiak z Kutna za piosenkę *Boję się tej melodii* i *Zapomniałam* oraz Aneta Strzeszewska z Warszawy za piosenkę *W słowach ślad* i *Pan chce przede mną odkryć wnętrze...*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Dominika Dobrosielska z Ciechocinka za piosenkę *Portugalczyk Osculati* i *Piosenka o walcu Domino*
Nagroda Publiczności – Dominika Dobrosielska z Ciechocinka
Nagroda Specjalna ufundowana przez Kota Przyborę – Dominika Dobrosielska z Ciechocinka

XI Stacja – 16–22 listopada 2015
I miejsce – Karolina Micor z Gilowicza piosenkę *Nie budźcie mnie* i *SOS*
II miejsce – Paulina Wilczyńska z Olsztyna za piosenkę *Zosia* i *ulani* i *Ballada o doktorze Praszczadku*
III miejsce – Filip Karaś z Osiek za piosenkę *Suflet* i *Zmierch*
Nagroda Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu – Daria Zawiałow z Koszalina za piosenkę *Najcichszy tekst* i *Ciepła wdówka na zimę*
Wyróżnienia: Anika Koralewska z Kutna za piosenkę *Przysłzy zmysły* i *Nie budźcie mnie* oraz Mateusz Kwapien z Wrocławia – akompaniator
Nagroda Starosty Kutnowskiego – Paulina Wilczyńska z Olsztyna
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Karolina Micor z Gilowic
Nagroda Publiczności – Paulina Wilczyńska z Olsztyna
Nagroda Specjalna ufundowana przez Kota Przyborę – Karolina Micor z Gilowic, Malwina Kulisiiewicz i Mateusz Kwapien z Wrocławia

XII Stacja – 14–20 listopada 2016
I miejsce – Marta Fitowska z Potęgowa za piosenkę *Śmierć ptaka* i *Manio to moje słonko*
II miejsce – Karolina Gwóźdź z Warszawy za piosenkę *Ząb zupa dąb* i *Boję się tej miłości*
III miejsce – Filip Małek z Krakowa za piosenkę *List do jedzącej Europydki* i *Rzuć chuć*
Wyróżnienia: Magdalena Antczak z Konina za piosenkę *Nie odchodź* i *Zegnaj, kotku* oraz Beata Kawczyńska z Koszalina za piosenkę *Zemsta* i *Czemu zgubiłam korale*
Nagroda Starosty Kutnowskiego – Anna Winkler z Kutna za piosenkę *Utwierdź mnie* i *Już kąpiesz się nie dla mnie*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Stephanie Jaskot i Agnieszka Bielecka ze Szczecina za piosenkę *Tanie dranie* i *SOS*
Nagroda Publiczności – Anna Winkler z Kutna
Nagroda Specjalna ufundowana przez Kota Przyborę – Stephanie Jaskot i Agnieszka Bielecka ze Szczecina, Aleksandra Wylęzek z Bytomia, Katarzyna Mazurkiewicz z Warszawy

XIII Stacja – 19–26 listopada 2017
I miejsce – Michał Dudkowski z Kutna za piosenkę *To było tak* i *Już kąpiesz się nie dla mnie*
II miejsce – Karolina Łopuch z Bratoszowa za piosenkę *Zakochałam się w czwartek niechący* i *W słowach ślad*
III miejsce – Marta Moszczyńska z Warszawy za piosenkę *Najcichszy tekst* i *Ciepła wdówka na zimę*
Wyróżnienia: Monika Malczak z Kazimierza Dolnego za piosenkę *Zmierch* i *Stacyjka Zdrój* oraz Emilia Hamerlik z Bielawy za piosenkę *Zmierch* i *Ciepła wdówka na zimę*
Nagroda Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu – Moniak Malczak z Ka-

zimierza Dolnego
Nagroda Starosty Kutnowskiego – Anika Koralewska z Kutna za piosenkę *Shimmy szuja* i *Tango kat*
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Piotr Zubek z Warszawy za piosenkę *Najcichszy tekst* i *Zimy żal*
Nagroda Publiczności – Michał Dudkowski z Kutna
Nagroda Specjalna ufundowana przez Kota Przyborę – Anna Wasielewska i Stanisław Deja z Lidzbarka oraz Piotr Zubek z Warszawy
Specjalne wyróżnienie od Tadeusza Pałki – Monika Malczak z Kazimierza Dolnego

XIV Stacja – 19–25 listopada 2018
I miejsce – Tadeusz Seibert z Malborka za piosenkę *Pejzaż bez ciebie*, *Ale ta beczelna mina*
II miejsce – Aleksandra Kwiatkowska z Bydgoszczy za piosenkę *Zmierch* i *Czemu mnie nie prześladowiesz*
III miejsce – Paulina Serwatka z Zakroczymia za piosenkę *Nie odchodź* i *Już kąpiesz się nie dla mnie*
Wyróżnienia: Piotr Kosewski z Sopotu za piosenkę *Tango Rzepicha* i *Mambo Spinoza* oraz Grzegorz Walczak z Włocławka za piosenkę *Już kąpiesz się nie dla mnie* i *Upiorny twist*
Nagroda Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu – Julia Kuzyka z Nowodworców za piosenkę *Manilla* i *Czemu zgubiłam korale*
Nagroda Starosty Kutnowskiego – Tadeusz Seibert z Malborka
Nagroda Prezydenta Miasta Kutna – Katarzyna Olczykowska ze Szczecina za piosenkę *No i jak tu nie jechać* i *Zakochamy się tak, jak trzeba*
Nagroda Publiczności – Marta Stachyra z Kutna za piosenkę *Tango kat* i *Embarras*
Nagroda Specjalna ufundowana przez Kota Przyborę – Katarzyna Olczykowska ze Szczecina i Piotr Kosewski z Sopotu
Specjalne wyróżnienie od Tadeusza Pałki – Marta Stachyra z Kutna

Jury Stacji Kutno
2005 – Grażyna Łobaszewska, Aleksandra Nieśpielak, Katarzyna Karolak-Koszańska, Janusz Tylman, Darek Sikorski
2006 – Grażyna Łobaszewska, Katarzyna Groniec, Lora Szafran, Katarzyna Karolak-Koszańska, Darek Sikorski
2007 – Grażyna Łobaszewska, Magda Ptaszyńska, Roman Kołakowski, Darek Sikorski
2008 – Krystyna Tkacz, Iza Zając, Anna Stępniewska, Magda Ptaszyńska, Darek Sikorski
2009 – Ewa Konstancja Bulhak, Joanna Trzepiecińska, Magda Ptaszyńska, Bogdan Hołownia, Darek Sikorski
2010 – Andrzej Strzelecki, Anna Serafińska, Bogdan Hołownia, Magda Ptaszyńska, Darek Sikorski
2011 – Andrzej Strzelecki, Maria Czubaszek, Bogdan Hołownia, Magda Ptaszyńska, Darek Sikorski
2012 – Andrzej Strzelecki, Olga Bończyk, Dariusz Michalski, Magda Ptaszyńska, Darek Sikorski
2013 – Andrzej Strzelecki, Bogdan Hołownia, Dariusz Michalski, Magda Ptaszyńska, Darek Sikorski
2014 – Andrzej Strzelecki, Elżbieta Zapendowska, Bogdan Hołownia, Dariusz Michalski, Magda Ptaszyńska, Darek Sikorski
2015 – Andrzej Strzelecki, Bogdan Hołownia, Dariusz Michalski, Magda Ptaszyńska, Darek Sikorski
2016 – Andrzej Strzelecki, Dariusz Michalski, Paweł Sztompke, Magda Ptaszyńska, Darek Sikorski
2017 – Andrzej Strzelecki, Dariusz Michalski, Paweł Sztompke, Dorota Miśkiewicz, Magda Ptaszyńska, Darek Sikorski
2018 – Elżbieta Zapendowska, Dariusz Michalski, Jarosław Wasik, Miłosz Wośko, Darek Sikorski

Goście Stacji Kutno
2005 – Grażyna Łobaszewska, Aleksandra Nieśpielak, Lora Szafran i Michał Tokaj
2006 – Katarzyna Groniec wraz z zespołem, Magda Umer, Andrzej Poniedziałki, Wojciech Borkowski, Andrzej Borzym i Chór Kameralny Collegium Musicum UW, Lora Szafran
2007 – Straszni Panowie Trzej: Janusz Szrom, Andrzej Łukasik, Andrzej Jagodziński; Anna Szalapak i Konrad Mastyło
2008 – Anna Stępniewska wraz z zespołem, Ewa Błaszczyk wraz z zespołem
2009 – Joanna Trzepiecińska i Bogdan Hołownia, Karolina Nowa-

kowska, Anna Guzik, Robert Kudelski i Janusz Tylman, Elżbieta Zapendowska
2010 – Barbara Krafftówna, Janusz Sent, Kot Przybora, Elżbieta Zapendowska, Bogdan Hołownia, Anna Serafińska, Rafał Stepien
2011 – Bohdan Łazuka, Ewa Bem, Kot Przybora, Andrzej Jagodziński, Dariusz Michalski, Maria Czubaszek, Maria Sadowska, Janusz Szrom, Magda Ptaszyńska, Anna Gadł, Elżbieta Zapendowska, Bogdan Hołownia
2012 – Olga Bończyk, Hanna Banaszak, Dorota Miśkiewicz, Adam Nowak, Kot Przybora, Dariusz Michalski, Magda Ptaszyńska, Elżbieta Zapendowska, Bogdan Hołownia, Henryk Miśkiewicz, Wojciech Majewski
2013 – Ewa Konstancja Bulhak, Andrzej Jagodziński, Grzegorz i Monika Wasowscy, Kot Przybora, Justyna Panfilewicz, Teresa Drozda, Małgorzata Wojciechowska, Przemek Mazurek, Justyna Steczkowska
2014 – Natalia Sikora, Marcin Januszkiewicz, Magdalena Kumorek, Teresa Drozda, Alicja Majewska, Joanna Trzepiecińska, Włodzimierz Korcz, Sławomir Uniatowski
2015 – Dorota Zygałdo, Przemek Mazurek, Straszni Panowie Trzej,

Teresa Drozda, Dominika Barabas, Anita Lipnicka, Anna Gadł, Janusz Radek, Krzysztof Napiórkowski, Tomasz Kałwak
2016 – Teatr Na Plaży z Sopotu, Dominika Barabas, Krzysztof Kiljański i New Warsaw Trio, Dorota Miśkiewicz, Beata Przybytek, Jacek Bończyk, Henryk Miśkiewicz, Marek Napiórkowski, Tomasz Kałwak, Karolina Micor, Konstanty i Anna Przyborowie, Grzegorz i Monika Wasowscy
2017 – Chór Kameralny Collegium Musicum Uniwersytetu Warszawskiego pod dyktando Andrzeja Borzyna, Teresa Drozda, Hanna Banaszak, Grzegorz Wasowski, Klementyna Umer, Magdalena Smalara, Marta Fitowska i zespół MOA, Monika Borzym, Dorota Osińska, Irena Melcer, Jarosław Wasik, Marcin Januszkiewicz, Miłosz Wośko, Opium String Quartet, Konstanty i Anna Przyborowie, Grzegorz i Monika Wasowscy
2018 – Fundacja Fabryka Sztuki z Poznania, Katarzyna Żak, Duo Milonga, Karol Wolski, Grzegorz Wasowski, Monika Wasowska, Natalia Sikora, Małgorzata Żurańska-Wilkowska, Kacper Kuszewski, Łukasz Zagrobelny, Miłosz Wośko, Konstanty i Anna Przyborowie

Irena Salwowska



Urodziłam się 16 listopada 1976 roku w Żarowie, małym miasteczku koło Świdnicy w ówczesnym województwie wałbrzyskim (obecnie dolnośląskie), jako siódma z ośmiorga rodzeństwa. Śpiewałam, odkąd pamiętam, sprawiało i sprawia mi to ogromną radość. W domu zawsze było dużo muzyki, moi bracia grali na gitarach, a siostry śpiewały w kościelnej scholi. Wśród takiej gromadki różnych gustów i upodobań muzycznych dane mi było poznać niemal każdy nurt. Wychowałam się na lwowskich piosenkach Szczepcia i Tońcia, Hanki Ordonówny, Ewy Demarczyk. Zasluchiwałam się w twórczości Ireny Santor, Marka Grechuty, byłam największą fanką Zbigniewa Wodeckiego i podejrzewam, że jako jedyna w całym przedszkolu wiedziałam, co to *Bolero* i *Etiuda Rewolucyjna*... Cóż, tak wyglądała dominacja starszego rodzeństwa. Co mi zresztą kompletnie nie przeszkadzało. Moje pierwsze piosenki powstały, kiedy mia-

łam jakieś 14–15 lat. Zacztywałam się w poezji Leśmiana, Staffa czy Stachury. Słuchałam nałogowo Elżbiety Adamiak, Wolnej Grupy Bukowiny i Starego Dobrego Małżeństwa. Pisanie i śpiewanie przyszło samo. W pewnym momencie pomyślałam, że jest to najlepszy sposób naprawiania świata. Zawsze starałam się, aby moje piosenki były opowieścią, w której każdy znajdzie samego siebie. Śpiewam o sprawach ważnych, trudnych, ale i tych przyjemnych, które nas cieszą. Opowiadalam o ludziach, o wydarzeniach, o tym, jak je postrzegam i czuję. Nigdy nie siadałam z ołówkiem nad kartką papieru z mocnym postanowieniem napisania kilku piosenek, to się zazwyczaj nie udaje. Nie odpowiem również na pytanie, czy najpierw powstaje muzyka, czy tekst... bywa różnie. Czasem piosenka obudzi mnie w środku nocy i nie ma siły, trzeba z nią posiedzieć albo przytulić i ukołysać. Innym razem dopadnie w miejscu najmniej oczeki-

wanym, na przykład na cmentarzu, jak to było w przypadku utworu *Odwiedziny*. Bywa, że piosenka jest prezentem, jak ta pt. *Na drogę*, którą napisałam dla mojej córki Pauliny.

Długo się zastanawiałam, czy powinnam zacząć publicznie prezentować swoją twórczość. Nie jestem zawodowym muzykiem. Zawsze gdzieś „z tyłu głowy” płatała mi się myśl, że być może to nie jest dobry wybór i że nic z tego mojego śpiewania nie będzie. Że są inni – zdolniejsi, lepsi, profesjonalni – ale najwidoczniej los chciał inaczej. Od 2016 roku biorę udział w różnych konkursach i przeglądach piosenki poetyckiej, autorskiej. Sukcesy związane z udziałem w tych wydarzeniach to dla mnie ogromna radość i dowód na to, że warto spróbować. Przełomowy był dla mnie rok 2017. Wtedy właśnie wygrałam między innymi Festiwal Piosenki w Limanowej, Festiwal „Kropka” w Głuchołazach i Festiwal „Bakcynalia”

w Lublinie. Dostałam też nagrodę specjalną Radia Rzeszów Magazynu Piosenki Studenckiej „Mikroklimat”. Od 2018 roku gram swoje własne koncerty i recitale. W mojej muzycznej drodze wspiera mnie zespół wspianiałych muzyków: Zbigniew Pomian (gitara, śpiew), Maciej Kałamarski (gitara), Sławomir Kubas (skrzypce, gitara, śpiew) oraz Michał Pańczyšin (gitara basowa). Obecnie w tym składzie pracujemy nad moją debiutancką płytą, na której znajdzie się 14 utworów z moimi tekstami i muzyką. Płyta kształtuje się ciekawie i różnorodnie. Będzie można usłyszeć na niej zarówno ballady liryczne (*Na drogę*, *Odwiedziny*), nie zabraknie elementów country (*Zemsta biedy*, *Śpiewy*), a nawet tango (*Bezwstydna piosenka o miłości*) czy trochę klasyki (*Pierzyna*). Już dziś zachęcam do słuchania i zapraszam na koncerty.

Gram i śpiewam, bo lubię.

Lucjan Wesołowski

MOJE WSPOMNIENIE O JOANNIE KULMOWEJ



Joannę poznałem najpierw poprzez wiersze, gdy wpadł mi w ręce jeden z jej tomików. Poruszyły mnie te wiersze do głębi i zainspirowały do skomponowania do kilku z nich muzyki. Mieszkaliśmy wtedy w Koszalinie (rzecz się działa w roku 1979 lub 1980) i jakiś później dowiedziałem się od szefowej miejscowego teatru amatorskiego o nazwie „Teatr Propozycji DIALOG”, iż Joanna Kulmowa była w tymże teatrze na wieczorze autorskim, że

mieszka niedaleko Szczecina i że mogę dostać jej adres. Napisałem do niej natychmiast list z informacją, że napisałem muzykę do kilku jej wierszy i że bardzo chciałbym ją poznać. Błyskawicznie przyszło zaproszenie do jej domu w Strumianach koło Stargardu Szczecińskiego. Pojechałem tam i tak się zaczęła nasza znajomość z nią i jej mężem Janem. Znajomość wkrótce przerodziła się w przyjaźń. Byłem wielokrotnie gościem Kulmów w Strumia-

nach, pisałem następne melodie do wierszy Joanny. Kilka powstałych w ten sposób piosenek zawędrowało na ważne imprezy, jak na przykład Ogólnopolskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie. Potem było wiele lat przerwy w kontaktach osobistych, gdy zamieszkałem w Warszawie, a potem we Włoszech. Utrzymywaliśmy wtedy tylko – z rzadka – kontakt listowy.

Aż w pewnym momencie dowiedziałem się, że Kulmowie zamieszkali w Warszawie, i wtedy odnowiliśmy kontakty osobiste. Bywałem w ich domu, ostatni raz przed rokiem. Pisaliśmy do siebie, głównie poprzez Jana, który biegle posługuje się komputerem, między innymi opanował sztukę pisania maili. Czasem dzwoniłem... Jeszcze w marcu tego roku zadzwoniłem do nich, aby się wprosić na wizytę, ale nie byli na to przygotowani, bo zadzwoniłem rano, chcąc się u nich pojawić koło południa... W ten sposób uniemożliwiłem sobie spotkanie z Joanną... Moja wina...

Wiele ważnych zdarzeń miało miejsce w moim życiu w związku z Joanną i jej twórczością. Jej wiersze opatrzone moją muzyką były i są ważną częścią mojego repertuaru estradowego jako balladzysty. Największy mój sukces w tej roli (główna nagroda na festiwalu „Śpiewajmy Poezję” w Olsztynie w roku 1984) związany jest z jej wierszami, bo zaśpiewałem wtedy dwie piosenki skomponowane przeze mnie do tychże właśnie wierszy: *Ballada o dobrym ojcu Dedalu* i *Pejzanie*. Moja płyta *Nieś muzyko słowa mądre* zawiera w połowie moje kompozycje do wierszy Joanny Kulmowej. Pierwszym występem, jaki miałem po powrocie do kraju po 21 latach spędzonych we Włoszech, był udział w jej benefisie *Nieskończony kabaret Joanny Kulmowej*, który miał miejsce 30 września 2014 roku w teatrze „Polonia” Krystyny Jandy w Warszawie.

Zawdzięczam Joannie pasowanie mnie na poetę, gdy po przeczytaniu kilku moich tekstów

piosenek stwierdziła zdecydowanym tonem, że są to „regularne, porządne wiersze” i że w związku z tym jestem, a także, poetą...

Bardzo wiele dawały mi nasze spotkania, pełne humoru i wzajemnej życzliwości... Uwielbiałem Joannę i bardzo lubię Jana. A jaka to była radość rozmawiać z nimi, ludźmi o ogromnej wiedzy i kulturze, wszechstronnie wykształconymi (każde z nich ukończyło trzy kierunki studiów) o ważnych sprawach...

Joanna Kulmowa jest dość znana jako autorka wierszy dla dzieci, ale wielu Polaków, nawet tych czytanych, nie wie, iż napisała wiele wspianiałych, głębokich, mądrych wierszy dla dorosłych. Powód tej niewiedzy jest prosty – Joanna miała poglądy zdecydowanie antykomunistyczne, więc jej „poważna” twórczość była wydawana w małych nakładach i oczywiście nie była promowana. Wystarczy zaś przeczytać choćby 10 jej wierszy dla dorosłych, aby się zorientować, że była jedną z najwybitniejszych współczesnych polskich poetek. Jej wiersze, znakomite formalnie, były tak przesycone głęboką refleksją nad światem i życiem w całej ich złożoności i uwarunkowaniach, tak mądre i ludzkie... Dodajmy, że pisała także prozę i utwory sceniczne, równie wysokiej próby.

Chciałbym na koniec wspomnieć zabawną przygodę z czasów, gdy Kulmowie mieszkali jeszcze w Strumianach. Zwykle jeździłem do nich z Koszalina – najpierw pociągiem do Stargardu Szczecińskiego, skąd jechałem kilkanaście kilometrów autobusem, a potem trzy kilometry wędrowałem pieszo. Podczas którejś z wizyt dowiedziałem się, że jest też możliwość dojazdu do nich ze Szczecina pociągiem do miejscowości Kliniska Wielkie, a stamtąd mogę być zabrany przez nich samochodem. Zdarzyło się kiedyś, że byłem w Szczecinie i postanowiłem ich odwiedzić. Tak się złożyło, że nie zdążyłem ich uprzedzić (nie mieli telefonu) i postanowiłem do

nich pojechać, ryzykując, że ich nie zastanę... Dojechałem wieczorem do Klinisk i ruszyłem pieszo w stronę Strumian, wiedząc, że to około 9 km. Była chłodna, rozgwieżdżona noc, październik lub listopad, a ja maszerowałem żwa-wo z torbą i gitarą pustą szosą, która prędko stała się drogą leśną. Wszystko było dobrze do momentu, gdy stanąłem przed rozgałęzieniem mojej drogi na trzy równej ważności dukty, bez żadnych drogowskich. Oblał mnie pot, bo zrozumiałem, że mogę nie dotrzeć do Strumian, a znajdowałem się w lesie... Zebrałem siły i ruszyłem jedną z tych dróg z nadzieją, że prędzej czy później dotrę do jakiejś osady (a było już koło godziny 23.00), zbudzę miesz-kańców pierwszego lepszego domu i poproszę o nocleg. Po pewnym czasie ku mej wielkiej radości zobaczyłem jakąś wieś. Po kilkunastu minutach zorientowałem się, że to mogą być Strumiany... Tak, to Strumiany! Jeszcze parę minut i stanąłem przed domem Kulmów. Dłu-go dzwoniłem, aż wreszcie otworzyło się okno

i Jan zawołał: „Kto tam?”. Odpowiedziałem: „Lucjan!”, a Jan na to: „Kto? Milicja?”. Po chwili wyjaśniło się nieporozumienie i wylądowałem w ciepłym, przyjaznym domu...

Wierzę, że istniejesz nadal, Joanno, w bezcielesnej formie... Proszę Cię, zainspiruj mnie, abym mógł do mojego skromnego talentu po-etyckiego dołożyć coś z Twego geniuszu i pisać lepiej i mądrzej niż dotychczas...

Joanna pięknie, profesjonalnie śpiewała w róż-nych stylach i językach. Jan jest kompozyto-rem i organistą, wyreżyserował wiele spektakli operowych. Muzyka odgrywała dużą rolę w ich wspólnym życiu. Niech więc moje wspomnie-nie o Joannie zakończy taki cytat z jej wiersza zatytułowanego *Muzykanci na gruszy* (z tomi-ku *Boże umieranie*):

*Jest po śmierci taka siła w człowieku:
granie, granie wszystkiemu na przekór.*

Joanna Kulmowa, właśc. Joanna Maria Kulma z domu Cichocka (ur. 25 marca 1928 w Łodzi, zm. 17 czerwca 2018 w Warszawie) – polska poetka, prozaik, autorka utworów scenicznych oraz książek dla dzieci i młodzieży, reżyser.

W czasie okupacji niemieckiej ukrywała się – jako Żydówka – wraz z rodzicami. Jej ojciec nie przeżył wojny. Studiowała początkowo historię na Uniwersytecie Łódzkim, następnie ukończyła studia aktorskie w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej w Łodzi oraz reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie. Jako reżyser teatralny zadebiutowała w Teatrze Ziemi Łódzkiej, a następnie pracowała w teatrach Poznania i Koszalina. W Teatrze Wybrzeże objęła funkcję kierownika literackiego. Wraz z między innymi Stefanem Sutkowskim na początku lat 60. współtworzyła Scenę Kameralną Filharmonii Narodowej, z którą współpracowała przez kilkanaście lat.

Jako poetka debiutowała w 1952 roku, wydano między innymi następujące tomiki jej wierszy: *Fatum na zakręcie* (1957), *Boże umieranie* (1962), *Cykuta i Jonasz, czyli nasza epoka* (1967), *Trefnisiem będąc* (1978), *Wiersze wybrane* (1988). Jej wiersze są zmienne w nastroju, oprócz liryzmu i refleksji zawierają elementy dowcipu i groteski, chętnie odwołują się do świata wyobraźni i humoru. Joanna Kulmowa jest także autorką utworów scenicznych, librett operowych, cyklu psalmów sponsoryjnych, słuchowisk radiowych. Znaczącą część jej twórczości stanowią utwory adresowane do młodych odbiorców. Wydała liczne tomiki wierszy dla dzieci, między innymi: *Śpiew lasu* (1967), *Wiersze dla Kai* (1970), *Zaspianki* (1972), *Krzęślaki z rozwianą grzywą* (1978), *Niebo nad miastem* (1986), *Zagubione światło* (1990).

Pod koniec lat 70. podjęła współpracę ze środowiskami opozycyjnymi, publikowała wiersze w drugoobiegowym „Zapisie” i „Pulsie”. Po wprowadzeniu stanu wojennego zamieszczała swoje utwory w czasopiśmie podziemnym, wydała też dwie pozycje poetyckie, popularne w drugim obiegu.

Jako prozaik opublikowała między innymi pełne poetyckiej fantazji, metaforyczne powieści *Wio, Leokadio* (1965), *Stacja Nigdy w Życi* (1967), w których dzieliła się z czytelnikami refleksjami nad podstawowymi treściami ludzkiej egzystencji oraz kształtem współczesnego świata. W 1984 roku wydała tom *Serce jak złoty gołąb*, stanowiący próbę stworzenia nowego typu baśni metaforycznej dla dzieci. W latach 1996–1998 pełniła między innymi funkcję prezesa stołecznego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. W latach 2014–2017 była członkinią jury Nagrody Literackiej m. st. Warszawy.

Z okazji przypadającej w 2018 roku dziewięćdziesiątej rocznicy urodzin poetka wydała dwa zbiory poezji: *Jeszcze 37 wierszy* (zawie-rajający utwory premierowe) oraz *Moje żarty* – wybór utworów satyrycznych, fraszek, piosenek i kupletów, opublikowanych wcześniej przez autorkę w kilkunastu książkach, poczynając od wydanego w 1957 roku *Fatum na zakręcie*.

[Z Wikipedii i innych źródeł]

Zuzanna Wiśniewska

UKULELE – MAŁA ZABAWKA CZY POWAŻNY INSTRUMENT?



Od kiedy świadomie obcuje z muzyką, niemal zawsze imponują mi zawarte w niej niekiedy kontrasty i elementy zaskoczenia. Teoria mówiąca, iż przeciwień-stwa się przyciągają, była wypróbowywana przez wielu muzycznych twórców, między innymi Duke’a Ellingtona, który w swoim ostatnim dziele w trzech odsłonach – *Sacred Concerts* – zestawiał ze sobą dwie na pozór sprzeczne materie – religię i muzykę jazzową. Zdawało się to posunięciem bardzo ryzykow-nym, lecz w efekcie połączenie owych dyshar-monicznych dziedzin poskutkowało powsta-niem dzieła, które do dziś jest wykonywane w kościołach na całym świecie. Przepięknie kontrastującymi ze sobą skrajnymi na pozór aspektami były też między innymi poezja i rock w wydaniu The Doors, muzyka kla-syczna, musicalowa i znów rockowe brzmienie u Queen na ich debiutanckiej płycie *A Night at the Opera* czy polski folk i elektronika zespó-lone w projekcie Psio Crew i w poczynaniach artystycznych Mateusza „Goorala” Górnego.

Skąd jednak taki wstęp w próbie odpowiedze-nia na postawione w tytule owego wywodu pytanie? Po co te wszystkie odniesienia w kon-tekście ukulele? Nie jest to przecież instrument kojarzony z jazzem czy rockiem, a tym bar-dziej z muzyką poważną, prędzej z hawajskim folklorem i zazwyczaj na tym powiązania się kończą. Uważam, że jest to krzywdzące, a jednocześnie nie dziwię się takiemu stano-wi postrzegania. Wszak o tym instrumencie

w naszym kraju po pierwsze rzadko się mówi, a po drugie w kontekście scenicznym jest z re-guły wykorzystywany jako element dodatko-wy danego utworu czy całości muzycznego *show*. Nie używa się go raczej w charakterze instrumentu prowadzącego. Warto więc w tym miejscu podjąć próbę obrony godności „małej gitarki” i obalić mit ukulele postrzeganego wy-łącznie jako „sesyjny instrumencik”.

Najbardziej popularnym przymiotnikiem ze-stawianym ze słowem „ukulele” jest z reguły wyraz „uroczy” oraz jego synonimy. Z uwa-gi na niewielki ambitus tego instrumentu w porównaniu do chociażby gitary trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że wydobywa-ne z ukulele dźwięki są ciepłe i przyjemne dla ucha, stąd też określenia „uroczopodobne” wydają się wiarygodnie opisywać doznania osoby z nimi obcującej. Dość często zresztą wykorzystuje się możliwości ukulele, po-sługując się w trakcie gry głównie akordami durowymi. Wówczas tym bardziej – ukulele wydaje się brzmieć radośnie i uroczo. Jawi się jako idealne do grania lekkich w wydźwięku piosenek składających się z niewielkiej liczby akordów podstawowych, stąd zresztą popular-ność wykonywania *Somewhere Over the Rain-bow* przy akompaniamencie ukulele właśnie. Słodycz „małej gitarki” objawia się nawet w jej etymologii, bowiem wywodząca się z języka hawajskiego nazwa instrumentu to połączenie słów „pchła” i „skakać”. Czyż to nie jest uro-cze? Do tego tytułowa „pchelka” jest instru-

mentem niedużym, szczególnie w wersji najczęściej nabywanej (sopranowej), choć nieco większe warianty – koncertowe czy tenorowe – wciąż można z łatwością zabrać ze sobą w podróż. Nawet jeśli gryf lekko wystaje z plecaka. Jego popularność wśród początkujących muzyków i okazjonalnych grajków wynika też z dość niskich kosztów zakupu instrumentu i faktu, iż jego obsługa jest dość prosta w porównaniu do choćby wcześniej wspomnianej gitary, nie mówiąc już o bardziej wymagających instrumentach strunowych. Czyż te wszystkie fakty nie przemawiają za tym, że ukulele jest fantastyczne i urocze?

Nie śmiem zaprzeczyć. Z tego założenia zapewne wychodzą również Hawajczycy, którzy spopularyzowali instrument pochodzenia portugalskiego na swoich ziemiach i na terenie Stanów Zjednoczonych na przełomie XIX i XX wieku, najpierw dzięki przychylności hawajskiego dworu królewskiego, a później poprzez promocję kultury hawajskiej w ramach Panama-Pacific International Exposition w San Francisco w 1915 roku. Wspomniane targi uważa się za przełomowy moment w kontekście pojawienia się ukulele na rynku amerykańskim, bowiem w tamtym okresie folklor hawajski cieszył się dość sporą popularnością. Nie minęło wiele czasu, a niewielkich rozmiarów nowinka gitaropodobna znalazła się w rękach wszelkiego rodzaju ludzi zainteresowanych muzyką. Jednym z nich był aktor Cliff Edwards, znany szerszej publiczności jako pierwszy w historii wykonawca *Deszczowej piosenki* i głos Disneyowskiego *Pinokia*. Swoje „jazzujące” piosenki o radosnym wydźwięku wykonywał między innymi jako postać filmowa, jak choćby utwór *With a Little Magic* z filmu *Starlit Days at the Lido* (1935), a także na swoich koncertach, w ramach których przedstawiał się jako Ukulele Ike. Kolejnym aktorem próbującym uwieść serca kobiet grą na instrumencie mniejszym niż gitara, był Brytyjczyk George Formby, który – podobnie jak Edwards – uwodził na ekranie swoimi piosenkami,

między innymi *Our Sergeant Major* (w filmie *It's In the Air* z 1938 roku) czy *Riding in the T.T. Races (No Limits)*, 1935). Na popularności ukulele skorzystał również król rock and rolla Elvis Presley, który przechadzając się po plaży w białych bokserkach i koszulce, grał i mruczał swym aksamitnym głosem przesiadującym na niej dziewczętom *Ku-u-i-po* w filmie *Blue Hawaii*. Z biegiem czasu ukulele stało się instrumentem często wykorzystywanym w muzyce wodewilowej i country, zyskało też na rozgłosie w pozostałych częściach świata. Gitara w tym okresie miała więc poważnego konkurenta, bo czyż czar jej mniejszego odpowiednika z czterema strunami nie oddziaływał na płeć przeciwną z takim samym magnetyzmem?

Wciąż jednak mówię o „pchełce” jako uroczym fenomenie. Owszem, z początku tak właśnie ten instrument był postrzegany i w takiej formie zresztą jest do dziś wykorzystywany. Istnieją jednak wyjątki od tej reguły, które należy przytoczyć po to, aby podjąć walkę ze stereotypem. Wszak wspomniane przeze mnie we wstępie wywodu kontrasty i elementy zaskoczenia są niewątpliwie przyciągającymi moją uwagę elementami w muzyce. Nie da się zaprzeczyć, iż w kwestii nowatorstwa prym wiodą wirtuozi ukulele. Współczesnymi najbardziej znanymi na świecie są Taimane Gardner i Jake Shimabukuro. Obydwójce pochodzący w Honolulu muzycy zyskali popularność, wykonując covery znanych utworów światowych przy akompaniamencie ukulele. Ich filmy publikowane w serwisie You Tube osiągają imponującą oglądalność. Komponują również utwory autorskie. W realizacjach obydwójga artystów można dostrzec wpływ gatunków i odłamów muzycznych wykonywanych w ramach swoich stylów gitarę. W przypadku Gardner w dużej mierze jest to flamenco, zaś u Shimabukuro – blues i jazz. Wirtuozi niekiedy wykonują utwory z kanonu muzyki klasycznej. W ich interpretacjach możemy usłyszeć między innymi *Ave Maria* Franza Schuberta czy *Toccatę i fugę d-moll*

Jana Sebastiana Bacha. Hawajscy muzycy nie ograniczają swojego podejścia do gry na ukulele, wręcz przeciwnie – podczas wykonywania utworów stawiają je na równi z gitarą, a nawet pokuszają się o stwierdzenie, iż nadają ukulele zupełnie inną wartość. Trudno jest bowiem po ostatnim szarpnięciu struny palcami wirtuoza spojrzeć na ten drobny instrument w taki sam, stereotypowy sposób.

Wirtuozi są wprawdzie, jak wiadomo, jednostkowymi przypadkami, nie oznacza to jednak, iż instrument może zachwycić jedynie w rękach mistrzów. Wręcz przeciwnie – jak najbardziej potrafi zaskoczyć, gdy jest wykorzystywany przez muzyka obracającego się na co dzień w zupełnie odległej od delikatnych dźwięków ukulele muzycznej stylistyce. Dobrym przykładem jest Eddie Vedder. Frontman grunge'owego Pearl Jamu wydał w 2011 roku solową płytę *Ukulele Songs* zawierającą utwory na ukulele i wokal. Rockowa barwa głosu wokalisty stanowi ciekawy kontrast ze skromnymi, lekkimi melodiami wygrywanymi na instrumencie. Był to doskonały artystyczny epizod, podobnie jak ten Amandy Palmer w ramach płyty *Amanda Palmer Performs the Popular Hits of Radiohead on Her Magical Ukulele* – artystki znanej przede wszystkim z groteskowo-kabaretowego projektu *The Dresden Dolls*. Palmer zdarza się zresztą również w ramach działalności solowej wykorzystywać ukulele w swoich piosenkach, niekiedy w kontekście prześmiewczym, jak choćby w *Ukulele Anthem*. Nie sposób też nie wspomnieć w tym wątku o lubującym się w scenicznej oprawie rodem z niemieckich kabaretów lat 30. Martinie Jacquesie z zespołu The Tiger Lillies, któremu coraz częściej zdarza się zamieniać akordeon na ukulele

w trakcie koncertów. Zabieg ten zwiększa poczucie groteskowości wykonywanych przez brytyjską kapelę utworów, traktujących niekiedy o tematach alkoholu, narkotyków i przemocy.

Cóż więc w sprawie postawionego w tytule wywodu pytania? Trudno współcześnie znaleźć nie ukulele. Z drugiej zaś strony jest mnóstwo takich, którzy wykorzystują je regularnie. Czy oznacza to, iż ukulele stanowi ciekawe urozmaicenie, ale nie stanowi suwerennego bytu wśród innych instrumentów? Sądzę, iż wspomniane przeze mnie przykłady mogą skłonić do refleksji nie tylko nad tym, czy ukulele to tylko zabawka czy też wartościowy instrument. Moim celem w ramach niniejszego artykułu jest uwrażliwienie po pierwsze na jego obecność, a po drugie na możliwości, jakie ów instrument oferuje. Sama się nim zresztą w pracy scenicznej posługuję ukulele i od początku mojego z nim obcowania – uznałam je za pełnoprawny instrument, na którym można grać wszystko, zarówno akordy durowe, jak i te mniej popularne, molowe. Na którym można stosować różnego rodzaju techniki charakterystyczne dla grup instrumentów strunowych szarpanych. Zamierzam więc z tego korzystać jako muzyk i do tego zachęcam osoby chcące na ukulele grać. Wykorzystanie instrumentu zależy od kreatywności osoby jego używającej, a skoro „pchełka” posiada właściwości zbliżone do gitary – dlaczego nie skorzystać z tego faktu? Dzięki niebanalnemu wykorzystaniu ukulele można wywołać (czasem uroczy, a czasem poruszający) efekt zaskoczenia. Jak już wspomniałam, mi tego typu zabiegi imponują. A Tobie?

Prof. dr hab. Renata Danel
Kierownik Zakładu Wokalistyki Estradowej

I MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA „OD BLUESA DO PIOSENKI”

W dniach 24–25 maja 2019 roku w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi odbyła się I Międzynarodowa Konferencja pt. „Od bluesa do piosenki”. Gospodarzem projektu był Zakład Wokalistyki Estradowej ZWE.

Wyjątkowość konferencji stanowi fakt, iż po raz pierwszy zgromadziła kadrę naukowo-dydaktyczną i zaproszonych gości – artystów, którzy skupieni są wyłącznie wokół szeroko rozumianej wokalistyki estradowej. Podjęli tematy związane między innymi z historią piosenki, jej stylistyką, walorami artystycznymi, produkcją muzyczną, uniwersalnością czy wpływem na akulturację społeczeństw. Do dyskusji zaproszeni zostali zarówno wykonawcy, twórcy, muzycy, producenci – z kraju i zagranicy – jak i pracownicy naukowcy rodzimych uczelni, których wykłady i prowadzone panele dyskusyjne toczyły się wokół wymienionych wyżej obszarów tematycznych.

Przyjęli zaproszenie między innymi: Maria Sadowska – wokalistka, kompozytorka, reżyserka, Nick Sinclair (USA) – wokalista, Alexander Benz (RFN) – kompozytor, autor tekstów, producent, dyrektor zarządzający berlińską wytwórnią muzyczną 2DayRecords (2011–2017), Andre Danek (USA) – producent muzyczny, autor piosenek.

Cieszy fakt, iż kadra naukowa krajowych uczelni muzycznych ciągle się powiększa – czego dowodem możliwość zorganizowania przeze

mnie rzeczony konferencji. Jawi się więc realna szansa, że jakość kształcenia młodych adeptów sztuki wokalne będzie stała pod znakiem coraz wyższej próby. Temu ma służyć także ten projekt. W planach jest kontynuacja konferencji w odstępach dwuletnich.

Poniżej znajdują się fragmenty kilku referatów, które były przedstawiane na konferencji.

Dr hab. Marek Rachoń (absolwent łódzkiej „Filmówki”, aktor Teatru Śląskiego w Katowicach, wykładowca ZWE, AM w Łodzi) wybrał temat *Wojciech Młynarski – ikona polskiej piosenki*, który był muzycznie okraszony wykonanymi przez studentów wybranymi piosenkami Mistrza.

Dr hab. Anna Kamalska (wokalistka, absolwentka Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w AM w Katowicach, kompozytorka, autorka tekstów, wykładowca ZWE w AM w Łodzi) przedstawiła wykład pt. *Poezja w miniaturze wokalne – wybrane zagadnienia*.

Dr hab. Joanna Zagdańska-Żółkoś (wokalistka, absolwentka Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w AM w Katowicach, wykładowca i twórca klasy śpiewu jazzowego w AM w Bydgoszczy) przygotowała wykład pt. *Wokalne interpretacje motywów przewodnich w muzyce estradowej*.

Dr Monika Malec-Piotrowska (wokalistka, pianistka, dyrygent, absolwentka AM w Gdańsku

– fortepian, dyrygentura chóralna, i w Bydgoszczy – wokalistyka jazzowa, wykładowca ZWE w AM w Łodzi) zaproponowała temat: *Elementy sonorystyczne w kreowaniu interpretacji w wokalne muzyce rozrywkowej*.

Dr Sandra Jakubowiak (wokalistka, dyrygent, socjolog, absolwentka Uniwersytetu w Szczeci-

nie – socjologia, Akademii Sztuki w Szczecinie – dyrygentura chóralna, wokalistyka jazzowa – AM w Katowicach i Bydgoszczy, wykładowca ZWE w AM w Łodzi) podjęła temat: *Psychologiczne ograniczenia w aspekcie pracy nad głosem w wokalistyce estradowej*.

Życzę miłej lektury.

Anna Kamalska

POEZJA W MINIATURZE WOKALNEJ – WYBRANE ZAGADNIENIA

RYS HISTORYCZNY POETYCKIEJ MINIATURY WOKALNEJ

Miniatura jako gatunek pojawiła się po raz pierwszy w muzyce średniowiecznej na przełomie XI i XII wieku, nieco później, bo w XVI wieku, gatunek ten wszedł do powszechnego obiegu w literaturze, chociaż cała historia miniatury w tym obszarze sięga odległej przeszłości. Jej rozkwit zarówno w muzyce, jak i literaturze nastąpił w okresie romantyzmu. Miniatura w każdej postaci – poetycka, instrumentalna bądź wokalna – ewoluowała na przestrzeni wieków i do dnia dzisiejszego stanowi niewyczerpane źródło inspiracji zarówno dla jej twórców, jak i wykonawców. Na gruncie muzyki estradowej miniatura zaistniała w latach 20. XX wieku najpierw we Francji, gdzie tworzyli ją wybitni poeci, kompozytorzy i wykonawcy. Za sprawą ich twórczości rozprzestrzeniona w Europie i świecie, w dużej mierze dzięki rozwijającym się w tym czasie mediom: radiu, telewizji oraz przemysłowi fonograficznemu (płyty analogowe), nastąpiła ekspansja i moda na pisanie i śpiewanie miniatur.

U podstaw kształtowania się średniowiecznej estetyki muzycznej zarysowuje się znamienita dla filozofii chrześcijańskiej dwoista ocena piękna i sztuki. Pieśni z tekstami łacińskimi o zróżnicowanym charakterze, na przykład hołdownicze, satyryczne, miłosne, tworzone i wykonywane przez wędrownych muzyków, tancerzy czy akrobatów, to najważniejsze za-

bytki muzyki świeckiej do XI wieku. *W okresie tym powstał we Francji nowy epos rycerski – chanson de geste, którego wybitnym przykładem jest żywotna do dziś Pieśń o Rolandzie. Epicka pieśń rycerska zapoczątkowała więc szeroką twórczość dworską*¹.

Rozwój muzyki polskiej ma swój początek w roku 996, kiedy to Polska przyjęła chrzest. To wydarzenie zdecydowanie wpłynęło na związek z kulturą zachodnią i równoczesne przyjęcie podobnych lub identycznych form oraz gatunków muzycznych. Do najważniejszych zabytków z XIV wieku należy pieśń religijna *Bogurodzica*, będąca przez długi czas polskim hymnem narodowym. Ma ona w rozwoju polskiej pieśni średniowiecznej bezprecedensowe znaczenie, albowiem od jej powstania wrosło zainteresowanie tym gatunkiem twórczości.

W czasach renesansu, gdy przykładem miniatury wokalnej były pieśni, kształtowała się wypowiedź artystyczna. Pieśni pochodziły z kręgów dysydenckich, a także katolickich. Oczywiście, że przewagę miały pieśni religijne, bo wiązały się dorocznymi świętami: z Bożym Narodzeniem, Zmartwychwstaniem, Męką Pańską, Zesłaniem Ducha Świętego, kultem Matki Bożej. Bardzo popularnym gatunkiem pieśni były znane do dziś kolędy. Te, które powstały w okresie renesansu, związane były ze świętami: Bożego Narodzenia, Nowego Roku, Trzech Króli. Źródłem kolędy są: śpiewy litur-

¹ D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, Kraków 1996, s. 14.

giczne i paraliturgiczne – a więc *Kyrie*, introity, antyfony, sekwencje, tropy, dramaty liturgiczne. Niezależnie od nich powstawały też pieśni samoistne.

W okresie renesansu dojrzewają w krajach Europy style narodowe. Podstawą tego procesu jest kultywowanie poezji w językach rodzimych. Potwierdzają to liczne traktaty z zakresu poetyki. Na gruncie wykształcania się języków nowożytnych rozwija się nowy rodzaj pieśni, będący właśnie wyrazem stylu narodowego. Jego inicjatorami są Włosi, ponieważ w ubiegłych stuleciach to właśnie w Italii stworzono narodową poezję na wysokim poziomie artystycznym. W pieśni włoskiej na pierwsze miejsce wysuwa się liryka miłosna, a także pieśni o charakterze satyrycznym, żartobliwym, frywolnym, a czasem nawet o podłożu filozoficznym. Wzorem dla autorów tekstów jest na przykład poezja Petrarke, która wywołuje falę naśladownictwa. Autorami tekstów są ludzie najrozmaitszego pochodzenia, skutkiem czego poezja ma nierówny poziom artystyczny. Niejednokrotnie teksty utworów stanowi poezja Wergiliusza, Horacego czy Owidiusza.

W Polsce wokalna muzyka estradowa, a wraz z nią miniatura wokalna jako forma, pojawiają się w okresie dwudziestolecia międzywojennego, w latach 1918–1939. Jest to w szerokim aspekcie czas rozkwitu muzyki estradowej. Wymienić należy dwa zasadnicze powody, które stanowią o ekspansji wokalnej muzyki, a tym samym miniatury wokalnej na szeroką skalę: pierwszym jest sytuacja społeczno-polityczna, jaka narastała w kraju, drugi – to rozpoczęcie i nadawanie programów muzycznych przez Polskie Radio, konsekwencją czego jest niespotykana dotąd akulturacja społeczeństwa w tym kontekście. Popularyzacja artystów tego okresu zależała od wielkich szlagierów, za którymi stoją twórcy – kompozytorzy, między

innymi: Zygmunt Karasiński, Henryk Wars, Władysław Szpilman, i poeci: Julian Tuwim, Tadeusz Boy-Żeleński. Podróż poety Tadeusza Boya-Żeleńskiego do Francji i jego zafascynowanie atmosferą panującą w kabarecie francuskim, przekładały się na jego twórczość najbardziej. Zachwyt poety potwierdzają jego słowa: *O kabarecie francuskim pokutowały w nas najdziksze legendy. Wyobrażano sobie miejsca nocnych orgii, gdzie szampan leje się bez przerwy, a półnagie bachantki śpiewają i tańczą sprośności. W istocie jest to mała, najskromniej urządzona sztuka, gdzie przedstawienie zaczyna się o dziewiętej, a kończy, jak wszystkie widowiska w Paryżu, trzy kwadranse przed dwunastą. Szklanką piwa lub cienką, czarną kawą opłacało się bilet wstępu. Publiczność to studenci, młódź artystyczna, ich przyjaciółki i inni miłośnicy piosenki, bo przychodzi się tylko dla niej. Toteż publiczność jest prawie wyłącznie miejscowa, francuska, cudzoziemcy chodzą raczej do banalnych, bulwarowych tinglów, utrzymywanych głównie dla nich, skąd wychodzą przekonani, że byli w paryskim kabarecie*². Artyści tego okresu występowali na estradzie ustawionej wśród publiczności, zjawiali się tam muzycy lub poeci, śpiewający czy też recytujący wyłącznie własne utwory. Kobieta pojawiała się na estradzie rzadko, dlatego wielką damę polskiej piosenki, Hanę Ordonównę, nazywano „oślńiewającym zjawiskiem”. Pozostaje ona najpopularniejszą artystką tamtego okresu, a jej utwór *Miłość ci wszystko wybaczy* do słów Juliana Tuwima rozbrzmiewa w rozgłoszeniach radiowych do dziś.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej cała europejska, w tym polska, kultura podnosi się z okupacyjnej traumy. Okazuje się, że dominująca na kontynencie nadal jest wokalna miniatura francuska. *Piosenka francuska stale jeszcze opiera się na bezpośrednim kontakcie pieśniarza z publicznością. W kabaretach,*

² J. Rawik, *Krótko opowieść o piosence*, Płock 2002, s. 12.

teatrzykach rewiowych, piwnicach czy nawet wielkich salach koncertowych artysta stara się nawiązać łączność ze słuchaczami, wytworzyć intymną, subtelną atmosferę i – nierzadko osiąga zamierzone cele [...].³

Ikona piosenki francuskiej to Edith Piaf. Była kontynuatorką najlepszej tradycji Yvette Guilbert i dawnych kabaretów. U Bernsa śpiewały już m.in. Józefina Baker, Eartha Kitt, Zarah Leander. W maju 1958 – śpiewała Edith Piaf. [...] Na estradzie przygotowywano najpierw tzw. tło: przy fortepianie zasiadał Robert Chauvigny, towarzyszyli mu tylko akordeonista i basista, a dopiero za muślinową zasłonką umieszczano całą, kilkunastoosobową orkiestrę z trąbkami, perkusją i wszystkim, co potrzebne. W ogólnym zamieszaniu, jakie zawsze cechuje wielką restaurację, niemal niedostrzeżona wychodziła na estradę Edith Piaf. Powitalne oklaski przerywały jej momentalnie rozpoczynaną piosenkę...⁴

Kwintesencję miniatury wokalne, zarówno w warstwie tekstowej, muzycznej, jak i interpretacyjnej, reprezentuje Juliette Greco. Jej niski głos – kontralt, blada twarz bez śladu szminki, szeroko otwarte oczy były dopełnieniem poetyckich utworów, które śpiewała. Najśłynniejszy okazał się, i do dnia dzisiejszego pozostaje, piękny, trochę dziwny wiersz z repertuaru Greco *La fourumi*.

W Polsce lat 50. XX wieku w domenie miniatury wokalne działają i teksty piszą wybitni poeci: Władysław Broniewski, Jan Brzechwa, Julian Tuwim czy Artur Międzyrzecki. Miniatury wykonują między innymi Maria Koterbska, Sława Przybylska czy Halina Kunicka. W połowie lat 50. pojawiła się poetka Agnieszka Osiecka, która niewątpliwie kształtowała wrażliwość kolejnych pokoleń, jej poezja miała

prawdziwe znaczenie społeczne, a ona sama do dziś stoi na czele polskich poetek. Jerzy Urban w książce Bartosza Michalaka *Na zakręcie. Agnieszka Osiecka we wspomnieniach* tak opisuje poetkę: *W swoim Alfabcie napisałem, że cenię Osiecką bardziej od Miłosza. Tamta poezja jest poezją nudną. Prawdziwe poetyckie oddziaływanie społeczne widoczne jest u Agnieszki. Jej poezja była wartościowa – Osiecką się mówiło. Osiecką się myślało. To Agnieszka jest na czele polskich poetek, bo to jej poezja miała prawdziwe znaczenie społeczne*⁵.

Początek lat 60. XX wieku to czas, kiedy swój talent wokalny i kompozytorski ujawnia Czesław Niemen. Obok repertuaru osadzonego w tak zwanym big-beacie (*Dziwny ten świat, Płonąca stodoła, Czy mnie jeszcze pamiętasz, Sen o Warszawie*) artysta sięga również po wiersze polskich poetów. Płyta *Bema pamięci żałobny rapsod* do wierszy Cypriana Kamila Norwida stała się jedną z najwartościowszych w dorobku artysty i przeszła do historii jako wybitna.

Za sprawą występów na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie w 1962 roku daje się poznać szerszej publiczności, objawiając swój talent, Ewa Demarczyk – gwiazda Piwnicy pod Baranami w Krakowie. *Piosenki, które śpiewała Demarczyk były jakby przeciwieństwem wszelkich ustalonych kanonów. Były bardziej kompozytorskimi miniaturami, niż szlagierami opartymi na zdobycznej potoczności melodyjnych refrenów. [...] Dziś, kiedy zjawisko „poezji śpiewanej” stało się czymś w polskiej muzyce oczywistym, przyswojonym; ba, kiedy jest jednym ze specjalów polskiej piosenki – nikogo nie szokuje stwierdzenie, iż elementem współtworzącym zjawisko Demarczyk jest właściwie poezja. Ale powinno się przy tej okazji uświadomić, że to właśnie od Ewy Demarczyk i jej pieśni rozpoczął*

*ła się w polskiej praktyce estradowej moda na muzyczne odczytywanie istniejących uprzednio samoistnie wierszy! Demarczyk (i współtworzący ów fakt Konieczny) jako pierwsi wprowadzili i uświęcili sukcesem pojęcie „poezji śpiewanej”. Potem dopiero rozwinęła się ciekawa „szkoła”, której profesorami zostali: Grechuta, Pawluśkiewicz, Umerowa, Wojnowska i inni*⁶.

Marek Grechuta jest pośród polskich artystów tym, w którego dorobku odnaleźć można bodaj największą liczbę znamienitych polskich poetów, do których wierszy komponował muzykę, a później wykonywał miniatury wokalne. Pośród plejady nazwisk odnajdujemy: Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana, Stanisława Wyspiańskiego, Juliusza Słowackiego, Jana Kochanowskiego, Krzysztofa Przerwy Tetmajera czy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Marek Grechuta prócz wokálnego ujawnił również swój kunszt poetycki, można by powiedzieć, że muzykę i poezję miał we krwi. Szukał sposobu wyrażenia zachwytu nad światem, był poetą upiększającym rzeczywistość, mówił o rzeczach wzniosłych, używał pozornie zużytych już rekwizytów, jak na przykład kwiat czy księżyc. Kreował swój artystyczny świat, nie zastanawiając się, czy ktoś posądzi go o staroświeckość. Jego świat nie był ani rozpasany, ani rozwiązyły, w sposób wyjątkowy radził sobie z wrodzoną delikatnością, gustownie wyrażając swoje postrzeganie świata. Tworzył piękne rzeczy, bo postrzegał świat od strony piękna. Grechuta zaczął szukać sposobu wyrażania zachwytu nad światem. Wiersze z Wiosna – ach, to ty i większość tekstów z Krajobrazu pełnego nadziei to utwory, których artysta jawi się jako poeta upiększający rzeczywistość, mówiący o rzeczach wzniosłych⁷.

Lata 70. XX wieku są czasem odrodzenia i inwazji miniatury wokalne na polskiej scenie.

Głównie dzięki fali ruchu studenckiego, bez którego ta forma z pewnością uległaby zbanalizowaniu i komercjalizacji. Wśród artystów wciąż sięgających do miniatur pozostają: Elżbieta Adamiak, Magda Umer, Jacek Kaczmarski, Michał Bajor, Grzegorz Turnau oraz nieco później Anna Maria Jopek czy Stanisław Sojka.

Moda na miniaturę wokálną przychodzi do kraju, a także do Europy z Francji. Kolejne pokolenia artystów sięgają zarówno po klasyków, jak i współczesnych poetów, włączając do swojego repertuaru miniatury wokalne, albowiem do zjawisk najistotniejszych w poezji należy właśnie mała forma. Tworzenie miniatur uwiadacznia się na tle przemijającej epoki, gdzie te krótkie formy, dzieła, stały się praktyką dość powszednią. Wokaliści, twórcy wybierają miniaturę jako formę służącą do wypowiedzi, narzędzie do opisu rzeczywistości i wszelkich stanów ducha. Forma, której historia sięga średniowiecza, uwydatnia w sposób szczególny człowieka uważnego i czulego, eksplodującego w najmniej oczekiwanej chwili, ten człowiek to artysta. Można zaryzykować stwierdzenie, że poezja w miniaturze była obecna od dawna. Ta najmniejsza forma jest najbardziej charakterystyczna jako śpiewana przez wokalistów i śpiewaków. Słowa dzięki wyobraźni i kreatywności zyskują obrazy i dźwięki, warto już nie tylko czytać, ale i słuchać liryków.

WSPÓŁCZESNA POEZJA A MINIATURA WOKALNA

Wkraczając w XXI wiek, forma liryków znacznie ewoluowała, niektóre miniatury wokalne zawierają tylko od 10 do 20 słów, często używa się w opisach metafor, peregrynacji, pokonywania przestrzeni, w zależności od konkretnych zwrotów. Może na przykład pojawić się sensualistyczna wrażliwość na naturę, biologie (jak u Mariana Czuchnowskiego). Język

³ L. Kydryński, *Wierzę piosence*, Kraków 1959, s. 124.

⁴ Tamże, s. 73.

⁵ B. Michalak, *Na zakręcie. Agnieszka Osiecka we wspomnieniach*, Warszawa 2001, s. 58.

⁶ J. Poprawa, *Gwiazdy z Krakowa*, Kraków 1996, s. 92–95.

⁷ W. Majewski, *Marek Grechuta. Portret Artysty*, Kraków 2006, s. 167.

współczesnych miniatur poetyckich skupiony jest na istocie rzeczy, próbuje dotrzeć do wnętrza, do sensu, czasami jednak język poezji wprost określa stosunek wobec przedmiotu wypowiedzi. Niekiedy wykonanie jest tak sugestywne, że potrafi zmienić nasze dotychczasowe spojrzenie, wzbudzić niepokój, zrodzić obawy, chociażby wobec absurdalności losu, czy bezradności wobec bytu. W miniaturach słowa we frazach bywają oszczędne (na przykład u Grzegorza Kaźmierczyka), dzięki czemu łatwo zapadają w pamięć; dzieje się to też dzięki temu, że jako utwory śpiewane często z powodu krótkiej budowy poddawane są zabiegowi powtórzeń. Dzięki powtórzeniom: słów, fraz czy części miniatury, wykonawca podkreśla znaczenie tych wyrazów lub zwrotów, które można zinterpretować w sposób, który oznacza człowieka uwrażliwionego na bodźce płynące ze świata, są one pewnego rodzaju metaforą położenia *Homo sapiens* we wszechświecie. Poeci często są wrażliwi na zmysły w swych lirykach, traktują je jak dar, który powinien dostrzec wokalista i stać się szczególnie czuły, aby dotknąć w wyrazie artystycznym: smaków, barw, dźwięków, miękkości, twardości, chropowatości czy szorstkości rzeczy będących tuż obok istnień ludzkich. Poezja podkreśla wagę zmysłów, dlatego często, również w miniaturach, pojawiają się motywy patrzenia (jak na przykład u Juliana Przybosia) czy słuchania (jak u Bolesława Taborowskiego), co w sposób nadzwyczajny (oko, ucho) przenosi się na śpiewającego (słuchającego także swojego głosu)⁸.

Cechy, które charakteryzują współczesną formę miniatury, to również między innymi lapidarność i ironia. Liryki krótkie, gęste od znaczeń, skondensowane, skupione są na szczegółach, dotyczą spraw niezwykle ważnych, nawet wtedy gdy początek wiersza pozornie dotyka błażego problemu (na przykład u Mirona Białoszewskiego czy Czesława Mi-

łosza), często to drugie dno w treści istnieje ukryte pod wersami śmiesznymi, graniczącymi nawet z szyderstwem. Przykładem jest utwór Stanisława Sojki i Czesława Mozila pt. *Muchi* do tekstu wiersza Czesława Miłosza.

MUZYKA, ARANŻACJA A TEKST POETYCKI

Miniatura to nic innego jak relatywnie krótka wypowiedź, do której trafnie trzeba dobrać muzykę, aby określić atmosferę liryku. Słuchacz musi czerpać z uaktywnienia wszystkich zmysłów podczas słuchania dźwięków. Aranżacja powinna być symbiozą muzyki i tekstu i skłaniać do kontemplacji otaczającego nas świata, rzeczywistości, w której się znajdujemy, jesteśmy i będziemy. Melodia w miniaturze ma bardzo zróżnicowany przebieg, w zależności od warstwy słownej. Chromatyka linii melodycznych i pokonywanie odległości interwałów, powiedzmy septymy czy oktawy, to przykład szczególnych wyzwań wokalnych konstruowanych melodii. Istotnym elementem w miniaturze wokalne jest harmonia, łącząca dźwięki we współbrzmiające akordy; w miniaturach opiera się ona między innymi na harmonii tonalnej, z nawiązaniem do muzyki współczesnej z wykorzystaniem harmonii jazzowej oraz klasycznej. Pojawiają się w niej również elementy muzyki ludowej, często wykorzystuje się: akordeon, klarnet, wiolonczelę i wiele innych instrumentów. Nowoczesne aranżacje miniatur wokalnych oparte są wielokrotnie na instrumentach analogowych. Treść to warstwa, która wyłania się z nowoczesnych brzmień syntezatorów czy urządzeń elektronicznych – przetworników, używanych do sztucznego wygenerowania barw instrumentów w procesie aranżacji. Częstym zjawiskiem jest potraktowanie wokalisty w tworzeniu kompletnego dzieła muzycznego (miniatury wokalne) jako jednego z instrumentów. Ważna staje się wizja artystyczna wykonawcy bądź producenta,

który określa dobór instrumentów, rodzaj ich brzmienia. Tło instrumentalne nie może „zabić” treści śpiewanej przez wokalistę. Na większości albumów z miniaturami wokalnymi niezmiennie i fundamentalne pozostaje słowo śpiewane. Muzyka podkreśla w literaturze proces ewoluowania poezji. Wydobywa jej charakter, a opisy otaczającej nas rzeczywistości jawią się słuchaczom jako krótkie kadry z egzystencji człowieka na ziemi.

Jednym z wielu przykładów trudniejszej melodiki i harmonii jest liryk Haliny Poświatowskiej do muzyki Wojciecha Niedzieli pt. *Oczekiwanie*; wykonuje go wybitna polska wokalistka jazzowa Lora Szafran.

TEMATYKA „FORMY NAJMNIEJSZEJ”

Najpopularniejsza tematyka miniatur poetyckich to: miłość, śmierć, samotność, wolność, cielesność, zachwyt, ludzka słabość i wrażliwość, radość, chwile ekstatycznej afirmacji bytu, czy nostalgia, spokój, wyciszenie. To dzięki interpretacji wokalne treści zamieniają się, tworząc w wyobraźni słuchaczy swoiste, wyjątkowe obrazy. Wachlarz emocjonalny wykonawcy i słuchacza zyskuje coraz to nowsze odcienie, poszerzając tym samym kształtowanie się ludzkiego umysłu. Artysta osiąga wyżyny artyzmu i erudycji wśród bogactwa treści i dźwięków. Słuchacz przenosi się do innego świata, gdzie krótkie akty poetyckie potrafią go zaskoczyć, rozbawić i niezwykle poruszyć. Chcąc oddać w pełni znaczenie treści literackiej i podkreślić jej indywidualny wyraz, należy podczas śpiewania zwrócić uwagę na wszelkie niuanse, zastosować w obrębie własnych umiejętności na przykład odcienie nastrojów. Można tego dokonać poprzez zmiany dynamiki, agogiki, artykulacji i barwy brzmienia. Od wykonawcy wymaga to ogromnej dojrzałości oraz doskonałego warsztatu wokálnego. Miniatura należy więc do najtrudniejszych gatunków, stanowiących dla wokalisty ogromne wyzwanie.

Rozpowszechnianie miniatury wokalne ma miejsce dzięki ocaleniu poezji przez artystów, dające jej możliwość funkcjonowania w szerokim obiegu społecznym. Ten fakt utrwała coraz bardziej zwyczaj sięgania po krótkie formy wokalne również przez twórców muzyki popularnej, a zjawisko to rozpowszechnia się, stwarzając nowe możliwości twórcom kolejnych pokoleń polskiej kultury. Przykładem miniatury wokalne (zrealizowanej jako utwór popowy przez zespół Mysłowitz) jest wiersz irlandzkiego poety w polskim tłumaczeniu pt. *Peggy Brown*. Kreatywność i dostęp do odpowiednich narzędzi muzycznych pozwalają twórcom młodego pokolenia na coraz większe osvajanie się z niezwykle głębokim zagadnieniem, jakim jest sztuka. Wybieranie, tworzenie czy wykonywanie liryków przez młodych artystów to niezwykle ciekawy, fascynujący i niczym nieskrępowany sposób prezentowania swojego artystycznego indywidualizmu. Cechy, które określają procesy tworzenia i uzewnętrzniania się przez artystę w miniaturze wokalne, zmuszają słuchacza do głębszych analiz i refleksji.

Miniatura poetycka to suwerenna postać artystycznej wypowiedzi. Posiada wielokształtny wymiar, służy różnym poetykom, ideologiom i – jak cała współczesna poezja – wypowiada się bogactwem wielogłosu myśli i form. Miniatura spełnia także dwie, choć podstawowe, to przeciwstawne role – jest analizą lub syntezą. Ekspansja buntu i akcydens życia to strategia analityczna. Dążenie do iluminacji i epifanii to próby syntezy. Autorzy wybierają miniaturę jako formę poezji dojrzałej, będąc u schyłku życia, bądź jeszcze w pełni sił twórczych. Wybór, jakiego dokonują, wynika z niepoahamowanej chęci wypowiedzi, porzucenia lub modyfikacji wcześniejszej drogi artystycznej. Miniatura poetycka jako sposób wypowiedzi wokalne jest czynnikiem wielu ideologii artystycznych lub okoliczności aktu tworzenia i służy różnym celom. Bywa więc wypowiedzią doraźną, sformułowaną bez zamiaru syntezy

⁸ P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, 85/2, s. 116–118.

i uogólnienia. Wyraża wówczas jednostkową reakcję na wybrany fragment otaczającej nas rzeczywistości, impresję lub całkiem oderwaną myśl, jest pewnym rodzajem epizodu z życia.

Wokalna miniatura poetycka to źródło niewyczerpanych tematów. Ekspresja artysty, który emanuje prawdą płynącą z umysłu i serca,

bywa zjawiskiem nadzwyczajnym. Poezja metafizyczna jest również formą miniatury wokalnej o biegunowo przeciwnych założeniach, które wynikają nie tyle z określonej funkcji, co z przypisywanej jej misji. Artysta bowiem zaprasza nas do swojego świata, gdzie poezja otulona muzyką stanowi najszlachetniejszą i mistyczną formę wyrazu samego siebie.

BIBLIOGRAFIA

- Kydryński L., *Wierzę piosence*, Kraków 1959.
 Majewski W., *Marek Grechuta. Portret Artysty*, Kraków 2006.
 Michalak B., *Na zakręcie. Agnieszka Osiecka we wspomnieniach*, Warszawa 2001.
 Michałowski P., *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, 85/2.
 Poprawa J., *Gwiazdy z Krakowa*, Kraków 1996.
 Rawik J., *Krótką opowieść o piosence*, Płock 2002.
 Wójcik D., *ABC form muzycznych*, Kraków 1996.

Joanna Zagdańska-Żółkoś

WOKALNE INTERPRETACJE MOTYWÓW PRZEWODNICH W MUZYCE ESTRADOWEJ

Wybrany temat jest wielowątkowy i w ramach omawiania zagadnień natury artystycznej trudno pominąć rys historyczny czy społeczno-cywilizacyjny.

Sam pomysł na motyw przewodni w utworach muzyczno-słownych dotyczy sfery kompozytorsko-literackiej. Jednak w twórczości estradowej ogromną rolę przypisuje się aranżacji oraz charyzmatycznemu wykonawstwu. Nie tylko dlatego, że jednocześnie autorem (muzyki, tekstu, aranżacji) może być artysta interpretujący utwór. To najczęściej premiera oryginalnego wykonania przyczynia się do wylansowania utworu i decyduje o jego dalszym powodzeniu u odbiorców.

Zacznijmy od samej definicji motywu – to istniejąca od wieków w muzyce struktura, najmniejszy element muzyczny formy powstały w wyniku współdziałania głównie meliki, rytmiki, harmoniki. Może być złożony z dwóch lub kilkunastu dźwięków i stanowić cenny budulec frazy lub tematu muzycznego. Gdy sięgniemy pamięcią do historii muzyki, zazwyczaj motyw wiązał się z meliką, ale także z występującym charakterystycznym elementem rytmicznym (na przykład w *V Symfonii* Beethovena). Z pojęciem motywu łączymy pojęcie pracy motywicznej, to jest budowy dzieła muzycznego za pomocą motywów i ich wariantów (na przykład w twórczości Johanna Sebastiana Bacha).

Naturalny wydaje się więc fakt wykorzystania doświadczeń kompozytorskich wybitnych twórców i kontynuacji zastosowania motywu przewodniego w prężnie rozwijającej się, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych Ameryki, muzyce rozrywkowej. Od początków XX wieku wraz z rosnącym zainteresowaniem tą dyscypliną sztuki poszukiwano i wręcz oczekiwano od autorów fragmentu tematu posiadającego cechę tak zwanego przeboju. W utworach muzyczno-słownych motywy przewodnie kompozycji podkreślał często rymowany tekst. W najczęściej występujących wówczas formach ABA przewodni motyw rozpoczynał utwór lub pojawiał się w tak zwanym refrenie części B. Powstałe szlagiery odpowiednio zaaranżowane na różne zespoły, big bandy posiadały walory taneczne. Stanowiły podstawę oprawy muzycznej wielkich przyjęć, spotkań towarzyskich. Muzykę estradową promowano w kabaretach, klubach, teatrach muzycznych. Na jej rozkwit niewątpliwie złożyło się wiele czynników. Przede wszystkim rozwój szeroko rozumianej cywilizacji, czyli: rozwój wszystkich gałęzi przemysłu, w tym artystycznych – kinematografii, fonografii – zmian społecznych, między innymi migracji społeczeństwa z wiejskich środowisk do dużych aglomeracji miejskich i chęć zapewnienia rozrywki tak zwanym przeciętnym obywatelom, itp.

Od „ery swingu” w Stanach Zjednoczonych status ogólnie pojętej muzyki rozrywkowej ulegał ciągłej ewolucji. Wielokulturowe po-

łączenie myśli twórczych, w szczególności dopuszczenie do publicznej prezentacji i nagrań wybitnych artystów Afroamerykanów doprowadziło do narodzin jazzu i wzrastającego zainteresowania muzyką estradową. Pierwsze motywy przewodnie wynikające z inspiracji bluesem możemy usłyszeć w kompozycjach twórców z kręgu muzyki poważnej, na przykład George'a Gershwin (*Błękitna rapsodia*). Masowa produkcja filmów, powstające nowe wytwórnie muzyczne, rozwój techniki nagraniowej i nagłośnieniowej spotęgowały szansę osiągnięcia komercyjnego sukcesu. Przemysł muzyczny wychodził naprzeciw oczekiwaniom słuchaczy, melomanów, rekrutując utalentowanych autorów i kreując nowe osobowości wykonawcze. Od około 1910 roku przez następne dziesięciolecia uformowały się podstawowe style muzyczne, zarówno w jazzie, jak i w pokrewnych gatunkach muzyki rozrywkowej. Początkowo trudno było rozróżnić, czy to jeszcze blues czy swingowa piosenka. Jeden styl muzyczny przechodził w następny, czerpiąc z poprzedniego, udoskonalając poszczególne elementy, inne zmieniał. Sam jazz przeszedł od archaicznych form bluesa przez jazz nowoorleański, tak zwany tradycyjny, swing po jazz nowoczesny oraz wiele jego odmian: bebop, hard bop, cool, progresywny jazz, electric jazz, jazz rock oraz wszelkie formy pop jazzu, hip-hopu poprzedzonego w początkach lat 80. breakdancem i rapem, itd.

Skupiając się tylko na śpiewie, można zauważyć, że od dziesięcioleci chcąc wyjść naprzeciw trendom, od oryginalnego wokalisty oczekiwano wszechstronności, umiejętności łączenia w jednej interpretacji różnych elementów powstałych stylistyk przy jednoczesnym wyeksponowaniu swoich własnych nowatorskich pomysłów. Taką tendencję możemy usłyszeć już w pierwszych zarejestrowanych nagraniach.

Louis Armstrong, przedstawiciel stylu nowoorleańskiego – instrumentalista z niebывалым wdziękiem – na przemian grał na trąbce

i śpiewał swingowe motywy przewodnie, które z niezwykłą charyzmą, chrypką przetwarzał improwizacyjnie często na dowolnych dobranych sylabach, lansując metodę wokalną – scat.

Billie Holiday z bluesów wyczarowywała tematy prawie w stylu ówczesnego pop-music. Jako pierwszej z Afroamerykanek jej głos brzmiał intymnie i na tyle wiarygodnie, że jej interpretacje zostały zauważone i docenione przez szerokie kręgi melomanów. Śpiewając, charakterystycznie deklamowała, glissandując poszczególne sylaby tekstu w swingowym pulsie. Porównywano jej brzmienie głosu do saksofonu (głównie sugerowano brzmienie saksofonu Lestera Younga). Zasłynęła między innymi z interpretacji protestu songu *Strange Fruit* – buntu przeciwko dyskryminacji rasowej.

Następną wybitną, wielką śpiewaczką lat 40., 50. była Ella Fitzgerald. Oprócz zarejestrowanych pięknych ballad z motywami przewodnimi kompozytorów: Gershwin, Portera, Kerna, Berlinga zasłynęła z niepowtarzalnych interpretacji tematów bebopowych, hard-bopowych. Traktowała swój głos jak instrument i doskonale improwizując, do perfekcji rozbudowała styl śpiewania metodą scat.

Dla muzyki popularnej lat 50. ubiegłego stulecia przełomem okazały się także interpretacje Franka Sinatry. Śpiewał swingowe piosenki, także jazzowe standardy, czyniąc z nich niezapomniane przeboje. Publiczność uwielbiała jego tembr głosu, aktorstwo, osobowość i umiejętność wykreowania motywów przewodnich. Kontynuował styl wokalny zapoczątkowany przez wybitnych wokalistów tamtego okresu – Binga Crosby'ego i Nat King Cole'a.

Natomiast Ray Charles był nowoczesnym ogniwem połączenia tradycji gospelowej z dziedzictwem bluesa. Jako prekursor rhythm and bluesa inspirował całą generację wokalistów z kręgu rock'n'rolla i soulu. W zasadzie cały tak zwany biały rock byłby niemożliwy bez istnie-

nia tak zwanego czarnego rhythm and bluesa. Jednak ze względów dyskryminacji rasowej to utwory z motywami przewodnimi wylansowane przez między innymi Elvisa Presleya przyczyniły się do komercyjnej popularności energetycznego rock'n'rolla i do dalszej odwagi interpretacyjnej jego następców.

W latach 60., kiedy jazz wszedł w twórczy okres free jazzu, ekspansywnie wkroczył na estradę ruch rockowy. Przykładem inspirującym przedstawicieli rocka był niewątpliwie James Brown. Śpiewając, łączył elementy rhythm and bluesa i rock'n'rolla. Motoryczność rytmiczną akcentował niezwykłymi popisami tanecznymi wprawiającymi publiczność w rodzaj transu. Z filmów dokumentalnych, które są emitowane w dzisiejszych stacjach telewizyjnych, dowiadujemy się między innymi od Micka Jaggera z zespołu Rolling Stones, jak ważne dla kariery jego i innych wykonawców w tamtym okresie okazały się wpływy wykonawstwa estradowego Jamesa Browna.

Z dziedzictwa bluesowego i jazzowego korzystaliby w tamtym okresie prawie wszyscy wybitni artyści. Kontynuatorką nowatorstwa rhythm and bluesowego wylansowanego przez Raya Charlesa była Aretha Franklin. To po stać, o której trudno nie wspomnieć, ponieważ właśnie ona stała się niedoścignionym wzorem dla następnych pokoleń soulowych wokalistek. Również jej kariera związana była z charyzmatycznym wykonawstwem motywów przewodnich. Przebój *Natural woman* stał się hymnem soulowego śpiewu na następne dziesięciolecia. Jako pianistka ze świadomością i wspierała intuicją stosowała w mistrzowski sposób całą gamę środków wykonawczych. Improwizowała wokalizami oraz na sylabach tekstu z charakterystycznym rezonowaniem na 70. amerykańscy wokaliści w jeszcze większym zakresie łączyli elementy różnych stylów soul, funky, latino, jazz rock z muzyką pop oraz wszelkimi jej odmianami. Każde łączenie, mieszanie stylistyk generowało nowe pomys-

ły na melodię, rytm, harmonię motywu przewodniego. Muzycznymi producentami płyt byli często jazzmani, którzy do współpracy zapraszali instrumentalistów również z kręgu jazzowego. Coraz bardziej zaawansowana realizacja dźwięku w studiu i na estradzie dawała śpiewającym większe możliwości brzmieniowe, podkreślała selektywność wokalnej wypowiedzi, lecz także uwidoczniała braki techniczne. Powstawały nowe instrumenty. Najbardziej popularne – fender piano, moog, polimoog.

Objawieniem tamtego okresu był Steve Wonder – wykonawca, autor, instrumentalista zaliczany do przedstawicieli muzyki soul. Kontynuował soulowe tradycje, wprowadzając na popowo-jazzowej harmonii melodyczne motywy przewodnie emocjonalnie ornamentowane. Jego żarliwość soulowa tkwiła w pulsacji, wspomnianych ornamentach, charakterystycznie prowadzonym tenorowym głosem z frazami zakończonymi specyficznym rodzajem wibrata z lekkim *blue notes*. Zapoczątkował erę wokalistów wzorujących się na jego śpiewaczym kunszcie trwającą do dzisiaj. Nowoczesne pomysły autorskie i twórcze wykonawstwo proponowały także wokalistki: Roberta Flack (*Killing Me Softly*), Chaka Khan (*Ain't Nobody*), Natalie Cole (*This Will Be*), dyskotekowy charakter występował w interpretacjach między innymi Donny Summer (*Last Dance*), Glorii Geynor (*I Will Survive*) itp. Trudno nie wspomnieć o początkach kariery Ala Jarreau, który traktował swój głos jak instrument, śpiewając z neurotyczną wrażliwą artykulacją i dynamiką zarówno w utworach pop-jazz, jak i w tematach standardowych. Michael Jackson z kolei zainicjował z wielkim sukcesem nowy rodzaj śpiewania muzyki pop, posiłkując się artykulacją jazzową i wrażliwością soulową. Płyta *Off the Wall* (1979), którą produkował Quincy Jones, jest dowodem na łączenie często jazzowych, soulowych motywów przewodnich z dyskotekowym schematem rytmicznym.

Lata 70., podobnie jak 60., obfitowały w całą plejadę wspaniałych interpretatorów mieszanych stylistyk i ich oryginalnych wylansowanych przebojów. Nie sposób wymienić choćby tych, którzy stali się legendami muzyki rock, pop, soul, charyzmatycznych solistów z grup instrumentalno-wokalnych (na przykład The Beatles, Rolling Stones, Chicago itd.) i wokalnych (Manhattan Transfer, Singers Unlimited itp.). Była to złota era muzyki jazzowej i estradowej. Przemysł muzyczny nie ograniczał swojej działalności tylko do fonografii. Firmy płytowe współpracowały z prężnie rozwijającą się telewizją. Powstawały dokumentalne filmy przedstawiające sylwetki popularnych artystów, programy rozrywkowe. Rodziła się wielka potrzeba masowych produkcji z udziałem gwiazd muzyki estradowej. Przeboje były eksploatowane w nowych klubach dyskotekowych, odtwarzane z płyt, taśm magnetofonowych przez tworzącą się nową grupę zawodową – DJ. Znaczną część utworów w tamtym okresie produkowano tylko do tańca na potrzeby dyskotek.

Od lat 80. ubiegłego wieku wraz z powszechnym zastosowaniem instrumentów klawiszowych, syntezatorów zainicjowano nowe brzmienie. Zmieniły się więc i motywy przewodnie, często osadzone w ostatecznym wyrównanym przez sekwencery schemacie rytmicznym. Wokaliści współpracowali z nowymi producentami muzycznymi, którzy akceptowali zdobycze techniki i wręcz radykalnie z nich korzystali. Rozwijały się między innymi: break dance, rap, punk rock i oczywiście styl pop ze wszystkimi obowiązującymi trendami. Powracano także w nowej odsłonie brzmieniowej do tradycyjnych korzeni soulu, gospelu. Gwiazdami tamtego okresu byli kontynuujący karierę: Michael Jackson, George Duke, Chaka Khan, Lionel Richie i nowa gwiazda kobiecej wokalistyki – Whitney Houston. W stylu pop królowała Madonna. W muzyce rockowej zaistniała brytyjska grupa The Police (Sting), a także: kontynuujący karierę zespół Toto, Qu-

een (Freddie Mercury), i szereg innych formacji. Powstawały wysokiej klasy teledyski, które współgrały z motywem przewodnim utworu lub odwrotnie – czasami pomysł reżysera na realizację teledysku sugerował podjęcie określonego tematu. Zaistniały wówczas trend prezentacji propozycji artystycznej w formie teledysku utrzymał się przez następne dekady. Pojawiły się także na rynku muzycznym obok winylowych płyty CD.

Następne dekady to era wykorzystania w muzyce i studiach nagraniowych komputera. I chociaż początek rewolucji technicznej dokonał się już w poprzednim okresie, to w latach 90. i następnych dziesięcioleciach nabrał rozpędu, który wydaje się nie mieć końca.

W latach 90. podstawą łączenia różnych elementów stylistycznych stał się rytm. Wraz z rozwojem komputeryzacji w nagraniach korzystano z gotowych lub zrobionych na potrzeby określonego projektu loopów perkusyjnych. Oszczędna harmonizacja utworów pozwalała wokalistom na wykazanie biegłości technicznej w intensywnym, a nawet przesadnym ornamentowaniu melodii czy też improwizowanych wokaliz. Przedstawicielką tego kierunku w muzyce pop-soul była między innymi Mariah Carey. Zyskał na popularności hip-hop (inicjowany wcześniej przez break dance, rap), który chętnie zaadaptowali jazzmani. Nastąpił także powrót do czerpania z etnicznej wielokulturowości światowej muzyki. Forma kompozycji coraz bardziej ulegała skróceniu. Często motyw przewodni już nie stanowił fragmentu, lecz był całym tematem. Ten trend z niewielkimi zmianami przetrwał przez następne dekady. Wszelobecna też pozostała sfera produkcyjna utworu. Ze wszystkimi zaletami i wadami. Techniczne walory zweryfikowały pomysły autorów, aranżerów. Dzisiaj motyw przewodni w muzyce kojarzony jest głównie z kompozycjami filmowymi, reklamami, czołówkami programów telewizyjnych.

Fragmentarycznie nakreśliłam czynniki wpływające na ewolucję muzyki estradowej i motywów przewodnich oraz charakterystyczne wybrane przełomy w interpretacjach wokalnych. Biorąc pod uwagę tempo zmian w nowych trendach, kierunkach muzyki rozrywkowej (przeciętnie co pięć lat), nie sposób zbadać, poddać analizie twórczość, wykonawstwo wielu wybitnych wokalistów. W przykładach poruszyłam jedynie wybrane style wykonawcze wywodzące się z estetyki jazzowej. Bowiem jazz okazał się kołem napędowym zarówno dla autorów motywów przewodnich, jak i wykonawców w całej historii muzyki estradowej.

Czy więc istnieje odpowiedź na pytanie: jak swoim śpiewem wylansować motyw przewodni utworu? Z całą pewnością nie możemy pomijać tak zwanej mody, obowiązujących trendów w muzyce, możliwości technicznych w studiu i na estradzie oraz szeregu różnych, czasami od nas niezależnych, przyczyn składających się na popularność w branży artystycznej. W mojej opinii oprócz naturalnych predyspozycji wokalnych, mistrzowskich umiejętności istotne jest odpowiednie wykorzystanie w praktyce świadomości muzycznej i interpretacyjnej połączonej z intuicją i ogólną estetyką. Spójność wszystkich wymienionych elementów pozwala na wykształcenie i wykreowanie indywidualnego, rozpoznawalnego stylu wykonawczego.

Wykształcenie i wykreowanie swojego rozpoznawalnego stylu wykonawczego:

- a) realna ocena swoich naturalnych predyspozycji wokalnych i możliwości technicznych w danym momencie rozwoju i ciągle doskonalenie w zakresie: emisyjnym, poruszania się w różnych schematach rytmicznych – odpowiedniej pulsacji, ćwiczeń polegających na zdobyciu umiejętności utrzymania emocji i śpiewności frazy muzycznej;
- b) wybór repertuaru i aranżacji uwzględniający zakres zaawansowania wokalnego i muzycznego;

- c) rozbudzenie twórczości autorskiej (własne utwory, twórczość interpretacyjna);
- d) dostrzeżenie i wdrożenie wszechstronności, która dominowała w poprzednich dekadach i, choć ciągle przekształcana, obowiązuje do dzisiejszego dnia (na przykład możliwość inspirowania się pewnymi schematami melodycznymi, rytmicznymi, występującymi w określonych stylach, i zaadaptowanie wybranych elementów do współczesnych projektów);
- e) współpraca z producentami w studiu nagraniowym i muzykami na estradzie (przykładowo zasugerowanie pomysłu aranżacyjnego podkreślającego własną interpretację, lecz spójnego z ogólną koncepcją artystyczną utworu, na estradzie na przykład z kameralnym zespołem – korespondowanie z instrumentalistami brzmieniowo, improwizacyjnie, uwzględniając indywidualnie zaproponowane przez nich w danej chwili zmiany aranżacyjne wynikające ze wspólnego muzykowania);
- f) wnikliwe wyważenie proporcji kunsztu rzemiosła i naturalnych wynikających z talentu intuicyjnych umiejętności;
- d) sugestywność przekazu tekstu literackiego w utworze muzyczno-słownym.

Motyw przewodni zawarty w kompozycji to początek pracy twórczej dla autora muzyki, a jeżeli jest to utwór muzyczno-słowny, to także dla skonstruowania skutecznej warstwy literackiej. Wielu wykonawców – śpiewaków koncentruje swoją uwagę na wyeksponowaniu umiejętności wokalnych, nie zachowując właściwej proporcji w ramach spójności z twórczą treścią. A istotą przekazu motywu przewodniego jest wiarygodność rozumiana w każdej warstwie danego „dzieła”. Dlatego na interpretację składają się: talent przekazu profesjonalnego rzemiosła wokalnego i muzycznego, wszechstronność stylistyczna, rozpoznawalność brzmieniowa, identyfikacja z wykonywanym repertuarem, ale również wyobraźnia artystyczna, intelekt, ogólna estetyka i intuicja.

ELEMENTY SONORYSTYCZNE A KREOWANIE INTERPRETACJI W WOKALNEJ MUZYCE ROZRYWKOWEJ

Człowiek jako istota społeczna wykazuje dążenie do komunikowania się. Aby właściwie funkcjonować w społeczeństwie, wysyła werbalne i niewerbalne komunikaty w celu porozumiewania się, wyrażania swoich emocji oraz opinii. Już od momentu narodzin, zanim dziecko nauczy się mówić, jego komunikowanie się z matką odbywa się poprzez niewerbalne wokalizacje¹.

Formą wyrażania siebie może być także uprawianie działalności związanej z twórczością i wykonawstwem artystycznym. Wokalista, operując głosem jako instrumentem, za pomocą wydobywanych dźwięków komunikuje się z odbiorcą (którym może być inny człowiek lub on sam) poprzez emitowanie i odbieranie dźwięków. Znaczący wpływ na słuchaczy wywiera zarówno jakość produkowanego dźwięku, czyli na przykład jego barwa i natężenie, jak również właściwości emisji głosu. Sposób operowania głosem nadaje wokaliście indywidualny charakter wykonawczy. Pozwala uzyskać specyficzne brzmienie i przyczynia się do powstania interpretacji utworu, która w wykonawstwie wokalnym pełni istotną rolę. Za jej pomocą artysta przekazuje odbiorcy zawarte w tekście literackim oraz warstwie muzycznej intencje. Wysyła komunikat, dzięki któremu może wywołać u słuchaczy reakcje emocjonalne, niezbędne do odbioru wrażeń estetycz-

nych dzieła muzycznego. Aby sztuka mogła w pełni oddziaływać na odbiorcę, niezbędne jest zaangażowanie emocjonalne wykonawcy oraz słuchacza.

Należy również zwrócić uwagę na to, iż wokalista powinien posiadać niezbędne dla wykonywania sztuki wokalne atrybuty, takie jak: zdrowy, sprawny aparat głosowy, poprawna emisja głosu, słuch muzyczny, poczucie rytmu oraz muzykalność. Niezbędna jest też wiedza z zakresu wykonawstwa wokalnego w różnych stylach muzycznych poparta znajomością kanonów reprezentujących różne okresy historii muzyki.

Jednym ze sposobów kreowania interpretacji jest ustanowienie brzmienia jako czynnika determinującego przekaz intencji zawartych w utworze. Podczas odczuwania i okazywania emocji człowiek wysyła szereg komunikatów niewerbalnych i werbalnych. Zależnie od sytuacji przekazuje informacje za pomocą mowy ciała. Są one inne podczas okazywania radości, inne przy odczuwaniu smutku, zdziwienia, strachu itp. Emocje wyrażane są za pomocą rozmaitych form zachowania i różnych sygnałów wokalnych. Należą do nich między innymi: gesty, odgłosy, tembr głosu, jego dynamika, rodzaj artykulacji. Powyższe naturalne wzorce można wykorzystać jako formę

przekazu w wykonawstwie artystycznym. Środki wokalne, takie jak na przykład odgłosy zaczerpnięte z codziennego życia, pozostają często nieokreślone pod względem wysokości dźwięku, ale to dzięki nim można nadać znaczenie warstwie muzycznej danego utworu i współtworzyć interpretację. Każdy człowiek posiada niepowtarzalną barwę głosu uwarunkowaną budową anatomiczną aparatu głosowego i ogólnymi właściwościami charakterystycznymi dla poszczególnej jednostki, takimi jak płeć, wiek, stan zdrowia. Jednakże brzmienie głosu można modyfikować w zależności od przeżywanych emocji, a także dokonywać tego na potrzeby aranżacji wokalne. Może ono stanowić o charakterze utworu, nastroju, który ma być przekazany odbiorcom.

Efekty brzmieniowe (sonorystyczne) są istotną formą wyrazu, szczególnie w muzyce nowoczesnej. Sonorystyka (z łac. *sonus* – dźwięk, brzmienie) to technika kompozytorska muzyki XX wieku, w której najważniejszym elementem strukturalnym dzieła jest brzmienie². Termin ten, wprowadzony do polskiej muzykologii w latach 50. przez Józefa M. Chomińskiego, określał nowy nurt wśród współczesnych kompozytorów, polegający na poszukiwaniu nowych jakości brzmieniowych³. Przez długie lata podstawę formalną każdego dzieła stanowiły melodyka, rytmika i harmonika. Wyodrębnienie brzmienia jako samoistnego elementu dzieła było procesem, którego początek sięga przełomu XVI i XVII wieku. Powstała wówczas technika koncertująca polegająca na przeciwstawianiu względem siebie głosów za pomocą użycia różnych środków wykonawczych, dynamicznych i barwowych. Dominującą rolę pełniły instrumenty koncertujące. Wyróżniały się na tle reszty zespołu określonym brzmieniem lub możliwościami technicznymi. Zapoczątkowało to wielowiekowy

proces rozwoju instrumentacji i orkiestracji oraz wydatnie podkreśliło znaczenie kolorystyki dźwiękowej, której teoretyczne podstawy ustanowił w XIX wieku Hektor Berlioz. Kontynuatorem poszukiwań nowych rozwiązań brzmieniowych był Edgar Varèse, dla którego inspiracją stała się urbanistyczna cywilizacja. W celu pozyskania nowego materiału dźwiękowego wykorzystywał odgłosy z otaczającego go świata, na przykład maszyn, motorów, w efekcie czego melodyka i harmonika zeszły w jego twórczości na dalszy plan.

Dokonania Varèse'a przyczyniły się do rozwoju sonologii, czyli nauki o czystym brzmieniu⁴. Jej twórcą jest Józef Chomiński. Ustanowił on zespół pojęć oraz zaprezentował metodę analizy kompozycji sonorystycznej. Wyodrębnił terminy: „struktura poligeniczna” i „struktura homogeniczna”, dzięki którym możliwe stało się opisanie specyfiki brzmienia (za pomocą dotychczas znanego nazewnictwa z zakresu harmonii i faktury nie było to możliwe). Mianem poligenicznej nadał strukturze „mozaikowej”, złożonej z różnych barw dźwiękowych. Homogeniczna odnosiła się do struktur jednolitych pod względem faktury i kolorystyki.

Kompozytorzy XX wieku poszukiwali nowych jakości kolorystycznych za pomocą nowych środków, takich jak: niekonwencjonalne wykorzystywanie instrumentów i głosu ludzkiego, szerokie zastosowanie różnorodnych instrumentów perkusyjnych, dodawanie do obsady orkiestry instrumentów rzadko używanych, takich jak mandolina, dzwonki owcze, korzystanie z instrumentów skonstruowanych z przedmiotów życia codziennego (na przykład wiszące butelki), używanie elektronicznych źródeł dźwięku oraz przetworników zniekształcających pierwotne brzmienie głosu lub instrumentu. Miejsce tradycyjnej

¹ B. Kamińska, *Kompetencje wokalne dzieci i młodzieży – ich rozwój, poziom i uwarunkowania*, Warszawa 1997.

² J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1956, s. 181.

³ J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009, s. 196–197.

⁴ J. Chomiński, K. Chomińska-Wilkowska, *Historia muzyki*, cz. 2, Kraków 1990, s. 282–283.

melodii i harmonii zastąpiły efekty dźwiękowe, takie jak: szumy, trzaski, wycie, szelesty⁵. W niestandardowy sposób wydobywano także dźwięk z popularnych instrumentów. Najchętniej używano do tego typu zabiegów fortepianu. W celu uzyskania brzmień o charakterze perkusyjnym szarpało struny palcami lub za pomocą innych przedmiotów. Stosowano technikę preparowania, polegającą na wprowadzeniu pomiędzy struny śrub, uszczelek, tłumików czy kartek papieru. Efekty tego rodzaju często stosował Krzysztof Penderecki, na przykład w *Polimorfii*. Także głos ludzki był poddawany eksperymentom sonorystycznym. Zaczęto wykorzystywać nowe środki wokalne, zarezerwowane dotychczas dla aspektów życia codziennego. Wszelkiego rodzaju odgłosy, jak szept, mówienie, chrząkanie, krzyk, śmiech, warczenie, wycie, łkanie, syczenie, sapanie, dmuchanie, na stałe zagościły w dziełach kompozytorów sonoryzmu. Miały za zadanie przekazywanie treści emocjonalnych, takich jak radość, smutek, żal, cierpienie itp.

Kolejnym ważnym dla tej techniki środkiem było wynalezienie i wprowadzenie w XX wieku instrumentów elektronicznych, wyposażonych w generatory z urządzeniami mechanicznymi oraz z lampami elektronicznymi i tranzystorami. Zaczęto stosować także urządzenia pozwalające na formowanie i przetwarzanie brzmienia oraz umożliwiające jego zapis i przenoszenie sygnałów dźwiękowych. Używane były różnego rodzaju filtry, układy przesuwające widmo, efekty pogłosowe oraz wzmacniacze. Rozwinęła się również technika mikrofonowa⁶.

Poszukiwania nowych środków sonorystycznych zyskały także popularność na gruncie muzyki rozrywkowej. Wynalezienie w 1960 roku przez amerykańskich inżynierów H. Ol-

sona i H. Belara syntezatora zwiększyło możliwości pozyskiwania nowych brzmień. Choć już na początku XX wieku pojawiały się tego typu urządzenia, jak na przykład „fale” Martenota, czy aetherophon-rhythmicon Teremine’a, to dopiero wynalazek Amerykanów wywarł najważniejszy wpływ na rozwój tego typu sprzętu⁷. Bardzo duże znaczenie dla pianistycznej muzyki rozrywkowej miało wynalezienie w 1934 roku przez Laurensa Hammonda organów elektrycznych, których dźwięk przypomina brzmienie piszczałek organowych. Początkowo instrument miał zastosowanie w muzyce towarzyszącej obrzędowi religijnemu w amerykańskich kościołach, jako tańsza alternatywa organów. Jednak ze względu na swoje charakterystyczne brzmienie przeniknął na grunt muzyki gospel, jazz i rock, a nawet do współczesnej muzyki klasycznej. W obecnych czasach używany jest głównie przez wykonawców różnych stylów muzyki rozrywkowej.

Ze względu na rozwój techniki oraz powstanie samplersów (urządzeń pozwalających na posługiwanie się różnego rodzaju próbkami dźwiękowymi, tak zwanymi samplami, wiernie naśladującymi realne brzmienia instrumentów, głosu ludzkiego oraz odgłosów zwierząt i tych zaczerpniętych z życia codziennego) dźwięk organów Hammonda wykorzystywany jest w formie sampli (czyli próbek dźwięku) bez realnego używania prawdziwego instrumentu.

Sonoryzm jako technika kompozytorska, nowy nurt, idea zapisał się wyłącznie w historii polskiej muzyki współczesnej. Określenie „sonorystyka” weszło jednak na stałe do nazewnictwa muzycznego jako określenie brzmienia, kolorystyki, efektów dźwiękowych. Właśnie w takim kontekście przedstawione są i analizowane w niniejszej pracy.

W nurcie sztuki, jakim jest muzyka estradowa, efekty sonorystyczne odgrywają istotną rolę. W odróżnieniu do kanonów wykonawczych muzyki klasycznej wykonawstwo wokalne muzyki rozrywkowej, ze względu na swoją genezę powstania, ściśle wiąże się z improwizacją. Pozwala to na dużą dowolność interpretacji, a co za tym idzie – na zastosowanie bogactwa środków wykonawczych. Rodzaje wykorzystanych efektów, takich jak: zabiegi artykulacyjne, dynamiczne, sposób instrumentacji, aranżacja czy technika wydobywania dźwięku, decydują o charakterze kreacji artystów reprezentujących poszczególne stylizacje. Dzięki nim rozpoznawalne stają się cechy twórczości, gry lub śpiewu artystów reprezentujących różne gatunki muzyczne. Duży wpływ na rozwój sonorystyki, z jej szeroką gamą efektów brzmieniowych, miało również wykorzystywanie instrumentów elektronicznych oraz stosowanie aparatury nagłośnieniowej. Pozwoliło to na odkrywanie nowych brzmień tradycyjnych instrumentów czy głosu ludzkiego. Rozwój techniki studyjnej umożliwił także osiągnięcie różnego rodzaju efektów akustycznych danego wykonania. Za pomocą urządzeń generujących na przykład efekty pogłosowe można uzyskać akustykę charakterystyczną do dla kościoła, to znów wytłumionego pomieszczenia, czy też akustykę sztucznej, niespotykanej dotąd w naturalnym środowisku przestrzeni, który to efekt osiągnięty zostaje za pomocą zmodulowania częstotliwości fali akustycznej.

Narząd mowy jest naturalnie przystosowany do produkowania różnego rodzaju efektów dźwiękowych. Zdrowy człowiek podczas mowy lub śpiewu wydobywa głos o czystej (pozbawionej chropowatości) barwie, posługuje się dynamiką o różnej rozpiętości (jest w stanie mówić, śpiewać w dynamice o szerokim spektrum). Naturalne jest także operowanie głosem na całej jego rozpiętości – od dźwięków najniższych dla danej jednostki do najwyższych. Skalę głosu można poszerzać ćwiczeniami emisyjnymi, które mają za zada-

nie usprawniać grupy mięśni odpowiedzialne za elastyczność narządu mowy. Cechą głosu ludzkiego jest umiejętność płynnego przechodzenia od niskiej do wysokiej części skali. Jesteśmy w stanie wydobywać głos poprzez różnego rodzaju artykulację: stosując dźwięki zarówno długie, jak i urywane, szarpane, krótkie. Podczas fonacji samogłosek aparat mowy jest w stanie generować dźwięki poprzez domknięcie strun głosowych. Istnieje także możliwość emitowania dźwięków poprzez nastawienie chuchające. Taki sposób ich generowania stosuje się na przykład w wokalistyce jazzowej, wykorzystując do tego większą niż przy zwykłej fonacji ilość wydychanego powietrza. Uzyskujemy wówczas brzmienie charakterystyczne dla teatralnego szeptu. Kolejnym przykładem jest stosowanie celowej chrypki. W życiu codziennym taki efekt stosujemy podczas na przykład „mruczenia” – naśladowania odgłosów zwierząt. Możemy modulować również barwę głosu – wydobywać dźwięki o zabarwieniu ciemnym lub jasnym, aksamitnym bądź metalicznym. Wynika to z możliwości człowieka do wyrażania emocji. W codziennym życiu, gdy jesteśmy radośni, barwa głosu staje się zwykle jaśniejsza, brzmienie bardziej płaskie. Smutek powoduje zwężenie artykulacji samogłosek, a wówczas brzmienie staje się ciemniejsze. Wiązane jest to z zaangażowaniem odpowiednich partii mięśni odpowiedzialnych za wyrażanie danej emocji.

Oprócz tradycyjnych dźwięków człowiek potrafi wydobywać takie jak: chuchanie, kłaskanie językiem, naśladowanie wargami odgłosu motoru, chrupkanie, syczenie, wzdychanie, łkanie, jęczenie, piszczenie, skrzypienie, młaskanie czy chrząkanie. Odgłosy te były prymitywnymi formami komunikacji między ludźmi w czasach, kiedy ludzie pierwotni nie potrafili jeszcze posługiwać się językiem semantycznym. Są one wpisane w ludzką naturę, stanowią więc czytelny dla naszego gatunku przekaz emocjonalnych i znaczeniowych treści. Człowiek, przekornie, wraz z rozwojem

⁵ J. Paja-Stach, dz. cyt., s. 197–198.

⁶ J. Chomiński, K. Chomińska-Wilkowska, dz. cyt., s. 285–286.

⁷ Tamże.

technologii coraz częściej powraca w różnego rodzaju twórczości do tych prądawnych technik porozumiewania się. Przykładem tego są utwory kompozytorów współczesnych, którzy wykorzystują głos ludzki nie tylko w tradycyjnej formie śpiewanej czy mówionej, ale także poszukują innych jego brzmień, stosując całą masę nowatorskich efektów dźwiękowych. W muzyce rozrywkowej na uwagę zasługują beatboxerzy, którzy za pomocą odpowiedniego operowania narządem jamy ustnej naśladują brzmienie instrumentów perkusyjnych, syntetycznych itp. Odzwierciedlanie poszczególnych nastrojów panujących w utworze za pomocą sonorystyki wynikać powinno z przeżywania przez wykonawcę uczuć płynących z tekstu literackiego lub warstwy muzycznej, na którą składają się napięcia, jakie niosą ze sobą: harmonika, melodyka, rytmika, tempo, dynamika oraz sposób porządkowania materiału dźwiękowego. Wykorzystywanie efektów sonorystycznych ma swoje źródło również w tendencji do naśladowania brzmienia – czyli barwy i techniki gry poszczególnych instrumentów. Powyższy sposób traktowania głosu prowadzi do stosowania różnego rodzaju celowych zniekształceń w sposobie wydobywania dźwięku, używania różnych rodzajów artykulacji, na przykład: *staccato*, *legato*, *portato* oraz efektów akustycznych. Podobne założenia realizowane są w utworach o charakterze instrumentalnym, śpiewanych na sylabach scatu, czyli zestawie sylab bez znaczenia semantycznego, jak również w tych posiadających tekst literacki, gdzie obok przekazu treści przykładą się wagę do brzmienia wymawianych słów, sylab, samogłosek i spółgłosek. Dla zobrazowania emocji wykorzystuje się wszelkie odgłosy z życia codziennego, jakie głos ludzki jest w stanie wygenerować, które towarzyszą zwykle przeżywaniu danego nastroju. Do modyfikowania brzmienia przyczynić się może korzystanie z różnych form artykulacji i akcentacji. Śpiew *staccato*

sprzyja uzyskaniu większej motoryki, a *legato* oddaje kantylenowy charakter prowadzenia głosu. Do podkreślenia ważnych treści dla intencji interpretacyjnej utworu mogą przyczynić się również: akcentowanie poszczególnych sylaby lub słowa oraz wybór odpowiedniego ataku dźwięku – chuchającego, twardego bądź miękkiego. Na rodzaj brzmienia wpływa także sposób emitowania samogłosek. Przykładem mogą być utwory stylistyki rockowej, gdzie często dla spotęgowania napięcia samogłoska na końcu frazy ulega spłaszczeniu wraz z dodaniem intensywnego vibrato. Zaznaczyć należy, że stosowanie wszelkich zabiegów wykonawczych należy traktować wyłącznie jako cel nadający wokalistyce charakteru stylizującego. Efekty dźwiękowe używane sporadycznie, podobnie jak okazjonalne ich używanie w sytuacjach naturalnych, życiowych, nie wpłyną niekorzystnie na funkcjonowanie aparatu głosowego. Rozwaga w ich wykorzystywaniu uchroni wokalistę także przed stosowaniem manieryzmów, które jest niewłaściwe w każdej stylistyce muzycznej. Należy zwrócić szczególnie uwagę na takie efekty wykonawcze jak: jodłowanie gdzie mamy do czynienia z celowym załamywaniem głosu poprzez unikanie płynnego przejścia przez progi rejestrowe, technika *growl*⁸ polegająca na wydobywaniu dźwięku poprzez używanie fałd przedsionkowych w warunkach naturalnych służących do odchrząkiwania, jak i wszelkiego rodzaju napięciowe emitowanie dźwięku.

Używanie efektów sonorystycznych w wokalne muzyce rozrywkowej służy wzbogacaniu brzmienia głosu wykonawcy. Ich wybór, ilość i sposób wykonania zależy od rodzaju interpretacji, jaką obrał wokalista, od technicznych możliwości głosowych, a także od jego gustu muzycznego, wiedzy i samoświadomości. Używanie wszelkich środków powinno być uzasadnione stylistycznie i wynikać z rodzaju

przekazywanych treści oraz związanych z nimi emocji. Muzyka jest nośnikiem ekspresji i jakiegokolwiek zabiegi wykonawcze mają służyć

wyrażaniu wewnętrznych przeżyć artysty, jak również wywierać wrażenia estetyczne u słuchacza.

BIBLIOGRAFIA

- Chomiński J., Chomińska-Wilkowska K., *Historia muzyki*, cz. 2, Kraków 1990.
 Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1956.
 Kamińska B., *Kompetencje wokalne dzieci i młodzieży – ich rozwój, poziom i uwarunkowania*, Warszawa 1997.
 Paja-Stach J., *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009.
 Sadolin C., *Complete Vocal Technique*, Copenhagen 2000.

⁸ C. Sadolin, *Complete Vocal Technique*, Copenhagen 2000, s. 170.

Marek Rachoń

WOJCIECH MŁYNARSKI – IKONA POLSKIEJ PIOSENKI

WGombrowiczowym *Ferdydurke* profesor Bładaczka przekonuje ucznia Gałkiewicza o tym, że Słowacki wielkim poetą był. Że zachwyca. Że wszyscy powinniśmy wielbić, czytać i podziwiać. Na co Gałkiewicz w akcie rozpaczyny miota się i krzyczy: *Jak zachwyca, kiedy nie zachwyca?*

Przypominając sobie ten epizod, zdałem sobie sprawę, że za sprawą tematu *Wojciech Młynarski – ikona polskiej piosenki* będę tak samo jak Bładaczka przekonywać młodszą część słuchaczy o swoich racjach. Mam przekonać Państwa, że Młynarski był wielkim poetą. Że zachwyca. Że porusza. Że bawi. Że zmusza do myślenia. Że wzrusza. Że wchodzi do głowy i wyjść stamtąd nie chce. Arcytrudne zadanie. Ale sam chciałem.

Wojciech Młynarski sam siebie nie nazywał poetą. Wolał określenie „tekściarz”. Jak sam mówił: *Jestem tekściarzem, czyli osobą, która zawodowo zajmuje się pisaniem tekstów dla innych artystów. [...] Nigdy nie obrażam się za sformułowanie tekściarz, nie traktuję tego pejoratywnie. Dla mnie to po prostu rzemiosło. A pisanie tekstów to trudny zawód¹*. Dla mnie jednak Młynarski był, jest i pozostanie poetą. Artystą słowa, geniuszem potrafiącym nadać formę banalnej historyjce, prostej anegdocie i uczynić z niej dzieło sztuki.

Wstawał bardzo wcześnie (sam określał siebie jako rannego ptaszka). Mówił: *Po przebudzeniu mam jasny umysł i pisze mi się dobrze²*. W najlepszym okresie swojej twórczości wstawał rano i pisał, jak to określał, *do obiadu*. Wychodzącej do szkoły Agacie (Młynarskiej) mówił: *Ty masz swoje lekcje, jak mam swoje³*. Wojciech Młynarski: *Nigdy nie pisałem więcej niż jedną piosenkę dziennie. Nigdy nie wystukiwałem powstającego tekstu na maszynie. Każdej piosence poświęcałem stosowną liczbę zapisywanych ręcznie kartek. W kółko przenoszę tekst na następny arkusz, dalej go kreślę, znów przepisuję – aż dochodzę do jakiejś znośnej wersji po zniszczeniu kilku, kilkunastu kartek. Wreszcie odkładam utwór na jakiś czas, by móc spojrzeć na niego z dystansu. Czasem powstawało zaledwie pół piosenki, może ćwierć. Nieraz słuchałem cały dzień melodii i nic mi do głowy nie wpadało. Ciągłe skreślałem, słowa wydawały mi się nietrafne. Dzień uznawałem za spełniony wtedy, gdy przyszedł mi do głowy pomysł i już wiedziałem, w którym kierunku będę go rozwijał. Czulem wtedy, że mam fundament i praca pójdzie dużo bardziej płynnie⁴*.

Mówiąc krótko, był tytanem pracy. Jeszcze w czasach studenckich zyskał przydomek „Pszczół”. Właśnie dlatego, że był bardzo pracowity. W ciągu całej swojej kariery napisał

¹ W. Młynarski, A. Młynarska, *Młynarski. Rozmowy*, Warszawa 2018.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

ponad 2000 piosenek (obrazowo – gdybym chciał przeczytać same tytuły, zajęłoby mi to ponad 2 godziny). Jego utwory wykonywali najwybitniejsi wokaliści i wokalistki, dla których niejednokrotnie teksty pisał na zamówienie. Wśród nich są: zespół Raz Dwa Trzy, Alibabki, Michał Bajor, Hanna Banaszak (*Mam ochotę na chwileczkę zapomnienia*), Ewa Bem (*Żyj kolorowo*), Halina Frąckowiak, Edyta Geppert (*Kocham cię, życie*) Halina Kunicka (12 piosenek z płyty *12 godzin z życia kobiety*), Krzysztof Krawczyk (*Anno tańcząca*), Alicja Majewska (*Jeszcze się tam żagiel bieli*), Krystyna Prońko (*Wierna sobie*), Maryla Rodowicz (*Fruwa twoja marynara, Ballada o balladzie*), Irena Santor (*Odmieniam wszystko czas, Mój uśmiech weź na drogę*), zespół Skaldowie (*Prześlizczna wiolonczelistka, Wszystko mi mówi, że mnie ktoś pokochał, Kulig*), Zbigniew Wodecki (*Lubię wracać tam, gdzie byłem*), Andrzej Zaucha (*Bądź moim natchnieniem, Leniwy diabeł*). W kabarecie Dudek pisał teksty dla: Jana Kobuszewskiego, Bronisława Pawlika, Wiesława Michnikowskiego, Wiesława Gołasa. Ze Skaldami podobno napisał piosenkę w 20 minut. Tyle właśnie czasu zostało im do nagrania w studiu i tak powstał utwór *Wszystko mi mówi, że mnie ktoś pokochał*. Dla Haliny Kunickiej w sześć tygodni powstała płyta *12 godzin z życia kobiety*. Gdyby ta płyta powstała dziś, krytycy bez wątpienia okrzyknęliby ją jako manifest feministyczny. Oto, co pisze o niej Marcin Kydryński: *Z perspektywy lat album Dwanaście godzin zdaje się zwiastować dzisiejszy nurt zaangażowanej twórczości „feminizmu umiarkowanego”, opisując, jak słyszymy w ostatnim utworze, „raj i piekło kobiet”. Wszelako nawet piekło Młynarski zawsze umiał opisać z uśmiechem, z ciepłem, serdecznością dla uwikłanych w nie bohaterek. Dobrze jest wiedzieć, że przez czterdzieści lat kobiety w Polsce odbyły długą, w znacznym stopniu wyzwalającą podróż. Choć przecież wciąż nie-*

*jednokrotnie odnajdą swoje historie, rozterki i marzenia w tych piosenkach, bo one wymykają się doraźności, istnieją poza czasem*⁵. Dla mnie ten album jest wspaniałym materiałem do pracy ze studentkami w ramach przedmiotu „piosenka aktorska”, kopalnią emocji, a przy tym wszystko ujęte dowcipnie, z humorem, traktując o marzeniach, rozterkach i dylematach kobiet w zasadzie w każdym wieku. Mamy więc tu piosenki o dylematach młodej dziewczyny: czy miłość, czy kariera? (*Moje serce jest wolne*); typową piosenkę o miłości, ale nie od pierwszego wejrzenia (*Tysięczne i pierwsze spojrzenie*); o lęku przed stabilizacją w miłości (*Co z nami będzie po happy endzie?*); *Spóźniłam się na mój ślub* – o rozterkach dziewczyny, która nie może znaleźć swojej drugiej połówki; *Czas małżeńskiej niepogody, Dwanaście godzin z życia kobiety, Oj, rzucić to wszystko, Towarzystwo przyjaźni męża z żoną, Nie przechodźmy na czas letni* – to wszystko piosenki o uwikłaniu w problemy małżeńskie, rodzinne, spory, radości i troski. Posłuchajmy trzech piosenek z tego albumu. Pierwsza to *Czas małżeńskiej niepogody*:

*Tyś coś bąknęła, ja bąknęłam
I zabawa się zaczęła
Ty w kącie wlałeś obrażony
Ja we łzach
Bez powodu, ot, z niczego
Wkradł do domu się naszego
Zawędrował nieproszony
Pod nasz dach...*

*Czas małżeńskiej niepogody
Kiedy na nic nie ma zgody
Gdy do kłótni się powody
Mnożą liczne
Nieprzyjacieli życzliwości
Kuzyn plotki i zazdrości
Brat cioteczny złośliwości
Diabolicznej*

*Czas małżeńskiej niepogody
Gdy planuje się rozwody
Czas ponury, bez urody
I bez wdzięku
Pora żartów złych i tanich:
„Kto to była tamta pani?
Przyznasz, przyznasz się, kochanie
Pomaleńku, pomaleńku”*

*Na suficie, na powale
Od wieczora aż do rana
Siedzą złe hektopaskale
I się szpetnie gapią na nas
Łez opady coraz trwalsze
Dalszy rozwój chmur u czoła
I prognoza na dni dalsze
Niewesoła, niewesoła, niewesoła*

*Czas małżeńskiej niepogody
Kiedy na nic nie ma zgody
Gdy do kłótni się powody
Mnożą liczne
Nieprzyjacieli życzliwości
Kuzyn plotki i zazdrości
Brat cioteczny złośliwości
Diabolicznej*

*Czas małżeńskiej niepogody
Czas piekielny, czas ladaco
Na co on się w życiu, na co
Może przydać?
Chyba jednak na to – myślę –
Że gdy po nim uśmiech błysnie
Że gdy po nim uśmiech błysnie –
To go widać*

Kolejna piosenka to *Co z nami będzie po happy endzie?*:

*Od pensjonarskich, dziewczęcych lat
Lubiłam filmy pełne cwałów, strzałów, błysków szpad
Narastał akcja szalony pęd
On ją całował, po czym następował happy end*

*Ale już wtedy przekorna myśl
Powstała we mnie i zostałam taka aż do dziś
Gdy obejrzałam kolejny film*

*Noc prawie całą tak myślałam w związku z nim
W związku z nim*

*Ojej, ojej – i co też z nimi będzie
Po tym wyśnionym, wymarzonym happy endzie?
Czy nuda ich śmiertelna nie dopadnie
Gdy już im przyjdzie żyć spokojnie i układnie?*

*Czas tętnił jak perkusja w dixielandzie
Gdy nagle zwolni i przycichnie – co to będzie?
Nie sztuka się z przeciwnym losem bić
Z dnia na dzień, z dnia na dzień trudniej żyć
Z dnia na dzień, z dnia na dzień trudniej żyć*

*Trochę pożyłam i w życiu mym
Znajdziesz materiał na niekiepski, przygodowy film
I gdy zwątpiłam w mój fart doszczętnie,
oto, proszę dam, okazję mam na happy end*

*Ach, czyżby to był zły passy kres?
Ach, spójrzcie sami, czy to czasem nie za fajne jest?
Dręczy mnie znowu znajoma myśl
Powraca refren, refren znany nie od dziś
Dziś, dziś*

*Ojej, ojej – i co też ze mną będzie
Po tym wyśnionym, wymarzonym happy endzie?
Czy nuda mnie śmiertelna nie dopadnie
Gdy już mi przyjdzie żyć spokojnie i układnie?*

*Czas tętnił jak perkusja w dixielandzie
Gdy nagle zwolni i przycichnie – co to będzie?
Nie sztuka się z przeciwnym losem bić
Z dnia na dzień, z dnia na dzień trudniej żyć
Z dnia na dzień, z dnia na dzień trudniej żyć*

*A może nie, a może jestem w błędzie
A może wcale, może wcale tak nie będzie?
I w chwilach złych, bogata uczuć siłą
Powtarzać będę: „Na biednego nie trafiło”*

*Zatętnią jak perkusja w dixielandzie
Dwa zakochane serca – teraz, tu i wszędzie
I życie me zamieni w Disneyland
Happy end, z tobą ten happy end
Happy end, z tobą ten happy end*

⁵ Komentarz do reedycji płyty Haliny Kunickiej *12 godzin z życia kobiety* z 2018 r.

I trzecia piosenka – Oj, rzucić to wszystko:

Oj rzucić, oj, rzucić to wszystko
i z jedną, jedną walizką –
nieważne, daleko czy blisko – zwać.
Zwać od tego prania, prasowania, gotowania.
Opinia publiczna niech zblednie,
mam w nosie uczone jej brednie,
chcę tańczyć po nocach, a we dnie spać.
A ty cierp, a ty cierp, smutny safandulo!

Nie jeden pan znajdzie się przecie –
nieważne w stolicy, w powiecie –
co umie oprawę kobiecie dać!
Taki Wielki Gatsby, co przysyła białe róże,
co swego uczucia nie tłumi,
co szepcze: „Ty moja Masumi”,
o każdą zachciankę twą umie dbać!

Taka chęć, taka chęć mnie nachodzi czasem...
By rzucić, by rzucić to wszystko –
nieważne, daleko czy blisko –
od tych mebli w jasny orzech,
niedziel przy telewizorze
po prostu zwać!

Lecz gdy trwałby wielki boom,
donżuanów tłum
do mych stóp się czołgał dziś,
właśnie wtedy w głowie mej,
właśnie wtedy w niej
narodziłaby się myśl...

Oj rzucić, oj rzucić to wszystko
i z jedną, jedną walizką –
nieważne, daleko czy blisko – zwać.
Zwać od plotkowania, flirtowania, balowania.
Opinia publiczna niech zblednie,
chcę poznać radości poprzednie,
cerować po nocach, a we dnie prac.
Kogoś mieć, kogoś, kto przypomina ciebie!

Nie jeden pan znajdzie się przecie –
nieważne, w stolicy, w powiecie –
co zechce dłoń swoją kobiecie dać!
I choć tak na oko do Redforda mu daleko,
ktoś taki kobietę zrozumie,
ramieniem otoczy ją w tłumie,
o kogoś takiego się umie dbać!

Dlatego przy tobie zostanę,
wyśniony, jedyny, kochany,
co nie znaczy, że mnie czasem
chęć nie najdzie, by ciupasem
od ciebie zwać!

Ale Młynarski przede wszystkim sam śpiewał swoje piosenki. Z wielkim uporem na początku, ponieważ krytycy niejednokrotnie nie byli przychylni jego wykonaniom. Kazimierz Rudzki powiedział (tu cytuję za Adrianną Godlewską, żoną Młynarskiego): *Panie Wojciechu, ma pan bardzo barani głos. Ale pan musi sam śpiewać swoje piosenki. Wtedy mają właściwą i prawidłową wymowę*. I jeszcze jeden cytat, tym razem Ludwika Sempolińskiego: *Po pierwszych nieporadnych krokach w „Hybrydach” osiągnął sukces w Opolu, mimo że ciągle nie mógł opanować ruchu rąk i uspokoić nerwowo biegających oczu. Dopiero w ostatnich dwóch latach udało mu się wydobyć wyrazistość spojrzenia i ruchu i doprowadzić poziom interpretacji do wartości swoich znakomitych tekstów*⁶.

Skoro mowa o festiwalu w Opolu – może dziś trudno to sobie wyobrazić, ale uwierzcie Państwo, że ten festiwal przez lata miał ogromną renomę i był najważniejszym wydarzeniem dla polskiej piosenki. Był podsumowaniem wszystkiego, co działo się na polskiej scenie przez cały rok. Start festiwalu w 1963 roku był jak wybuch bomby na mapie polskiej piosenki. W koncertach wzięło udział ponad 100 wykonawców, zjechało ponad 100 dziennikarzy

i fotoreporterów. W tym pierwszym festiwalu Młynarski jeszcze nie wziął udziału, ale zaczął się przygotowywać do kolejnego. *Już z czasów Hybryd i bywania w STS-ie wiedziałem, że dobry tekst dobrym tekstem, ale wykonanie! Bo można napisać świetny tekst, ale jeśli do wykonania dostanie go człowiek bez osobowości, to nic z tego nie wyjdzie*. I w 1964 roku *Spaloną ziemię* zaśpiewała Krystyna Konarska (i wygrała I nagrodę w kategorii piosenka aktorsko-literacka), a Kalina Jędrusik piosenką *Z kim tak ci będzie źle jak ze mną* wygrała z kolei I nagrodę w kategorii piosenka kabaretowo-rozrywkowa. Z Kaliną Jędrusik i jej występem w Opolu w 1964 roku wiąże się pewna anegdota. W trakcie próby w Opolu siedzieli Młynarski, Agnieszka Osiecka i Kalina Jędrusik. Jędrusik zwróciła się z tekstem piosenki w dłoni do Młynarskiego, mówiąc: „Proszę pana, ja tego nie zaśpiewam! Dama takich słów nie używa, więc ich nie powiem! Do damy to zupełnie nie pasuje” i pokazując stosowny cytat: *Kto będzie zdrowie miał i nerwy na takie ścierwo jak ty*. – „Proszę to zmienić”. Na co Młynarski: „Proszę pani, wydaje mi się, że jak dama się zezłości, to używa jeszcze gorszych słów”. Riposta Kaliny Jędrusik w stronę Agnieszki Osieckiej była krótka: „Widzisz, Aga, on, kurwa, nic nie rozumie”. I na koncercie według relacji Młynarskiego zaśpiewała „kto będzie zdrowie miał i nerwy na takie zero jak ty”.

A oto jak mówił i myślał sam Młynarski o tej piosence: *Tekst jest pastiszem na gatunek piosenki znany jako polskie tango, na clikliwość i lirykę, i taką właśnie miłość. Wymyśliłem sobie, że wykpię je w mojej piosence, pokazując portret kobiety z nawarstwieniem tej goryczy i nienawiści spuentowanych deklaracją: „ja na ciebie czekam”. Kalina powiedziała mi wtedy z tą swoją emfazą w głosie: „Młody człowieku, jak pan w tym pańskim wieku śmie tyle wiedzieć o kobiecie?! A ja odpowiedziałem:*

„Proszę pani, tylko z wyobraźni”. Z kolei na III Festiwalu w Opolu zwyciężyły następne, nowe piosenki *Światowe życie i Polska miłość* w wykonaniu Hanny Skarżanki. IV Festiwal to nagroda w kategorii piosenki kabaretowej za *Och, ty w życiu*. V Festiwal przyniósł nagrodę za piosenkę *Po prostu jestem* oraz za piosenkę, dzięki której, czy przez którą, Młynarski na całe lata uzyskał w Polsce przydomek „Pucio-Pucio”. Chodzi oczywiście o *Jesteśmy na wczasach*. Piosenka ogromnie popularna, która doczekała się wielu coverów. VI Festiwal to piosenka *Nie ma ciebie w moim niebie* z muzyką Adama Sławińskiego. Piosenka została zaprezentowana w koncercie Premier, ale nie przeszła próby czasu. Podczas VII Festiwalu artysta zaprezentował dwa wielkie przeboje: *Nie ma jak u mamy* oraz *Dziewczyny, bądźcie dla nas dobre*. To był koncert *Przeboje Polskich Nagrań*. VIII Festiwal to nagroda za piosenkę *Ach, co to był za ślub* w wykonaniu zespołu Quorum. IX Festiwal zaowocował nagrodą za piosenkę *W Polskę idziemy, drodzy panowie* w wykonaniu Wiesława Gołasa. Ten utwór Młynarski napisał po długich i licznych konsultacjach z Jerzym Wasowskim. Podczas XII Festiwalu w 1974 roku została zaprezentowana piosenka *W co się bawić*.

I kilka słów Młynarskiego o festiwalu w Opolu: *Festiwal w Opolu od czasu jego powstania do 1968 roku był dla mnie najwspanialszą imprezą na kulturalnej mapie Polski. Miał niepowtarzalną atmosferę cudownej zabawy, fantastycznego wariactwa, intymności w olbrzymim amfiteatrze, spotkania ekskluzywnego na ogólnopolską skalę. Przebudował, przewartościował zbiorowy gust publiczności, która od tej pory potrafiła wychwycić i docenić rzeczy najbardziej wyrafinowane, najsubtelniejsze. Miałem do tego festiwalu bardzo osobisty stosunek. Tu się zaczęła moja zawodowa droga. Uważałem Opole za moje miejsce magiczne. Jako autor i wykonawca*

⁶ W. Młynarski, A. Młynarska, dz. cyt.

przez pierwsze pięć lat uczestniczyłem w tym festiwalu z pasją i wielokrotnie go wygrywałem⁷.

MŁYNARSKI JAKO TŁUMACZ

Młynarski powiedział, że poezja śpiewana, z której potem wyewoluowała piosenka aktorska, ma dwóch ojców: w Rosji Bułata Okudżawę, we Francji Georges’a Brassensa. Bułata Okudżawę zaczął tłumaczyć zachęcony przez Agnieszkę Osiecką. Nie był znany w Rosji, bo blokowany i wyciszany przez tamtejsze władze, dopiero dzięki Osieckiej wydał swój pierwszy album. I okazał się ogromnie popularny, potem lansowany w radiu. Ujął Młynarskiego swoją skromnością. Bywał na recitalach Młynarskiego i z tymi obecnościami wiąże się pewna anegdota: Młynarski lubił się uprzejmie kłaniać po każdej piosence, a Okudżawa dał mu taką radę: „Słuchaj, ty się tak między tymi piosenkami nie kłaniaj; raczej sobie popatrz troszkę w górę, żeby publiczność myślała, że ma do czynienia z inteligentnym artystą”. Okudżawę po polsku znamy dzięki Młynarskiemu za sprawą między innymi takich utworów: *Piosenka o papierowym żołnierzyku*, *Wańka Morozow*, „*Piosenka o moskiewskim metrze*”, *Rzekł Antoni Czechow*, *Balonik*, *Trzy miłości*.

Pozostańmy w Rosji. Włodzimierz Wysocki – kolejny bard i artysta spopularyzowany w Polsce dzięki tłumaczeniom Młynarskiego. Ten po raz pierwszy spotkał się z jego piosenkami w zapisie magnetofonowym o kiepskiej jakości. Jak sam przyznaje, początkowo nie poznał się na wartości tego repertuaru, czy też „wybitności zjawiska”, jak sam to określił. Bo gdzie Wysockiemu do tej wytworności Okudżawy, finezji, literackości po pobieżnym odsłuchaniu piosenek w magnetofonowym zapisie? Ale wpadł Młynarskiemu w ręce zbiór pieśni o tematyce sportowej. I tu cytat: *Ponieważ nie*

znam rosyjskiego tak biegle i idiomatycznie, by swobodnie, od pierwszego odsłuchu obcować z materiałem, który mnie ogromnie zainteresował, poprosiłem kolegę – rusycystę – o spisanie z taśmy niektórych tekstów i ich filologiczną analizę. Trwało to dość długo, bo kolega także musiał się kilkakrotnie konsultować z rodowitymi Rosjanami. Kiedy przeanalizowaliśmy wspólnie na wszystkie możliwe sposoby Pieśń sentymentalnego boksera, Piosenkę skoczka wzwyż, Maratończyka i parę innych utworów – byłem w domu⁸.

Tłumaczenie poezji Wysockiego jest o tyle trudne, że odnosi się do artystycznej kreacji tekstu, muzyki i charakterystycznego wykonania. Niestety Włodzimierz Wysocki doczekał się w Polsce bardzo wielu wręcz żenujących tłumaczeń i wykonań. Według Młynarskiego na tłumaczenie Wysockiego trzeba mieć „klucz”. I tu podaje dwa przykłady. Pierwszy dotyczy *Pieśni sentymentalnego boksera*. Każdy refren kończy się tu zwrotem i *żit charaszo*, i *żizń charasza*. To jest cytat z poematu *Dobrze* Władysława Majakowskiego. Trzeba go przetłumaczyć w taki sposób, aby tłumaczenie mieściło się w dziesięciosylabowej frazie, akcentowanej muzycznie. W tłumaczeniu Stanisława Jerzego Leca brzmi to: *I życie dobre, i żyć jest dobrze*. Jednak w tłumaczeniu piosenki nie można było z tego skorzystać, ponieważ pojawiają się niefortunne transakcentacje: *I życie dobre, i żyć jest dobrze*. Czyli akcent na piątą i dziesiątą sylabę. Młynarski rozpoczął poszukiwania innego cytatu z literatury rosyjskiej, rozpoznawalnego dla polskiego odbiorcy. I znalazł *Człowiek to brzmi dumnie* (Maksym Gorki). *A potem jeszcze starałem się znaleźć odpowiedź na pytanie, czemu Wysocki rozpina ostatnią frazę refrenu tymi dwoma akcentami. Ach tak, to przecież te ciosy, które zadaje „Krasnodaru dzielny syn”. Te ciosy przecinają frazę,*

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

a więc zdecydowałem się na zabieg podobny – przeciąłem cytat w połowie. Ostatni wers refrenu skomponował się następująco:

*że życie jest pięk!
i człowiek brzmi dum!*

I to był ten podstawowy „klucz”, o którym pisał Młynarski.

*I cios i sierp i zwód i hak,
szum w głowie, w piersi ból.
Butkiew Borys bije tak,
nokautów ciężki król.
I znów zapędził mnie do lin
i choć zasłaniam się,
znów Krasnodaru dzielny syn
na deski posłał mnie.*

*I myślał sięgając pięściami mych szczęk,
że człowiek brzmi dum...! i życie jest pięk...!*

*Na siedem leże wciąż na wznak,
trybuny wyją w głos.
Na osiem wstaję i znów hak
i cios i ból i cios.
Zniszczony czuje się doszczętnie
bowiem, co tu kryć
ja od dzieciństwa czuję wstręt
by w w twarz człowieka bić.*

*I dumał Butkiew, gdy wyl w koło tłum
że życie jest pięk...! i człowiek brzmi dum...!*⁹

I drugi przykład owego „klucza”: chodzi o *Piosenkę skoczka wzwyż*. Tu według Młynarskiego cała trudność polegała na przetłumaczeniu zwrotu *noga tołczkowaja*, czyli ta noga, z której skoczek się wybija. Tu artysta wymyślił neologizm, który świetnie się sprawdził w polskim słowniku: „noga wybitna”, czyli ta, z której skoczek się wybija, ale też najlepsza.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

*Neologizmy kwitną u nas w klubie, gdyż
tę nogę zwą wybitną, co wybija wzwyż.
I niech tam kto wybitną sobie lewą ma,
Ja mam wybitną prawą, z prawej skaczę ja.*

W sumie dotarłem do 14 tłumaczeń piosenek Wysockiego. To między innymi: *W górach*, *Rejs Moskwa–Odessa* (według mnie jedna z najlepszych piosenek, jakie powstały, ze względu na nagromadzenie emocji i możliwości aktorskiej ekspresji i interpretacji; piosenka o zderzeniu jednostki z systemem i o temperowaniu ludzkich charakterów; o marzeniach i rezygnacji z tych marzeń; o bezwolnym tłumie i wysysaniu jednostki w ten tłum), *Tatuaż*, *Piosenka skoczka wzwyż*, *Gimnastyka*, *Ballada o nieboszczykach*.

Chcę napisać o jeszcze innych tłumaczeniach, dzięki którym Młynarski spopularyzował w Polsce francuskiego barda Jacques’a Brela. Jak sam nieskromnie powiedział: *Brel podbił serca Polaków, bo go przetłumaczyłem*¹⁰. Twierdził też, że Brel jest Polakom bliski, ponieważ swoją ojczyznę jednocześnie kochał i nienawidził. Tłumaczył podczas stanu wojennego. Stwierdził, że jego twarz jest zbyt rozpoznawalna do roznoszenia ulotek. Zaczął więc tłumaczyć. Po trzy godziny dziennie obłożony słownikami, konsultując się z językoznawcami, tłumaczył. I w ten sposób powstało około 30 piosenek, wystawionych później jako spektakl w Teatrze Ateneum w Warszawie (1985 rok). Spektakl przy kompletach grany był przez siedem lat! Dziś te tłumaczenia to absolutna podstawa wykonań Brela w języku polskim: *Nie opuszczaj mnie*, *Byki*, *Amsterdam*, *Cukierki*, *Następny*, *Flamandowie*, *Burzuje*, *Diabeł*, *Starzy ludzie*, *Piosenka starych kochanków*, *Zangra...*

Piszący te słowa sam nagrał płytę z piosenkami Jacques’a Brela w 2000 roku i koncertował. Z jednym z koncertów wiąże się pewna historia. Zadzwoniłem do Wojciecha Młynarskiego, zapraszając go na koncert. Nie dość, że zaproszenie przyjął, to jeszcze rozpoczął i zakończył go swoją mową. Miał tylko jedną uwagę: w *Piosence starych kochanków* zaśpiewałem „z twych warg wyleciał dawno już”, a powinno być „z twych warg uleciał dawno już”. Od tej pory zwracam baczną uwagę na precyzję, ucząc się tekstu, i staram się to wpajać swoim studentom.

Na jedną cechę tekściarstwa Wojciecha Młynarskiego chciałbym zwrócić szczególną uwagę. Mianowicie na zabieg, jakim jest puenta. To oczywiście dowcipne, zaskakujące zakończenie utworu, nadające mu zazwyczaj nowy sens i dające nowe możliwości interpretacyjne. Młynarski był mistrzem puenty. Mawiał, że pracę nad tekstem rozpoczyna od wymyślenia zakończenia. I tu cytat: *Mam taką zasadę, że piosenkę piszę od końca. To znaczy wiem, jak powinna się rozpocząć, nie wiem, co będzie w środku, i wiem, że końcówka powinna wyskoczyć jak diabeł z pudełka. Czuję, że tekst mi wyjdzie, gdy już mam puentę, gdy wiem, co ma być tym diabełkiem, który na końcu wyskoczy; pod tę puentę podciągám całą konstrukcję*¹¹. Jak to wygląda w praktyce? Przygotowałem trzy piosenki, w których ten diabeł z pudełka Młynarskiego jest szczególnie zaskakujący. Pierwsza to *Ballada o dwóch koniach*. Opowiada historię woźnicy i dwóch koni pociągowych. Pierwszy z nich był koniem potulnym, grzecznym, uległym, reagującym na *najmniejszy bata ruch*, drugi zaś koń był hardy, *nieposłuszny pędziwiatr*, w biegu szybki w pysku twardy, *furda lejce, furda bat*, zaś gdy chodzi o woźnicę *co na koźle z batem tkwił*, *bardzo on to kierownicze stanowisko lubił był*.

*Ech, ubawi was ogromnie
W parę chwil balladka ta:
Raz w zaprzęgu szły dwa konie,
Szły w zaprzęgu konie dwa.*

*Pierwszy był to koń posłuszny,
Który w galop, cwał czy trucht
Pięknie ruszał, grzecznie ruszał
Na najmniejszy bata ruch.*

*Jupi jupi jaj, jupi jaj,
Na najmniejszy bata ruch.*

*Za to drugi koń był hardy,
Nieposłuszny, pędziwiatr,
W biegu szybki, w pysku twardy,
Furda lejce, furda bat!*

*Zaś gdy chodzi o woźnicę,
Co na koźle z batem tkwił,
Bardzo on to kierownicze
Stanowisko lubił był.*

*Jupi jupi jaj, jupi jaj,
Stanowisko lubił był.*

*Ten woźnica dnia każdego
Myślał, mrużąc ślepią zło:
Skarcę konia niegrzecznego,
Gotów jeszcze kopnąć mnie!*

*Lecz coś przecież począć muszę
Albo z kozła ruszać precz,
Autorytet się mnie kruszy,
Autorytet ważna rzecz...*

*Jupi jupi w mordę jaj,
Autorytet, ważna rzecz!*

*Po czym w stajni, już przy żłobie
Ten woźnica bat swój brał,
Brał go tego w dłonie obie
I... grzecznego konia prał...*

¹¹ Tamże.

*A do niegrzecznego mawiał,
Strojąc głos na srogi ton:
Jak się będziesz, draniu, stawiał,
To zarobisz tak jak on!*

*Ty jupi jupi, szkapo ty!
I zarobisz tak jak on!*

*Z tej balladki smakowitej
Niech popłynie morał w świat:
Gdy mieć pragnie autorytet
Bandzior, co ma w ręku bat.*

*Kto się stawia, ten ma z tego
Mimo wszystko jakiś zysk,
A kto słucha i ulega,
Ten najpierwszy bierze w pysk...*

Tu mi się przypomniało takie zdanie Wojciecha Młynarskiego, że piosenka powinna zmuszać do myślenia, ale nigdy tego myślenia nie zastąpi¹².

Kolejny utwór to *Sposób na bezsenność z muzyką* Janusza Senta. Młynarski w puencie zastosował tu zabieg gry słów i wieloznaczności:

*Kłopotów różnych taka moc
Na porcję składa się codzienną
Że kiedy wreszcie przyjdzie noc
Cierpimy często na bezsenność
Walczyć z nią nieraz próżny trud
Skręca człowieka na posłaniu
I wreszcie wczoraj istny cud
Znalazłem nagle sposób na nią*

*Proszę słuchajcie mnie uważnie
Oto mój na bezsenność sposób
Należy siłą wyobraźni przywołać
Twarze kilku osób
Potem się trzeba przyjrzeć im
I położyć się na wznak albo na boku
Mniejsza z tym, powoli liczyć tak*

¹² Tamże.

*1”13’
Numer jeden to ten pan, co robótki robi podle
Drugi ten, co za złe ma, że ci w życiu się powiodło
Trzeci z czwartym wzrokiem złym
Gapią się spod ciężkich powiek
Ożesz-kowa kiedyś im
Poświeciła całą powieść
Numer piąty to ten ktoś, kto cię spycha, by wypłynąć
Numer szósty to ten
Gość, co poderwał ci dziewczynę
Siódmy ten, co cieszy się
Że ze strachu przed nim drżysz
A ósmego już nie widzisz
Śpisz spokojnie, śpisz
Bo sposób to najprostszy
I wypróbowany przed snem
Policzyć barany*

I ostatni przykład: *Mam zaśpiewać coś o cyrku*. Piosenka powstała do programu *Spotkanie z balladą*. Na zamówienie. A tematem miał być właśnie cyrk.

*Mam zaśpiewać coś o cyrku, no i dobra,
kiedyś we śnie cyrk widziałem – i, panowie,
był w tym cyrku taki fantastyczny program,
że do dzisiaj mi się to nie mieści w głowie.
Pan Pogromca, Pan Pogromca, Pan Pogromca,
sam widziałem, bo siedziałem niedaleczko,
tyciutkiego, panie, kotka w główkę trącał,
a ten kotek z palca mu zlizywał mleczko.
A ci clowni, a ci clowni, a ci clowni
mieli prosto od Cardina garnitury
i przy kawce gawędzili nienagannie,
istny wzór savoir-vivre’u i kultury!
Do sukcesu ogólnego się dokładał,
czarną magią nas olśniewał i zachwycał
mistrz iluzji, co na naszych oczach zjadał
bulkę z masłem i wędzoną poledwicą.
No, i jeszcze akrobaci, akrobaci,
gwóźdź programu, hit prawdziwy, szczyt atrakcji,
szał wzbudzali – uśmiecnięci i pyzaci –
po podłodze chodząc bez asekuracji!*

Nie zdzierzyłem po występie akrobatów
i sąsiada zapytałem prosto z mostu:
„Proszę pana, czy to program dla wariatów?”
„Nie, kochany, to jest program dla cyrkowców!”
Kto po zadku raz przy razie jest kopany,
kto na linie balansuje wciąż na co dzień,
temu clownem jest człek dobrze wychowany,
akrobacją zaś – chodzenie po podłodze!
I nie sposób mówić tu o żadnym świrku,
– tak myślałem, obudziwszy się o świcie –
bo, kochani, kto na co dzień żyje w cyrku,
temu cyrkiem zdaje się normalne życie!

Teksty Wojciecha Młynarskiego tak silnie oddziaływały na Polaków, że niektóre fragmenty z nich na stałe weszły do języka jako powiedzonka. Kiedyś szalenie popularne *W Polskę idziemy* albo *Przyjdzie walec i wyrówna*, o których pisze prof. Jerzy Bralczyk w swojej najnowszej pozycji *500 zdań polskich*, a także *Róbmy swoje*. Z tą ostatnią piosenką wiąże się pewna anegdota. Kiedy już cała Polska ją знаła i śpiewała, Wojciech Jaruzelski pod koniec lat 80. powiedział na zebraniu z aktywem partyjnym: *Towarzysze, czasy są dla nas coraz cięższe, najlepiej, jak radzi Młynarski, róbmy swoje!* A za sekundę Lech Wałęsa powiedział do stoczniovców: *Najlepiej, jak radzi Młynarski: róbmy swoje*¹³.

BIBLIOGRAFIA

Kydryński M., komentarz do reedycji płyty Haliny Kunickiej *12 godzin z życia kobiety*, 2018.
Młynarski W., Młynarska A., *Młynarski. Rozmowy*, Warszawa 2018.

I wtedy autor dopisał suplement:

Minęły lata, proszę pań,
I chmurzy lico moje,
Że dziś wczorajszy byle drań
Też śpiewa „Róbmy swoje!”.

I w mądrych ludziach przygasł duch,
Choć ciagle im tłumaczę,
Że gdy to samo śpiewa dwóch,
To nie to samo znaczy!

Inteligencie, wstydz się waść!
Nie pozwól sobie śpiewki kraść!

Ostatni cytat z Wojciecha Młynarskiego niech stanowi puentę mojego z Państwem spotkania: *Przytoczę takie powiedzenie, które bardzo lubię: Jest jeszcze strasznie dużo dobrej muzyki do skomponowania w tonacji C-dur. Wierzę, że ten gatunek, to znaczy niedługi tekst, przejrzyści, mądry, przynoszący pewną puentę, jakieś przemyślenie, obdarzony wdzięczną, wpadającą do ucha muzyką, jest jak wzorzec metra. To będzie zawsze na czasie, bo apeluje do ludzkiej inteligencji. W przeciwieństwie do tej nowej muzyki, której nie przekreślam, ale i nie cenię, w której chodzi głównie o jakieś odmóżdżenie, zaatakowanie decybelami ośrodków podkorowych. A mnie chodzi o rozwój myśli*¹⁴.

Sandra Jakubowiak

PSYCHOLOGICZNE OGRANICZENIA W ASPEKCIE PRACY NAD GŁOSEM W WOKALISTYCE ESTRADOWEJ¹

Śpiew jest rzemiosłem, które ze względu na jego złożoną naturę należy pojmować w sposób holistyczny. Sam mechanizm wokalny bezpośrednio odnosi się do zjawisk fizjologicznych, fizycznych oraz psychicznych. Dzięki postrzeganiu wokalistyki estradowej w szerszej perspektywie można zauważyć bezpośrednie konotacje pomiędzy śpiewem a sposobem myślenia, postrzeganiem, odczuwaniem – wyrażającymi się w indywidualnej wokalne ekspresji. Argumentem, który przemawia za tym, by śpiew rozpatrywać w wielu aspektach, jest chociażby fakt, iż artykulacja głoski łączy się z aktywnością kory mózgowej. Ponadto mechanizm wokalny jest procesem uświadomionym, dlatego też wszelkie intensywne stany emocjonalne przeżywane przez wokalistę, na przykład zbyt duża trema czy lęk, aktywują procesy nieświadome – w efekcie powodując problemy wykonawcze.

Rola mózgu i ludzkiej psychiki w procesie śpiewania jest kluczowa. Śpiew można zatem postrzegać przez pryzmat zjawisk psychologicznych, ponieważ, jak zauważa Seneka, każde działanie artystyczne odnosi się do kreacji – ma ona w umyśle swoje pierwotne wyobrażenie, które ostatecznie objawia się w świecie materii. Analizując działanie artystyczne wokalistów estradowych, wyobrażenie

powstałego dźwięku będzie dotyczyło wszystkich elementów, które dźwięk zawiera, a więc: wysokości, natężenia, czasu trwania i barwy. Proces ten dokonuje się w korze mózgowej w ośrodku nadawczym, ruchowym, motorycznym².

Śpiew zatem jest niezwykle złożonym mechanizmem, gdyż składa się na niego cała artystyczna osobowość twórcy. Aby wspiąć się na indywidualne wyżyny kunsztu wokalnego, należy odnaleźć wewnętrzną równowagę pomiędzy sercem a umysłem. Jest to klucz do osiągnięcia balansu twórczego. Serce przedstawia proces twórczy w oparciu o stany emocjonalne, afektywność, inteligencję, ekspresję i wrażliwość jednostki – jest obrazem artystycznego indywiduum. Rozum odnosi się do konwencji, konformizmu i szacunku do zdobytej wiedzy w zakresie techniki wokalne czy też panujących zasad muzyki. Próba utrzymania balansu pomiędzy tymi dwoma wymiarami stanowi istotę wokalnych działań. Chęć bazowania na jednym z nich mnoży prawdopodobieństwo pojawienia się błędu. Perspektywę tę można odnieść w sposób pośredni do koncepcji sposobów tworzenia wyznaczonych przez Marię Gołaszewską, która wyróżniła:

– Typ intuicyjny – to działanie artystyczne opierające się przede wszystkim na doświad-

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹ Artykuł rozwija myśl podjętą w dysertacji doktorskiej mojego autorstwa pt. Indywidualizm artystyczny w aspekcie barwy głosu – na podstawie płyty Sandry Jakubowiak pt. *Gwiazdozbiór Lwa*, w której poddano analizie omawiane zagadnienia.

² H. Sobierajska, *Uczymy się śpiewać*, Warszawa 1972, s. 9.

czeniu, afektywności i emocjach, które swoją emanację znajdują w akcie twórczym. Jest to aktywność artystyczna o charakterze spontanicznym i impulsywnym. Pułapka bazowania jedynie na tym sposobie kreowania tkwi w przeświadczeniu o doskonałości takiego rodzaju procesu twórczego.

– Typ behawioralny – nawiązuje do aktywności artystycznej opierającej się na czystej formie działania. Taka twórczość jest odrębna od procesów racjonalizacji, nie skupia się jednocześnie w szczególny sposób na ekspresji i emocjonalizmie wokalisty.

– Typ refleksyjny – odnosi się do sfery poznawczej, zdobytej wiedzy i wiążącego się z nią doświadczenia. Kontrolę aktywności artystycznej tworzącej dzieło stanowi tutaj intelekt, co wiąże się ze sceptycznym spojrzeniem i wątpliwościami odnoszącymi się do wokalne emanacji kreatora³.

Umiejętne korzystanie z wymienionych powyżej typów kreacji wokalne ma odniesienie do poszczególnych umiejętności nawiązujących do aspektów wrodzonych, rozumianych jako uwarunkowania biologiczne, oraz kulturowych, warunkowanych zdobytą wiedzą. Działanie intuicyjne odwołuje się do pewnego rodzaju porywów serca. W aktywności behawioralnej czy refleksyjnej spostrzec można natomiast potęgę rozumu. Dla typu behawioralnego nie jest to akt aż tak oczywisty, jak w przypadku analizowanego typu refleksyjnego. Dzieje się tak dlatego, że behawioralny styl kreacji wokalne odnosi się w sposób pośredni do poznania – analizując zagadnienie. Bezspornie można uznać, że w każdym zachowaniu i działaniu tkwi wątek poznania. Narodzone dziecko uczy się z pewnością wszystkiego, co związane jest ze zmysłowym

postrzeganiem – sensorycznością. Warstwa psychologiczna, na którą składają się ekspresja artystyczna, wrażliwość i inteligencja jednostki, są głównymi aspektami tworzącymi ostateczny i indywidualny wyraz artystyczny wokalisty estradowego. Niezwykle istotne są także uwarunkowania biologiczne i kulturowe, które – podobnie jak pozostałe elementy – mogą rozwijać aktywność artystyczną lub w znaczny sposób ją ograniczać.

Przyglądając się jednak podjętej tematyce uwarunkowań psychologicznych, warto zwrócić uwagę na predyspozycje wokalisty estradowego rozumiane jako talent. Bez wątpienia oscylując w tej tematyce, warto się przyjrzeć koncepcji osobowości twórczej, gdyż *wszelka działalność ludzka, a działalność twórcza w szczególności, jest wyrazem całej osobowości człowieka. Osobowość człowieka bowiem właśnie w działaniu o charakterze twórczym może wyrazić się i zrealizować najpełniej*⁴.

Badania nad osobowością twórczą podkreślają składowe osobowości artystycznej, wśród których niewątpliwie wyróżnić należy:

– Osobowość podstawową – postrzegana jest jako stała struktura, która formułuje się i rozwija w toku życia społecznego. To autonomiczny, indywidualny i niepowtarzalny element funkcjonowania jednostki, który należy traktować holistycznie – jako kompatybilną całość zależnych od siebie komponentów. Choć rozpatrywana jest wielowymiarowo i na wielu poziomach – odnosi się do tak zwanego „ja”, stanowiącego odrębność jednostki i określającego jej niezwykły charakter. Ponadto wynika ze struktury świadomości i podświadomości.

– Osobowość twórczą – ten aspekt nawiązuje w sposób bezpośredni do indywidualizmu ar-

tystycznego wokalisty estradowego. Zawiera się w nim określony potencjał i predyspozycja twórcza, objawiająca się w artystycznych działaniach, które podejmuje jednostka. Aby predyspozycje te mogły się rozwijać, bezspornie ważne jest posiadanie innych uwarunkowań oraz sprzyjających okoliczności, które pozwalają na rozwój potencjału. Ten element osobowości związany jest z wrażliwością estetyczną, pozwalającą na odbiór, przetwarzanie i tworzenie sztuki. Wyobraźnia odgrywa również bardzo znaczącą rolę w toku rozpatrywania tego aspektu osobowości i nawiązuje do inteligencji. Mówiąc o innych uwarunkowaniach określających rozwój potencjału, zaznaczyć należy istotną rolę takich cech jak: zaangażowanie, wytrwałość oraz konsekwencja.

– Przedmiot sprawczy dzieła sztuki – jest efektem połączenia osobowości podstawowej oraz osobowości artystycznej. Odnosi się do poszczególnych procesów i etapów – zaliczyć do nich należy: pierwotną intencję, chęć podjęcia działania artystycznego oraz jego wyobraźniowy zarys, z którego powstaje twórczość o zmaterializowanym charakterze⁵.

Cechy związane z brakiem możliwości rozwoju potencjału twórczego należą do ograniczeń psychologicznych. W działaniach wokalnych zalicza się do nich: brak konsekwencji w dążeniu do celu, chęć osiągnięcia natychmiastowej gratyfikacji i prokrastynację.

Kolejne aspekty psychologiczne, które pozwalają na osiągnięcie zamierzonych efektów w zakresie sztuki wokalne, to między innymi: inteligencja, wrażliwość oraz ekspresja – wartości te uwarunkowane są również genetyką i socjalizacją. Inteligencja jest predyspozycją, uwarunkowaniem i zdolnością do pojmowania. Postrzegana jest jako uzdolnienia umysłu

wpływające na wszelką zdolność analityczną i poznawczą wokalisty. Jest odpowiedzialna za przyswajanie i przetwarzanie wiedzy. Pozwala również na syntezę pozyskanych informacji i wykorzystywanie jej w nowych, niecodziennych sytuacjach – podsuwając nowe rozwiązania. Inteligencja w działaniach artystycznych ma bezpośredni wpływ na efekt twórczy w postaci dzieła i poziomu wykonawczego. Analiza inteligencji stworzyła różnorodne typologie. Warto wspomnieć o koncepcji Danah Zohar i Iana Marshalla, którzy wyróżnili:

– Inteligencję emocjonalną – odnosi się ona do wrażliwości jednostki, przeżyć wewnętrznych, afektywności oraz empatii. Dzięki temu artysta-wokalista może pracować nad umiejętnym kreowaniem komunikatu, relacją z odbiorcą oraz szeroko pojmowanym poziomem wykonawczym.

– Inteligencję intelektualną (racjonalną) – ten rodzaj inteligencji skupia się na umiejętności pozyskiwania wiedzy oraz przeprowadzaniu analizy i syntezy. Inteligencja intelektualna w wokalistyce odzwierciedla kwestie związane ze zdobytą wiedzą odnoszącą się do elementów praktycznych i teoretycznych.

– Inteligencję duchową – w wokalistyce estradowej stanowi niezwykle źródło kreacji i jej rozwoju, szczególnie dlatego, że łączy ze sobą dwie pozostałe inteligencje i pozwala jednocześnie aspekty serca (emocji, uczuć) oraz umysłu (racjonalności, intelektu)⁶. Ten rodzaj inteligencji pozwala na zachowanie pewnego rodzaju balansu w procesie twórczym.

Inteligencja duchowa odnosi się do kwestii wyższych, szczególnie jeśli chodzi o związek muzyki z duchowością. Można stwierdzić, że

³ M. Golaszewska, *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984, s. 182–189.

⁴ I. Pufal-Struzik, *Charakterystyka cech twórczej osobowości*, Częstochowa 1993, s. 29.

⁵ Por. M. Golaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001, s. 12–13.

⁶ D. Zohar, I. Marshall, *Inteligencja duchowa*, Poznań 2001.

śpiew jest pewnego rodzaju wyrazem, emanacją tego, co dzieje się na poziomie ducha.

Kolejny podział inteligencji stworzył Howard Gardner, wyróżniając inteligencje: matematyczno-logiczną, ruchową, wizualno-przestrzenną, lingwistyczną, muzyczną, intrapersonalną i interpersonalną, naturalistyczną oraz egzystencjonalną⁷.

Bezsprzecznie w wokalistyce estradowej inteligencja lingwistyczna, muzyczna, wizualno-przestrzenna, interpersonalna, intrapersonalna i egzystencjonalna – odzwierciedlają się w poziomie wykonawczym artysty. Zdolności związane z inteligencją muzyczną pozwalają na swobodne kreowanie, przetwarzanie i rozumienie muzyki. Dzięki rozwiniętej inteligencji lingwistycznej, językowej wokalista potrafi zgłębić warstwę tekstową i sprawnie komunikować się z odbiorcą. W zakres tej komunikacji wchodzi mowa niewerbalna i werbalna. Inteligencja wizualno-przestrzenna jest istotna w kreowaniu wokalne indywidualności artystycznej, gdyż występy sceniczne analizowane są w kontekście odbioru nie tylko słuchowego, ale również wizualnego. W zakresie interpersonalnym i intrapersonalnym wokalista estradowy może korzystać z introspekcji, wglądów wewnętrznych, empatii, ze swoich doświadczeń i afektywności. Podobną wartość stanowi inteligencja egzystencjonalna, którą kojarzyć można z inteligencją duchową.

Intelekt jest zatem jednym z istotnych aspektów wpływających na rozwój wokalny lub jego ograniczenia w aspekcie wokalistyki estradowej. Im wyższy poziom opisanych powyżej inteligencji, tym większe szanse na osiągnięcie założonego celu w działalności twórczej wokalisty estradowego.

Kolejna psychologiczna możliwość osiągnięcia progresu na płaszczyźnie wokalistyki estradowej tkwi w indywidualnej wrażliwości jednostki. Wrażliwość ta jest powiązana z subiektywną perspektywą postrzegania pewnych elementów oraz aspektów zewnętrznych. Odnosi się do zjawiska empatii, a także do zrozumienia i przeżywania procesów wewnętrznych zachodzących w jednostce. Emocjonalność wpływa bezpośrednio na naszą tożsamość i tym samym tworzy dostęp do wewnętrznych, osobistych przeżyć i przemyśleń. Nawet wiedza i refleksja wynikają przede wszystkim z doświadczeń emocjonalnych, które przychodzi przeżywać każdemu, ten element zatem kreuje również sferę poznawczą, poszerzając wgląd wokalisty⁸.

Wrażliwość jednostki wiąże się z artyzmem. Szczególnie w zakresie wrażliwości estetycznej, która dzieli się na sensoryczną i synestezijną. Dzięki wrażliwości sensorycznej (związanej z odbiorem bodźców zmysłowych w sposób bezpośredni) i synestezyjnej (odnoszącej się do odbioru bodźców zmysłowych w sposób pośredni (na przykład mrowienie powstałe na skutek odbierania bodźców dźwiękowych) wokalista może doświadczać muzyki i kreować ją na różnych poziomach wrażliwości, co wpływa na ostateczny efekt wykonawczy⁹.

Analizując aspekty psychologiczne, które pozwalają rozwijać sztukę wokalną, nie sposób pominąć tak ważnej kwestii, jaką jest ekspresja. W bezpośredni sposób łączy się z wrażliwością, gdyż ona daje impuls do podjęcia działań wyrażających stany emocjonalne. Jednak wystąpienie emocji nie zawsze wpływa na dynamizm jej eskalacji, dlatego też ekspresja nie może istnieć bez przeżyć wewnętrznych, przeżycia wewnętrzne natomiast nie zawsze objawia się w ekspresji.

Ekspresja jest podstawą oceny przedmiotu artystycznego. Sposób przekazywania emocji jest ważnym punktem odniesienia dla odbioru komunikatu. Relacja między nadawcą a odbiorcą może nastąpić przez analizę struktury werbalnej, ale również niewerbalnych zachowań artysty, które objawiają się w ekspresji. Analizując aspekt ekspresji artystycznej, należy odnieść się do jej niepowtarzalności. Z pewnością jakość wykonania zawiera się w ekspresji artystycznej, jeśli ma charakter autentyczny, odnosi się do realnych emocji wokalisty – wtedy podnosi poziom artystyczny dzieła wokalnego. *Sztuka – w szerokim sensie – jest tą jedyną dziedziną, w której zostają zawarte, „zapisane” ludzkie emocje i w ten sposób przekazane innym ludziom. Zadaniem i celem artysty jest dokonanie tego w unikalny, wyjątkowy dla siebie sposób, co pozwala wyróżnić sztukę (dzieło sztuki) z pozostałych działań (wytworów) człowieka*¹⁰.

Teoria ekspresji może stanowić kluczowe odniesienie w analizie artyzmu. Jej założenie mówi o szlachetnej właściwości emocjonalizmu i uczuć jednostki, która objawia się w wokalne twórczości wokalne. Emanacja emocjonalna w ostatecznym rozrachunku jest przedmiotem oceny wykonania. Próba bazowania jedynie na warstwie emocjonalnej w kreacjach wokalnych może jednak doprowadzić do błędów i niezgodnych z oczekiwaniami efektów. Istotne jest zachowanie równowagi pomiędzy uczuciami oraz warstwą intelektualną, która pozwala ocenić działanie twórcze

i wprowadzić zmiany podnoszące poziom i jakość wykonania.

Omówione psychologiczne elementy, takie jak: osobowość, inteligencja, wrażliwość i ekspresja, mają bardzo duże znaczenie w procesie kreowania indywidualności artystycznej – co ostatecznie objawia się w poziomie wykonawczym dzieła wokalnego. Między innymi te aspekty i świadomość ich wpływu na działania wokalne stanowią bardzo duży potencjał dla rozwoju wokalnego, chociaż w przeciwległej perspektywie mogą być bardzo dużym ograniczeniem. Brak balansu i równowagi pomiędzy wykorzystywaniem typów tworzenia lub przewaga aspektów intelektualnych nad emocjonalnymi i duchowymi utrudnia rozwój wokalny artysty estradowego. Zbyt duchowe, intelektualne lub emocjonalne podejście osłabia potencjał twórczy. Podobnie jest z ograniczeniami w sferze intelektualnej, wrażliwości oraz umiejętności wyrażania swoich stanów wewnętrznych – tak zwanej ekspresji. Próba przekraczania swoich granic psychicznych pozwala również na pokonywanie barier istniejących w pracy z własnym głosem. Zdarza się, że posiadanie różnego rodzaju sądów, opinii, ocen i przeświadczeń w znacznym stopniu ogranicza rozwój wokalny artysty estradowego. Problem ten wynika z braku umiejętności zachowania balansu, którego odnalezienie pozwala uruchomić wewnętrzny obserwator, odnajdującego rozwiązania prowadzące do progresu.

¹⁰ Od emocji do ekspresji. Filozofia twórczości i odbioru sztuki, red. L. Sosnowski, Kraków 2011, s. 13.

BIBLIOGRAFIA

- Gardner H., *Inteligencje wielorakie. Nowe horyzonty w teorii i praktyce*, Warszawa 2009.
 Golaszewska M., *Estetyka współczesności*, Kraków 2001.
 Golaszewska M., *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984.
 Jakubowiak S., Indywidualizm artystyczny w aspekcie barwy głosu – na podstawie płyty Sandry Jakubowiak pt. *Gwiazdozbiór Lwa*, praca doktorska.
 Od emocji do ekspresji. Filozofia twórczości i odbioru sztuki, red. L. Sosnowski, Kraków 2011.
 Pufal-Struzik I., *Charakterystyka cech twórczej osobowości*, Częstochowa 1993.
 Sobierajska H., *Uczymy się śpiewać*, Warszawa 1972.
 Szpunar M., *Wrażliwość (nie tylko) artystyczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2017, nr 1.
 Zohar D., Marshall I., *Inteligencja duchowa*, Poznań 2001.

⁷ H. Gardner, *Inteligencje wielorakie. Nowe horyzonty w teorii i praktyce*, Warszawa 2009.

⁸ M. Szpunar, *Wrażliwość (nie tylko) artystyczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2017, nr 1, s. 123–124.

⁹ Tamże.

Karolina Roszkowiak
Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

56. KRAJOWY FESTIWAL POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU

14–17 CZERWCA 2019

Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu od samego początku istnienia jest nierozdzielnie związany z ZAiKS-em. Od kilku lat ZAiKS – jako oficjalny partner festiwalu – przyznaje nagrody za najlepszy tekst i najlepszą muzykę w koncercie Premiery. W tym roku po raz pierwszy przedstawiciele władz Stowarzyszenia byli także jurorami dwóch opolskich koncertów – Debiutów oraz Premier. ZAiKS tradycyjnie wziął również udział w odsłonięciu kolejnych opolskich gwiazd w Alei Gwiazd Polskiej Piosenki na opolskim Rynku.

56. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu rozpoczął się w piątek 14 czerwca i trwał do poniedziałku 17 czerwca 2019 roku. Koncerty były transmitowane były przez TVP1, TVP Polonia i TVP Kultura. Opolska publiczność i widzowie Telewizji Polskiej mogli wspólnie uczestniczyć aż w sześciu koncertach.

SCENOGRAFIA

Autorem tegorocznej festiwalowej dekoracji był, podobnie jak w ubiegłym roku, Giorgos Stylianou-Matsis. *Scena opolska jest naprawdę trudnym obiektem. Ale też jest charakterystyczna. Nawet jeśli ktoś nie wie, że to festiwal opolski, to zobaczy scenę, charakterystyczny dach i już wie, że to Opole. To jest czasami dla mnie kłopotliwe, ale czasami jest walorem* – wspominał Stylianou-Matsis, który pracuje nad

oprawą KFPP w Opolu od 15 lat. – *Dekoracja sceny jest monumentalna, elementy scenografii są zamontowane 6 metrów nad dachem amfiteatru. Dbalem o to, żeby było widać Wieżę Piastowską – zaznacza scenograf, dodając, że w tym roku wykorzystano rekordową liczbę ekranów ledowych, które zostały zamontowane nawet w podłodze, co dawało niezwykle wrażenia wizualne publiczności zgromadzonej zarówno w opolskim amfiteatrze, jak i przed telewizorami.*

KONCERTY

Piątek, 14 czerwca

Od Opola do Opola (20.15) – reż. Konrad Smuga

Podczas inauguracyjnego koncertu festiwalowego, który poprowadził Tomasz Kamel, zaprezentowane zostały najważniejsze wydarzenia muzyczne i telewizyjne minionego roku. Widowisko było także okazją do uczczenia jubileuszy: 40-lecia pracy artystycznej Majki Jeżowskiej, 20-lecia zespołu Golec uOrkiestra oraz 10-lecia Sylwii Grzeszczak. Artystyczny rok od Opola 2018 do Opola 2019 podsumował dziennikarz muzyczny Marek Sierocki.

Na scenie opolskiego amfiteatru wystąpili: Stanisława Celińska, Ania Dąbrowska, Roksana

Węgiel, Lanberry, Anna Wyszkon, Piotr Cugowski, Felicjan Andrzejczak, Kortez, Sławek Uniatowski, Alicja Majewska i Włodzimierz Korcz, a także zespoły Papa D, Feel, Tulia oraz Varius Manx z Kasią Stankiewicz. Gościnnie na festiwalowej estradzie pojawili się także: raper BEDOES, towarzyszący braciom Golec w utworze *Górq ty* (muz. R. Rozmus, Ł. Golec, K. Łanka, A. Gromala, sł. M. Zabłocki, B. Przybylski), Krystyna Prońko, która zaśpiewała z Majką Jeżowską ich wspólną piosenkę *On nie kochał nas* (muz. M. Jeżowska, sł. E. Żylińska) oraz Artur Andrus, który wystąpił u boku Alicji Majewskiej i Włodzimierza Korcza w utworze *Na dwa dni* (muz. W. Korcz, sł. A. Andrus).

Edyta Górniak miała tego dnia wykonać w amfiteatrze swój wielki przebój *To nie ja* (muz. S. Syrewicz, sł. J. Cygan), ale niedługo po próbie zaślała i trafiła do szpitala. Wystąpiła jednak w niedzielным koncercie „Nie pytaj o Polskę #30latwolności”, wzbudzając zachwyt i ogromne wzruszenie opolskiej publiczności. Warto także wspomnieć o występach zespołu Tulia i Ani Wyszkon. Wokalistki oddały hołd zmarłej w ubiegłym roku Korze, wykonując piosenkę z repertuaru zespołu Maanam.

Podczas piątkowego koncertu prowadzący wręczył artystom pamiątkowe statuetki od telewizyjnej Jedynki i Telewizji Polskiej. Stanisława Celińska otrzymała również platynową płytę za sprzedaż albumu *Malinowa*.

Debiuty (23.10) – reż. Dariusz Goczał

Drugim koncertem piątkowego wieczoru były Debiuty, bez których trudno chyba wyobrazić sobie opolski festiwal. Publiczność miała okazję usłyszeć utwory młodych i zdolnych wokalistów, którzy po raz pierwszy stanęli na opolskiej estradzie.

Wśród wyłonionych przez specjalnie powołaną Radę Artystyczną (w składzie: Mateusz

Matyszkowicz, Konrad Smuga, Artur Orzech, Magdalena Matyjaszek, Jarosław Wasik, Jan Borysewicz) wykonawców znaleźli się zarówno soliści, jak i zespoły. W opolskim amfiteatrze swój talent zaprezentowali: Magdalena Bańkowska-Moskwa z piosenką *Oszukać czas* (muz. i sł. M. Bańkowska-Moskwa), zespół Brudne Gary w utworze *Brudne gary* (muz. i sł. J. Mądry), Sargis Davtyan w piosence *Powiedz* (muz. i sł. S. Davtyan), Jagoda Kret z utworem *A ty bądź* (muz. M. Grobelny, J. Kret, sł. J. Kret), Justyna Jary, która wykonała piosenkę *A/ja* (muz. J. Jary, T. Waldowski, sł. J. Jary), grupa Sąstąd z utworem *Indeks* (muz. D. Kierpiec-Kontny, sł. D. Kierpiec-Kontny, T. Żernik), Vigonez Music w utworze *Ty jesteś kimś* (muz. A. Jagło, M. Malicki, sł. A. Jagło), Natalia Zastępa w piosence *Za późno* (muz. i sł. P. Whalley, A. Van Day, W. Łuszczkiewicz, M. Szyc), Żelka z utworem *Za swoje* (muz. J. Kamil, M. Kozuchowski, Ł. Pękacki, sł. J. Kamil). Ponadto wystąpili także: zwycięzcy programu *Szansa na sukces. Opole 2019* Aleksandra Nykiel, która wykonała piosenkę *Moja siła* (muz. P. Mirecki, sł. A. Nykiel), laureat Festiwalu Zaczarowanej Piosenki – Michał Wiśniewski z utworem *Zew* (muz. M. Kowal, sł. A. Ozner) oraz zespół Sonbird, laureat eliminacji do konkursu Debiuty 56. KFPF Opole 2019 organizowanych przez Narodowe Centrum Polskiej Piosenki w Opolu z piosenką *Niepoważny* (muz. K. Worek, M. Hubczak, D. Mędrzak, T. Kurowski, sł. D. Mędrzak).

W koncercie gościnnie wystąpiła także zwycięzczyni drugiej edycji *The Voice Kids* AniKa Dąbrowska, która zaprezentowała piosenkę *Małe skrzydła* (muz. W. Czamara, sł. J. Klepko).

Podczas tegorocznej edycji Debiutów przyznano dwie nagrody – Opolską Karolinę decyzją jury w składzie: Rafał Bryndał, Agnieszka Szydłowska, Maciej Miecznikowski, Alicja Węgorzewska i Rafał Poliwoda, otrzymał Sargis Davtyan*, a nagrodę publiczności ufundowaną przez TVP – Aleksandra Nykiel.

Gospodarzami koncertu byli Michalina Sosna oraz kabaret Paranienormalni.

SOBOTA, 15 czerwca

Premiery (20.15) – reż. Bolesław Pawica

Premiery to jeden z najstarszych koncertów Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu. Towarzyszą mu zawsze ogromne emocje, gdyż największe gwiazdy polskiej sceny muzycznej rywalizują o tytuł najlepszej premiery roku, a tym samym o nagrodę publiczności im. Karola Musioła ufundowaną przez Miasto Opole, a także o nagrodę TVP przyznaną przez jury – w tym roku w składzie: Alicja Węgorzewska, Rafał Poliwoda, Tomasz Lipiński, Agnieszka Szydłowska i Piotr Rubik.

Uczestników tego muzycznego wydarzenia również, podobnie jak koncertu Debiutów, wyłoniła Rada Artystyczna. W konkursie na najlepszą premierę udział wzięli: Olga Bończyk z utworem *Więcej niż kochanek* (muz. A. Abramek, sł. I. Jaszczuk), Anna Karwan z piosenką *Słucham cię w radiu co tydzień* (muz. A. Karwan, B. Kondracki, T. Świerk, sł. A. Karwan, K. Kozak), Patryk Kumór z utworem *Hooligan* (muz. P. Kumór, M. Pietrzak, sł. P. Kumór), Monika Kuszyńska – *Nie ma rady na miłość* (muz. J. Raczyński, sł. M. Kuszyńska), Maciej Miecznikowski & Leszcze – *Studniówka* (muz. i sł. I. Jaszczuk), Marcin Sójka – *Dalej* (muz. i sł. J. Kamil, M. Pietrzak, M. Sójka), Izabela Trojanowska – *Wakacyjna miłość* (muz. J. Borysewicz, sł. W. Byrski), Szymon Wydra & Carpe Diem – *Odpowiedź* (muz. S. Wydra, J. Suski, Z. Suski, sł. S. Wydra, J. Suski, A. Kęsek-Chyży, Z. Suski) oraz zespół 4Dreamers z piosenką *Słowa na pół* (muz. S. Manowski, D. Shah, sł. T. Gregorczyk, M. Majak).

Wybór zwycięzcy konkursu odbył się w tym roku dwuetapowo – najpierw widzowie za pośrednictwem SMS-ów głosowali na trójkę

finalistów, a następnie spośród nich na wielkiego zwycięzcę Premier. W pierwszym etapie konkursu na najlepszy premierowy utwór najwięcej głosów otrzymały piosenki Marcina Sójki, zespołu 4Dreamers i Anny Karwan. Nagrodę publiczności, czyli Karolinę im. Karola Musioła, otrzymał ostatecznie Marcin Sójka za piosenkę *Dalej*. Jury natomiast przyznało swoją nagrodę Annie Karwan za piosenkę *Słucham cię w radiu co tydzień*. Ten sam utwór otrzymał także dwie nagrody Stowarzyszenia Autorów ZAiKS: za najlepszy tekst i muzykę. Wyboru dokonało jury w składzie: Miłosz Bembinow, Tomasz Lipiński, Rafał Bryndał, Piotr Rubik, Tomasz Organek i Patrycja Kosiarkiewicz, a nagrody wręczyli członkowie prezydium zarządu ZAiKS-u – kompozytor i wokalista Tomasz Lipiński oraz dziennikarz muzyczny i autor tekstów Rafał Bryndał.

Poza uczestnikami konkursu Premier na scenie amfiteatru wystąpili również: Sławek Uniatowski, Kasia Wilk, Kasia Moś, Antek Smykiewicz, zespół Tulia i Mateusza Ziółko, którzy zaprezentowali zaskakujące interpretacje utworów z repertuaru takich artystów jak: Grupa I, zespół Vox, O.N.A., Zakopower, Izabela Trojanowska czy Patrycja Markowska.

Opolskie Premiery poprowadzili wspólnie Agatka Konarska i Artur Orzech.

Walizki moje pełne snów..., czyli podróż poety (22.20) – reż. Beata Szymańska

Drugą część sobotniego wieczoru w opolskim amfiteatrze wypełnił koncert piosenek literackich z motywem podróży rozumianej jako siła napędowa do życia, spełnianie marzeń, rozwój osobisty, inspiracja oraz zwyczajna przygoda.

Festiwalowa publiczność miała przyjemność wysłuchania utworów autorstwa najwybitniejszych poetów polskiej piosenki

– Jeremiego Przybory, Agnieszki Osieckiej, Jonasza Kofty, Magdy Czapińskiej, Wojciecha Młynarskiego, Jacka Cygana, Andrzeja Mogielnickiego czy Marka Grechuty. Widzowie usłyszeli piosenki sentymentalne i wzruszające, ale też ukazujące rzeczywistość w krzywym zwierciadle i bawiące dystansem do życia.

W koncercie wystąpili znakomici aktorzy i piosenkarze, a wśród nich: Elżbieta Romanowska, Katarzyna Żak, Marek Kaliszuk, Olga Bończyk, Maciej Miecznikowski, Katarzyna Pakosińska, Łukasz Zagrobelny, Joanna Kurowska, Stefan Każuro, Magdalena Kumorek, Bartosz Porczyk, Maciej Musiałowski czy Pola Gonciarz. Finałem koncertu było wspólne wykonanie przez wszystkich uczestników koncertu piosenki *Szczęśliwej drogi, już czas* (muz. R. Rynkowski, sł. M. Skolarski).

Gospodarzem tego wyjątkowego muzycznego wydarzenia był Krzysztof Respondek.

NIEDZIELA, 16 czerwca

Nie pytaj o Polskę #30latwolności (20.15) – reż. Konrad Smuga

Trzygodzinny niedzielny koncert festiwalowy był niezwykle muzycznym widowiskiem z udziałem artystów urodzonych po 1989 roku oraz uznanych gwiazd polskiej piosenki. Zaprezentowali oni przeboje ostatniego trzydziestolecia, a także swoje największe hity w odświeżonych, orkiestrowych aranżacjach. Na scenie zagościli: Ewelina Lisowska, Margaret, Igor Herbut, Natalia Nykiel, Kamil Bednarek, Sarsa, Michał Szpak, Daria Zawiałow, Dawid Kwiatkowski, De Mono, Golden Life, Maryla Rodowicz, Reni Jusis, Stachursky, Kombii, Katarzyna Cerekwicz, Feel, LemON, Ania Dąbrowska, Paweł Kukiz, Krzysztof Cugowski, Sidney Polak, Ryszard Rynkowski, Piotr Rubik, Big Day, Łzy, Ich Troje, Marcin Rozynek oraz Edyta Górniak, której z przyczyn zdrowotnych

nie udało się wystąpić w piątkowym koncercie.

Na uwagę zasługuje występ niekwestionowanej królowej polskiej piosenki Maryli Rodowicz, która w duecie z Dawidem Kwiatkowskim zaśpiewała piosenkę *Tango na głos, orkiestrę i jeszcze jeden głos* (muz. i sł. G. Tomczak). Opolską publiczność porwali także Michał Wiśniewski z zespołem Ich Troje oraz Stachursky, którzy zaprezentowali swoje największe przeboje. Michał Szpak z powodu choroby w ostatniej chwili zmuszony był zrezygnować z udziału w koncercie. Występy artystów przeplatane były wyświetlanymi na ekranie fragmentami kultowych polskich filmów (powstałych po 1989 roku) oraz wypowiedziami artystów młodego pokolenia na temat tego, czym dla nich jest wolność. Finałową, nawiązującą do tytułu koncertu piosenkę pt. *Nie pytaj o Polskę* autorstwa Grzegorza Ciechowskiego przejmująco wykonał Igor Herbut.

Niedzielny koncert poprowadził Artur Orzech w towarzystwie przedstawicieli młodego pokolenia, Aleksandry Szwed i Antoniego Królikowskiego, a nowoczesnego, elektronicznego brzmienia wykonywanym piosenkom nadawał producent muzyczny Gromee.

Wszystkim artystom występującym podczas 56. KFPP w Opolu towarzyszyła Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie pod dyrekcją Grzegorza Urbana.

Nagrodę dziennikarzy i fotoreporterów 56. KFPP otrzymała Pola Gonciarz.

PONIEDZIAŁEK, 17 czerwca

Scena Alternatywna (21.00) – reż. Grzegorz Sadurski

Podczas ostatniego dnia 56. KFPP po raz trzeci w historii zabrzmiała w amfiteatrze muzyka alternatywna w wykonaniu artystów zaproszonych do Opola przez TVP Kultura. Wystąpili:



Igor Herbut, fot. Sławomir Mielnik

The Dumplings, Rebeka, Barbara Wrońska, Miush, Lao Che, Otsochodzi i Tomek Lipiński.

Poniedziałkowy koncert składał się z dwóch części. Motywem przewodnim pierwszej był jubileusz 60-lecia polskiego bigbitu. W 1959 roku w Gdańsku powstał założony przez Franciszka Walickiego, zwanego potem „ojcem chrzestnym polskiego rocka”, zespół Rhythm & Blues, a jego kontynuacją byli Czerwono-Czarni – grupa, która „otworzyła” Polskę na rock’n’rolla. Z tej okazji twórcy muzycznej sceny alternatywnej zaprezentowali opolskiej publiczności autorskie interpretacje klasyków polskiego bigbitu – utwory zespołów: Czerwone Gitary, Breakout, Grupa ABC, Klan, Polanie czy Dzikusy. W drugiej części koncertu artyści śpiewali piosenki z własnych repertuarów.

Kropkę nad „i” podczas koncertu Scena Alternatywna postawił Tomek Lipiński świętujący w tym roku 40-lecie pracy artystycznej. Polski muzyk rockowy, wokalista, kompozytor i autor piosenek, lider i współzałożyciel zespołów Tilt, Brygada Kryzys i Fotoness, nagrał w różnych składach kilkanaście płyt. Współpracował między innymi z grupą Izrael, nagrywał również solowo (album *Nie pytaj mnie* z 1994 roku i *To, czego pragniesz* z 2015). Jest autorem lub współautorem między innymi takich przebojów jak: *Centrala*, *To, co czujesz, to, co wiesz*, *Nie wierzę politykom*, *Runął już ostatni mur*, *Mówię ci, że*, *Jeszcze będzie przepięknie*, *Nie pytaj mnie*. W 2011 roku został odznaczony przez Prezydenta RP Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. Od 2017 roku zasiada w Prezydium Zarządu Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Jest przewodniczącym Rady Fundacji Ekspertu Muzyki Polskiej.

Artysta został wyróżniony przez ZAiKS. Rafał Bryndał wręczając nagrodę, powiedział: *Nasze Stowarzyszenie bardzo sobie ceni artystów, których postawa jest inspiracją dla innych, i między innymi z tego powodu chcemy uhonorować*

twórcę, na którego piosenkach wychowała się cała rzesza młodych artystów.

Koncert poprowadzili wspólnie Agnieszka Sztyłowska i Marek Horodniczy.

IMPREZY OKOŁOFESTIWALOWE

Jak co roku miasto Opole proponowało swoim mieszkańcom wiele imprez okołofestiwalowych. W sobotę i niedzielę (15 i 16 czerwca) odbył się jubileuszowy 50. Rajd Festiwalowy, będący w tym roku częścią Rajdowych Samochodowych Mistrzostw Śląska. Do udziału zgłoszono 77 załóg, a zwycięzcą został mistrz Polski i mistrz Europy Wojciech Chuchała. Jego pilotem był Michał Wiśniewski, lider zespołu Ich Troje i wielokrotny uczestnik opolskiego rajdu festiwalowego.

Gośćmi Marii Szablowskiej w tegorocznej Kawiarence z Gwiazdami, organizowanej po raz piąty wspólnie przez TVP Rozrywka, Muzeum Polskiej Piosenki oraz Miasto Opole, byli między innymi: Alicja Majewska i Włodzimierz Korcz, Szymon Wydra & Carpe Diem, Tomek Lipiński, Ryszard Rynkowski, Krzysztof Cugowski oraz Jarosław Wasik ze zwycięzcą Debiutów Sargisem Davtyanem, a także Anna Zalewska-Ciurapińska i Marcin Ciurapiński z zespołu Big Day oraz Sidney Polak. Z gwiazdami w kawiarence na opolskim Rynku rozmawiała dziennikarka radiowa i telewizyjna Maria Szablowska.

W niedzielę 16 czerwca w Alei Gwiazd Polskiej Piosenki na opolskim Rynku uroczyste odsłonięto gwiazdy z autografami Ani Dąbrowskiej, Janusza Kondratowicza i Tomka Lipińskiego.

Tegoroczny festiwal w Opolu w TVP1 i TVP Polonia oglądało średnio 2,24 mln widzów, o 260 tys. osób więcej niż przed rokiem.

***Sargis Davtyan**, zwycięzca tegorocznych opolskich Debiutów, pochodzi z Armenii,

a w Polsce mieszka od drugiego roku życia. Muzyka zawsze odgrywała ważną rolę w jego życiu. Już od najmłodszych lat razem z rodziną występował na rodzinnych przyjęciach, śpiewając ormiańskie pieśni. „Lokomotywą” jego przygód ze śpiewem był konkurs piosenki śląskiej w pierwszej klasie szkoły podstawowej, w którym zdobył nagrodę Grand Prix.

Młody artysta brał udział w licznych konkursach wokalnych, a w lutym zakwalifikował się do programu *Szansa na Sukces. Opole 2019*. Za wykonanie piosenki *Wielka dama* z repertuaru Anny Jantar otrzymał wyróżnienie oraz zaproszenie do występu w koncercie „Życia mała garść” organizowanym przez Natalię Kukulską, podczas którego miał okazję po raz pierwszy zaśpiewać z dużą orkiestrą pod batutą Adama Sztaby.

Z pierwszą autorską piosenką *Powiedz Sargis Davtyan* zakwalifikował się do konkursu Debiutów w ramach 56. Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu. Za wykonanie tego utworu otrzymał Opolską Karolinkę, czyli główną nagrodę imienia Anny Jantar. Po festiwalu w Opolu Edyta Górniak zaprosiła utalentowanego młodego piosenkarza do występu w jej koncercie, który odbył się lipcu w przepięknym otoczeniu ruin zamku w Kąkumierzu Dolnym.

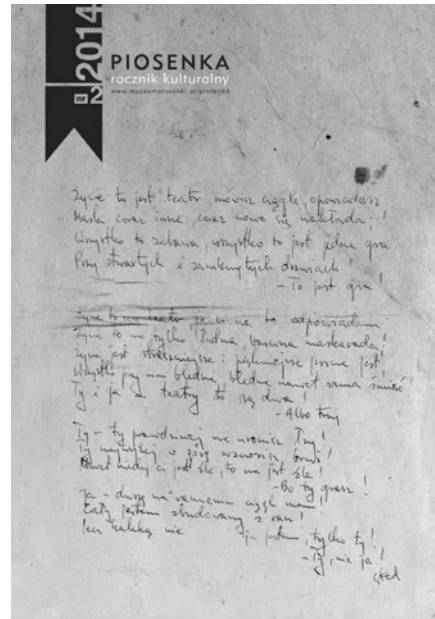
Jeszcze kilka miesięcy temu Sargis Davtyan nie pomyślałby, że zaśpiewa na festiwalu w Opolu lub że stanie na jednej scenie z gwiazdą takiego formatu jak Edyta Górniak.

Młody artysta planuje realizować swoje kolejne muzyczno-wokalne cele i marzenia.

DO TEJ PORY UKAZAŁY SIĘ



nr 1/2013



nr 2/2014



nr 5/2017



nr 6/2018 (wydanie specjalne)



nr 3/2015



nr 4/2016

www.muzeumpiosenki.pl/piosenka